

The background of the cover is a composite of Leonardo da Vinci's architectural sketches. On the left, there are vertical architectural elements like columns and door frames. On the right, there is a detailed drawing of a man in a classical pose, similar to the Vitruvian Man, standing in a doorway. The central part of the cover shows a perspective drawing of a long, vaulted architectural corridor with a person walking in the distance.

LEONARDO E IL RINASCIMENTO NEI CODICI NAPOLETANI

Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria

a cura di

ALFREDO BUCCARO e MARIA RASCAGLIA



CB EDIZIONI
GRANDI OPERE



fedOAPress

*In memoria
di Carlo Pedretti*

LEONARDO E IL RINASCIMENTO NEI CODICI NAPOLETANI

*Influenze e modelli per l'architettura
e l'ingegneria*

NAPOLI
BIBLIOTECA NAZIONALE
12 dicembre 2019 - 13 marzo 2020

a cura di
ALFREDO BUCCARO e MARIA RASCAGLIA

con la collaborazione di
DANIELA BACCA, FRANCESCA CAPANO,
MARIA GABRIELLA MANSI,
MARIA INES PASCARIELLO, MASSIMO VISONE

CON IL PATROCINIO DEL COMITATO NAZIONALE
PER LE CELEBRAZIONI DEI 500 ANNI
DALLA MORTE DI LEONARDO DA VINCI

Biblioteca Nazionale di Napoli
CIRICE - Centro Interdipartimentale
di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università di Napoli Federico II
Fondazione Rossana e Carlo Pedretti

Editor *Sergio Cartei*
Progetto grafico e layout
Valter Nocentini

© 2020 CB Edizioni Grandi Opere
ISBN 978-88-97644-65-2
www.cbedizioni.it - e.mail info@cbedizioni.com

eBook
CIRICE - FedOA-Federico II University Press
ISBN 978-88-99930-05-9
DOI 10693/978-88-99930-05-9
www.fedoabooks.unina.it

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte. Tutti i diritti sono riservati. Questa pubblicazione, per intero o in parte, non può essere riprodotta, trascritta, filmata, memorizzata, trasmessa in alcuna forma o in alcun sistema elettronico, digitale, meccanico, di fotocopia, di registrazione o altro senza la preventiva autorizzazione scritta degli editori.



LEONARDO
1519-2019



FONDAZIONE
ROSSANA e CARLO
PEDRETTI



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo



BIBLIOTECA NAZIONALE
DI NAPOLI

www.bnnonline.it



Enti Sostenitori:

Biblioteca Nazionale di Napoli
Università di Napoli Federico II
Scuola Politecnica e delle Scienze di Base Università
di Napoli Federico II
DiARC Dipartimento di Architettura Università
di Napoli Federico II
CIRICE Centro Interdipartimentale di Ricerca
sull'Iconografia della Città Europea
Ordine degli Architetti di Napoli e provincia
Ordine degli Ingegneri di Napoli e provincia
FIBART Fondazione Ingegneri per i Beni Culturali
Arte e Tecnologia

Enti Prestatori:

Accademia di Belle Arti di Napoli
Archivio di Stato di Napoli
Biblioteca Universitaria, Napoli
Centro di Ateneo per le Biblioteche, Università
di Napoli Federico II
Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, Lamporecchio
Museo Nazionale di San Martino, Napoli

Comitato d'Onore:

Simonetta Buttò
Edoardo Cosenza
Cesare de Seta
Gaetano Manfredi
Francesco Mercurio
Arnold Nesselrath
Michelangelo Russo
Piero Salatino
Luigi Vinci

Comitato Scientifico:

Carlo Vecce (Presidente)
Federico Bellini
Alfredo Buccaro
Leonardo Di Mauro
Francesco Paolo Di Teodoro
Paolo Galluzzi
Adriano Ghisetti Giavarina
Charles van den Heuvel
Maria Gabriella Mansi
Margherita Melani
Maria Rascaglia
Sara Tagliagamba
Alessandro Vezzosi
Paola Zampa

Comitato Organizzatore:

Daniela Bacca
Francesca Capano
Paola Corso
Claudia Grieco
Maria Ines Pascariello
Massimo Visone

Autori: Daniela Bacca, Federico Bellini, Ciro Birra,
Vincenzo Boni, Alfredo Buccaro, Francesca Capano,
Salvatore Di Liello, Leonardo Di Mauro, Adriano
Ghisetti Giavarina, Serenella Greco, Claudia Grieco,
Orietta Lanzarini, Angelica Lugli, Emma Maglio,
Luigi Maglio, Maria Gabriella Mansi, Pieter Martens,
Paolo Mascilli Migliorini, Margherita Melani, Maria
Ines Pascariello, Maria Rascaglia, Saverio Ricci,
Renata Samperi, Anna Sconza, Daniela Stroffolino,
Sara Tagliagamba, Carlo Vecce, Alessandro Vezzosi,
Massimo Visone, Paola Zampa.

Ringraziamenti:

Mohammad Bagheri, Lia Barrelli, Emilie Beck
Saiello, Carolina Belli, Ermanno Bellucci, Gian
Giotto Borrelli, Caterina Cardamone, Sergio Cartei,
Pier Luigi Ciapparelli, Edoardo Cosenza, Gaetano
Daniele, Federica Deo, Roberto Delle Donne, Fausto
De Mattia, Arturo De Vivo, Antonella Delli Paoli,
Laura Donati, Marcello Fagiolo, Federico Fazio,
Carla Fernández Martínez, Giuseppina Ferriello,
Francesco Paolo Fiore, Nicola Flora, Maria Antonella
Fusco, Stefano Gargiulo, Maria Rosaria Grizzuti,
Pierre Gros, Andrea Improta, Maria Luisa Madonna,
Luigi Maisto, Franco Mancini, Gaetano Manfredi,
Francesca Mattei, Giuseppina Medugno, Juan Manuel
Monterroso Montero, Emilie d'Orgeix, Michael W.
Pearce, Michelangelo Russo, Piero Salatino, Richard
Schofield, Francesco Starace, Ginette Vagenheim,
Vladimiro Valerio, Alessandra Veropalumbo, Maurizio
Vesco, Luigi Vinci, Carolyn Yerkes; tutto il personale
della sezione Manoscritti e Rari della Biblioteca
Nazionale di Napoli, in particolare Luca De Lellis,
Annalinda Monopoli, Simona Pignalosa, Maria Sasso
e Rita Silvestri, e lo staff della direzione del Palazzo
Reale di Napoli.

LEONARDO
E IL RINASCIMENTO
NEI CODICI NAPOLETANI

Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria

a cura di
ALFREDO BUCCARO e MARIA RASCAGLIA

con la collaborazione di
*Daniela Bacca, Francesca Capano, Maria Gabriella Mansi
Maria Ines Pascariello, Massimo Visone*



fedOA Press

CIRICE - FedOA Federico II University Press



CB EDIZIONI
GRANDI OPERE



Indice

Presentazioni <i>Gaetano Manfredi</i> <i>Francesco Mercurio</i>	
Prefazione	
Leonardo: uno sguardo a sud <i>Carlo Vecce</i>	13
Introduzione	
Fonti vinciane e post-vinciane a Napoli per l'architettura e l'ingegneria <i>Alfredo Buccaro, Maria Rascaglia</i>	15
PARTE PRIMA	
TESTIMONIANZE DEL LEONARDISMO	
A NAPOLI IN ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA	
CAPITOLO PRIMO	
L'INFLUENZA DEL PENSIERO DI LEONARDO	
NELL'AMBIENTE NAPOLETANO TRA CINQUE E SEICENTO	20
LE TRACCE CINQUECENTESCHE	
Nella biblioteca di Leonardo: corpi, macchine, strutture <i>Carlo Vecce</i>	21
Un nodo vinciano «archimedeo» a Napoli, tra Leonardo e Pacioli, i Gaurico e Della Porta <i>Alessandro Vezzosi</i>	31
Profilo dell'architettura a Napoli nell'età di Leonardo (1452-1519) <i>Adriano Ghisetti Giavarina</i>	45
Il diario di Antonio de Beatis e l'incipit per la diffusione di Leonardo nel Mezzogiorno <i>Alessandro Vezzosi</i>	55
Il 'Foglietto del Belvedere' dell'Archivio Pedretti: «mag. ^o Antonio fiorentino» tra Roma e Napoli e le possibili tracce di codici vinciani perduti <i>Alfredo Buccaro</i>	67

Il 'Codice Fridericiano' apografo del Trattato della Pittura <i>Alfredo Buccaro</i>	79
I manoscritti di Giovanni Antonio Nigrone «fontanaro e ingegnere de acqua» nel solco della scienza vinciana <i>Sara Tagliagalamba</i>	85
IL CODICE CORAZZA E LA SILLOGE VINCIANA DI CASSIANO DAL POZZO PER IL CARDINALE FRANCESCO BARBERINI	
Il Codice nella vicenda degli apografi seicenteschi <i>Alfredo Buccaro</i>	99
L'apografo "Del moto e misura dell'acqua" di Luigi Maria Arconati <i>Alfredo Buccaro</i>	109
Gli studi e l'attività di Matteo Zaccolini tra Roma e Napoli: per una scienza vinciana della rappresentazione <i>Alfredo Buccaro</i>	119

CAPITOLO SECONDO

NAPOLI NEL CONTESTO DEGLI STUDI VINCIANI TRA XVIII E XX SECOLO

IL DIBATTITO SU LEONARDO NELLA CAPITALE SETTECENTESCA E L'OPERA DI VINCENZO CORAZZA	
La prima edizione italiana del Trattato della Pittura a Napoli (1733) tra i retaggi tardobarocchi e la nuova spinta solimeniana <i>Alfredo Buccaro</i>	125
L'idea di Corazza di un vocabolario vinciano nei "Termini di arte nelli scritti di Lionardo da Vinci" <i>Alfredo Buccaro</i>	131
Il contributo critico di Corazza e i rapporti con intellettuali e artisti dell'Illuminismo italiano <i>Alfredo Buccaro</i>	139
Gli studi di Giuseppe Bossi e di Giovan Battista Venturi sul Codice napoletano <i>Alfredo Buccaro</i>	151

TRACCE E FORTUNA CRITICA FINO AL NOVECENTO

- Le vicende della Tavola Doria attraverso i documenti dell'Archivio
di Stato di Napoli 163
Margherita Melani
- La permanenza del modello vinciano nella letteratura scientifica napoletana
della prima metà del Novecento: l'opera di Roberto Marcolongo 171
Alfredo Buccaro

CATALOGO DELLE OPERE DELLA PARTE PRIMA

PARTE SECONDA

DOPO LEONARDO, TRA VIGNOLA E STIGLIOLA: IL CODICE TARSIA
“UNIO RARA ARCHITECTURÆ”

CAPITOLO PRIMO

UN ‘LIBRO DI DISEGNI’ TRA ROMA E NAPOLI NELLO SCENARIO DEL RINASCIMENTO

IL SIGNIFICATO E LE VICENDE DEL CODICE

- Dopo Leonardo, tra Vignola e Stigliola 213
Alfredo Buccaro

- L'ambiente professionale nel viceregno: l'eredità dello ‘scienziato-artista’ 235
Alfredo Buccaro

- I Farnese: committenza e collezionismo tra Roma e Parma 245
Maria Gabriella Mansi

- Dalla Biblioteca del principe di Tarsia alla Biblioteca Reale 265
Maria Rascaglia

UN INCOMPIUTO PROGETTO EDITORIALE 282

- Colantonio Stigliola, «mathematico», «theologo» e «incingiero» 283
Saverio Ricci

- La formazione della silloge: da Lafréry a Cartaro a Stigliola 293
Francesca Capano

- L'attività di Cartaro e Stigliola per la Carta del Regno 311
Vincenzo Boni

LE PECULIARITÀ FISICHE E GRAFICHE 324

- Il ‘Libro di disegni’ del principe di Tarsia e le tecniche di rappresentazione
del secondo Cinquecento 325
Maria Ines Pascariello

- Anatomia della raccolta di disegni di architettura del principe di Tarsia 337
Massimo Visone

- I tempi di un restauro. Caratteri tecnici e scelte d'intervento 351
Vincenzo Boni

CAPITOLO SECONDO

I CONTENUTI DEL CODICE: MODELLI E PROGETTI DI ARCHITETTURE E CITTÀ

I REPERTORI DELL'ANTICO

«Mosso da huno aceso desiderio». Lo studio dell'Antico tra teoria
e pratica architettonica 357

Paola Zampa

Memorie antiquarie. Il frammento di un libro di disegni nel Codice Tarsia 365

Orietta Lanzarini

Il taccuino di disegni di Antico. Un'indagine indiziaria 381

Paolo Mascilli Migliorini

LINGUAGGI DELL'ARCHITETTURA E OPERE FARNESIANE AL TEMPO DI VIGNOLA

I cantieri dei Farnese a Roma e a Caprarola 391

Alfredo Buccaro

Il 'disegno di Napoli': immaginare il San Pietro di Michelangelo nel 1561 405

Federico Bellini

I portali e lo 'sguardo' prospettico tra la lezione di Serlio e l'influenza vinciana 419

Alfredo Buccaro

Il lessico della Controriforma: Vignola e la nuova sintassi
per l'architettura delle chiese 427

Salvatore Di Liello

RILIEVI E PROGETTI PER CITTÀ 'ALLA MODERNA'

Le città fortificate nei domini spagnoli delle Fiandre 443

Pieter Martens

Circolazione e diffusione dei disegni di fortezze in area mediterranea 459

Emma Maglio

CATALOGO DELLE OPERE DELLA PARTE SECONDA

LE FILIGRANE 677

APPENDICE

IL CODICE TARSIA NEL CATALOGO DIGITALE DEI MANOSCRITTI ITALIANI

Manus Online: criteri metodologici della schedatura 677

Daniela Bacca

Manus e l'iconografia 683

Claudia Grieco

Elenco abbreviazioni 688

Bibliografia delle schede 689

Presentazioni

Con questa Mostra, unica nel Mezzogiorno sotto l'egida del Comitato Nazionale per le Celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci, l'Università di Napoli Federico II ha inteso sostenere un'importante iniziativa che, coerentemente, si inquadra in una serie di eventi che il nostro Ateneo promuove da molti anni in materia di storia dell'architettura e dell'ingegneria.

In particolare, come si può leggere nelle pagine di questo volume, la lezione di Leonardo si rivela fondamentale per la sua diffusione nel Mezzogiorno moderno e contemporaneo, specie in relazione alla formazione della figura professionale che, proprio sul modello vinciario, fu chiamata scienziato-artista all'atto dell'istituzione a Napoli, da parte di Gioacchino Murat, della prima Scuola d'Ingegneria italiana.

Sulla base di un accordo di programma stilato nel 2017 dal CIRICE, Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea del nostro Ateneo, con la Biblioteca Nazionale di Napoli, e partendo dagli studi di Alfredo Buccaro sul Codice Corazza e sul Codice Fridericiano, è stato possibile attingere a tutte le fonti edite e inedite atte a testimoniare dell'esistenza di tracce significative dell'influenza che Leonardo ha esercitato sullo sviluppo della teoria e della pratica professionale nella Napoli vicereale, borbonica e postunitaria, come sui modelli architettonici e urbanistici diffusi in ambito meridionale e mediterraneo sin dalla prima età moderna.

Gaetano Manfredi

Ministro dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica
già Magnifico Rettore Università di Napoli Federico II

Con la mostra e il catalogo Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria, realizzata in collaborazione con il CIRICE, Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, dell'Università di Napoli Federico II e con il patrocinio della Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, la Biblioteca Nazionale di Napoli offre il suo contributo alle celebrazioni indette dal Comitato Nazionale per i 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci. Al secondo piano del Palazzo Reale, nelle sale dell'appartamento storico, testimonianze manoscritte e a stampa delineano un avvincente itinerario alla scoperta delle tracce della lezione vinciana nella tradizione tecnico-scientifica dell'Italia meridionale dal XVI secolo all'età contemporanea. I fermenti culturali dell'epoca rinascimentale rivivono nel dialogo della produzione manoscritta di testi e disegni con le testimonianze a stampa, selezionate nella raccolta di incunaboli della Nazionale prima fra le biblioteche statali per consistenza. La seconda parte della mostra e del catalogo è dedicata al Codice Tarsia, un 'libro di disegni' databile alla seconda metà del XVI secolo e poi racchiuso in due album pervenuti alla Nazionale insieme alla biblioteca del principe di Tarsia alla fine del XVIII secolo. Disegni di argomento storico-artistico, architettonico e cartografico sono stati oggetto di studio da parte dei bibliotecari della Nazionale e degli storici dell'architettura del CIRICE sulla scorta di un protocollo d'intesa stilato tra le due istituzioni nel 2017. Alle schede dei singoli disegni presenti nel catalogo corrisponde la catalogazione informatica secondo la procedura ManusOnline coordinata dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico del Ministero per i Beni le Attività Culturali e il Turismo diretto da Simonetta Buttò. Un vasto corpus di documenti iconografici, corredato delle relative immagini digitali, è per la prima volta consultabile da remoto a conferma dei traguardi sempre più alti che la proficua sinergia tra esperti di discipline diverse consente di raggiungere.

Per la preziosa collaborazione data al prestito degli esemplari esposti in mostra, desidero ringraziare il direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli Giuseppe Gaeta, il direttore dell'Archivio di Stato Napoli Candida Carrino, il direttore della Biblioteca di Ricerca di Area Umanistica dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" Gigliola Golia, il direttore della Biblioteca Universitaria di Napoli Raffaele De Magistris, la responsabile della Fondazione Rosanna e Carlo Pedretti Margherita Melani, il direttore del Museo di San Martino Francesco Delizia e il direttore dell'Ufficio Mostre e Prestito del Polo Museale della Campania Fernanda Capobianco.

Francesco Mercurio
Direttore della Biblioteca Nazionale di Napoli

Prefazione

LEONARDO: UNO SGUARDO A SUD

Nell'ambito delle Celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo Da Vinci, la mostra Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria, organizzata dalla Biblioteca Nazionale di Napoli e dal CIRICE, Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea e dall'Università di Napoli Federico II, con il patrocinio della Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, contribuisce ad illuminare la ricezione dell'opera di Leonardo in un'area geografica e culturale fondamentale per le dinamiche di scambio tra la civiltà europea e il Mediterraneo: Napoli e l'Italia meridionale. Negli stessi studi vinciani quest'area appariva trascurata, almeno fino alle indagini fondamentali del più insigne leonardista del secolo scorso, Carlo Pedretti, che aveva promosso, nel 1983, l'indimenticabile mostra Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma, con la collaborazione di Alessandro Vezzosi.

Leonardo, si sa, non era mai stato a Napoli, ma innumerevoli erano stati, soprattutto durante il suo primo soggiorno milanese, i fili che lo legavano alla capitale del regno aragonese. Una delle sue letture preferite veniva da Napoli: il Novellino di Masuccio Salernitano, che fu ristampato a Milano grazie alla rete di relazioni intrecciate tra Ippolita Sforza (moglie di Alfonso duca di Calabria), Luigi Pulci e Benedetto Dei. Da Napoli veniva la sua principessa preferita, Isabella d'Aragona, sposa dello sventurato Giangaleazzo Sforza, per la quale Leonardo allestì nel 1490 la fantastica Festa del Paradiso. E a Napoli, finalmente, Leonardo s'era disposto ad andare, accompagnando gli invasori francesi alla fine del Quattrocento, come accenna (in linguaggio cifrato) in un importante appunto del Codice Atlantico, chiamato dagli studiosi 'Memorandum Ligny', dal nome del comandante delle armate francesi in marcia per Napoli, Luigi di Lussemburgo conte di Ligny: "Truova ingil [= Ligny] e dilli che tu l'aspetti a morra [= Roma] e che andrai con seco ilopanna [= a Napoli]" (Codice Atlantico, f. 669r). Non è difficile indovinare quale fosse l'incarico affidato a Leonardo, che negli anni precedenti aveva lavorato in questo settore al servizio di Ludovico il Moro, e aveva conosciuto direttamente uno dei più importanti ingegneri-architetti del Rinascimento, il senese Francesco di Giorgio Martini: l'incarico di ingegnere militare, per attività di ispezione e supervisione delle fortezze, e di rilevamento del territorio a fini strategico-militari.

Con passione e competenza, Alfredo Buccaro e Maria Rascaglia hanno saputo costruire un percorso avvincente nella cultura tecnica e ingegneristica di Napoli e del Regno dal Rinascimento all'età moderna, che ha al suo centro, naturalmente, la rigorosa ricostruzione di un'influenza leonardiana che appare in piena sintonia con gli sviluppi della cultura meridionale tra Cinque e Seicento. Un'eredità dispersa e non facilmente individuabile, ma di cui si colgono le tracce nelle diverse testimonianze esposte in mostra e illustrate nel catalogo: la strepitosa cronaca in presa diretta dell'incontro con Leonardo ad Amboise nel 1517, scritta dal segretario del cardinale Luigi d'Aragona, il prete pugliese Antonio De Beatis; il misterioso ritratto di una dama napoletana sbizzato da Leonardo "in carte" a Roma (in pratica, l'ultima sua composizione artistica) e celebrato dal poeta parmense Enea Iripino (la "Monna Lisa napoletana", l'avrebbe chiamata Giovanni Paolo Lomazzo; e Benedetto Croce, in una seduta dell'Accademia Pontaniana del 1903, avrebbe voluto identificarla in Costanza d'Avalos); il manoscritto che viene attribuito a Leonardo nella biblioteca di Inigo Piccolomini duca d'Amalfi a metà Cinquecento; l'arrivo della Tavola Doria, una delle più

interessanti versioni antiche della Battaglia d'Anghiari, nella collezione napoletana dei principi Doria d'Angri; gli apografi leonardeschi portati a Napoli dal letterato e filosofo bolognese Vincenzo Corazza, e il Codice Fridericiano del Trattato della pittura; e poi finalmente i grandi codici della tradizione ingegneristica, architettonica e urbanistica meridionale, i manoscritti di Giovanni Antonio Nigrone "ingegnere de acqua", e l'inedito "Libro di disegni" identificabile nel Codice Tarsia.

Il desiderato viaggio verso Napoli e il Sud non avvenne mai. Il passo di Leonardo si fermò a sud di Roma, affacciandosi al mare tra le Paludi Pontine e Terracina, e poi si volse di nuovo verso Nord, per l'ultimo capitolo della sua vita. Ma la sua eredità, soprattutto in ambito tecnologico, avrebbe trovato nel Mezzogiorno dell'età moderna fertile campo d'irradiazione, sullo sfondo di quella più vasta circolazione di uomini e di idee dell'area mediterranea che aveva già contraddistinto le vicende peculiari del Rinascimento nell'Europa meridionale.

Carlo Vecce

Introduzione

FONTIVINCIANE E POST-VINCIANE A NAPOLI PER L'ARCHITETTURA E L'INGEGNERIA

In questo volume, catalogo della mostra organizzata a nostra cura sotto l'egida del Comitato Nazionale per le Celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo e dedicata alla memoria dell'illustre studioso vinciano prof. Carlo Pedretti, per la prima volta vengono poste all'attenzione del grande pubblico, nella loro complessità, le tracce della diffusione, diretta o indiretta, della lezione vinciana e rinascimentale post-vinciana nel contesto dell'architettura e dell'ingegneria del Mezzogiorno moderno: vengono analizzate a tale scopo testimonianze manoscritte e a stampa sinora mai esposte e, in molti casi, del tutto inedite.

Il nostro studio nasce da un protocollo d'intesa stilato nel 2017 dal CIRICE, Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II, con la Biblioteca Nazionale di Napoli, sulla base di un precedente accordo di programma tra gli stessi enti e la Fondazione Rossana e Carlo Pedretti.

Nella prima parte della ricerca, ad oltre trent'anni dall'importante mostra curata da Pedretti con Alessandro Vezzosi su Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma (Napoli-Roma, 1983-84), si è cercato di raccogliere i contributi più significativi e aggiornati riguardanti le fonti che attestano la profonda influenza di Leonardo nell'ambiente napoletano tra Cinque e Settecento nei campi dell'architettura e delle scienze dell'ingegneria. In questa sezione si evidenziano gli incunaboli della Biblioteca Nazionale – che vanta il patrimonio più ricco d'Italia nel settore – dei trattati che sappiamo essere stati presenti nella biblioteca di Leonardo e che certamente ispirarono i suoi studi; il Codice Corazza, apografo vinciano seicentesco da noi pubblicato per la prima volta sotto la guida di Carlo Pedretti (A. Buccaro, CB Edizioni/ESI, 2011), e il Codice Fridericiano, apografo del XVI secolo dal Trattato della Pittura di Leonardo, acquisito nel 2016 dal Centro per le Biblioteche dell'Ateneo Federico II ed esposto in occasione della mostra sul tema del Salvator Mundi (Napoli, Museo Diocesano, 2017) curata dallo stesso Pedretti. La sezione ospita inoltre il Foglietto del Belvedere dell'Archivio Pedretti – enigmatico manoscritto già oggetto di nostre ipotesi e nuovamente analizzato in questa sede –, e i Vari disegni di Giovanni Antonio Nigrone (BNN, Mss. XII.G.59-60, ca. 1598-1603), un interessante progetto di trattato di ingegneria idraulica di ispirazione vinciana rimasto manoscritto. Abbiamo poi trattato della permanenza e degli sviluppi del modello vinciano a Napoli e nel Mezzogiorno tra XVIII e XX secolo, da un lato attingendo al ricco patrimonio documentario del Fondo Corazza – con preziose testimonianze tardo settecentesche del fervore illuministico del letterato, filosofo ed esperto leonardista Vincenzo Corazza – dall'altro proponendo opere a stampa relative agli studi scientifici e critici in materia vinciana prodotti in ambito meridionale tra Otto e Novecento.

Nella seconda parte del volume, temi come quello della fortuna della lezione vinciana e della diffusione dei linguaggi e delle tecniche dell'architettura e dell'urbanistica nel Cinquecento italiano trovano un significativo riscontro nell'inedito Codice Tarsia, oggi conservato nella Biblioteca Nazionale (Mss. XII.D.1, XII.D.74) e un tempo appartenente alla famosa biblioteca di Ferdinando Vincenzo Spinelli principe di Tarsia: collocabile nella tipologia del 'Libro di disegni' (in due volumi) e risalente al XVI secolo (ca. 1541-98), il Codice propone una silloge grafica concepita, per così dire, 'dal capitello alla città' e, per questo, suscettibile di approcci analitici e critici alle diverse scale della progettazione. Come sappiamo, la scienza e l'arte di Leonardo

si diffondono e traspaiono quasi in ogni esperienza consumatasi tra la prima e la seconda metà del XVI secolo nei contesti più vivaci e fecondi della penisola, e non solo, vista l'influenza che la sua presenza nelle terre d'oltralpe ha saputo esercitare sui futuri sviluppi del dibattito artistico e scientifico in Francia come nel resto d'Europa; così come, per restare nell'ambito del Mezzogiorno, è possibile riconoscere nei secoli dell'età moderna le tracce di quell'influenza nella formazione e tradizione dello 'scienziato-artista', dell'architetto-ingegnere, ossia di quella figura professionale completa a cui si ispirerà, agli inizi dell'Ottocento, la fondazione a Napoli della prima Scuola d'Ingegneria d'Italia, voluta da Gioacchino Murat. In questa seconda sezione sono quindi analizzati, per la prima volta nella loro totalità, i grafici di architettura e urbanistica contenuti nei due album cinquecenteschi che compongono il Codice: si tratta di rilievi di antichità e progetti di edifici in gran parte di ambito vignolesco redatti per la committenza farnesiana, oltre a disegni di città fortificate italiane ed europee di estremo interesse e bellezza, in cui è evidente l'influenza degli studi di Leonardo in materia di ingegneria militare. Il Codice, oggetto di un attento studio e catalogazione digitale da parte degli studiosi del Centro CIRICE dell'Ateneo Fridericiano e della Biblioteca Nazionale, rappresenta una preziosa testimonianza della diffusione del Rinascimento di matrice toscana e romana in ambito meridionale.

Un sincero ringraziamento va a tutti gli Enti che hanno sostenuto e patrocinato la nostra iniziativa e a quelli che hanno concesso le loro opere in prestito o in riproduzione. Siamo particolarmente grati al Comitato Nazionale per le Celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci, nella persona del Presidente prof. Paolo Galluzzi, che ha accolto con interesse la nostra proposta; al Comitato d'Onore e al Comitato Scientifico, presieduto quest'ultimo dal prof. Carlo Vecce, che ha contribuito da illustre vinciano alle nostre scelte; al personale della Biblioteca Nazionale e del CIRICE che al nostro fianco hanno fatto sì che questo studio si realizzasse, in particolare a Daniela Bacca, Francesca Capano, Maria Gabriella Mansi, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone; alla CB Edizioni, nelle persone di Sergio Cartei e Margherita Melani, per la grande competenza e pazienza con cui hanno curato con il CIRICE la pubblicazione di questo volume.

Alfredo Buccaro, Maria Rascaglia



Parte Prima

TESTIMONIANZE
DEL LEONARDISMO
A NAPOLI IN ETÀ MODERNA
E CONTEMPORANEA



CAPITOLO PRIMO
L'INFLUENZA DEL PENSIERO
DI LEONARDO NELL'AMBIENTE
NAPOLETANO TRA CINQUE E SEICENTO

LE TRACCE
CINQUECENTESCHE

NELLA BIBLIOTECA DI LEONARDO: CORPI, MACCHINE, STRUTTURE

Carlo Vecce

La grande svolta della vita di Leonardo da Vinci avviene a Milano negli anni Ottanta del Quattrocento. Alle prese con problemi sempre più complessi e in campi sempre più ampi (dall'ingegneria idraulica all'ottica, dall'anatomia alla geologia, dalla fisica alla meccanica), Leonardo comincia a rendersi conto che non può fondare le sue conoscenze esclusivamente sulla *sperientia*. È necessario progredire anche sul piano dell'elaborazione teorica, dell'individuazione delle leggi universali della natura che possano spiegare l'accadere dei fenomeni e che, a loro volta, possano essere applicate alla progettazione di nuove macchine¹.

In questo grande sforzo conoscitivo, Leonardo approfondisce sempre di più il rapporto e il dialogo con le fonti classiche e medievali del pensiero filosofico e scientifico, con gli *auctores*, o, come li chiama lui, gli *altori*. Non è facile avvicinarsi alla loro dottrina. Leonardo non conosce ancora il latino (tenterà di impararlo da solo intorno al 1494, a quarantadue anni) e gran parte della letteratura tecnica e filosofica è disponibile solo in latino. Si crea quindi una rete di relazioni con studiosi e docenti universitari, tra Milano e Pavia, che possano mediargli la lettura di testi difficili di ottica e prospettiva (i trattati di John Peckham e di Witelo), di fisica e meccanica (gli autori medievali della scienza *de ponderibus* e della fisica dell'*impetus*: Alberto di Sassonia, Giordano Nemorario ecc.). Tra gli appunti di Leonardo troviamo così i nomi di Fazio Cardano (editore di Peckham a Milano nel 1482), di Giovanni Marliani e di molti altri, ma anche la memoria di sue ricerche personali presso i librai e 'cartolari' milanesi, o in biblioteche illustri come la Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia (Codice Atlantico, f. 611ar, ca. 1488).

Non era la prima volta che l'*omo senza lettere* si rivolgeva ad amici-mediatori: anche a Firenze, dieci anni prima, aveva registrato una lista di persone che avrebbero potuto aiutarlo nello studio della meccanica e della matematica, come Paolo dal Pozzo Toscanelli, maestro Benedetto dell'Abaco, Carlo Marmocchi (Codice Atlantico, f. 42r, ca. 1478). Nel tempo, questo bisogno di confrontarsi, anche in modo dialettico e oppositivo, con le fonti della tradizione porterà Leonardo a formare un'ampia biblioteca interdisciplinare, prezioso strumento di servizio alle sue ricerche².

Come era lecito aspettarsi, nelle liste di libri e nelle citazioni testuali che affiorano negli sparsi fogli giovanili e nei primi quaderni di studio, la presenza di libri di tecnologia, scienza e ingegneria è estremamente limitata. L'ostacolo dello strumento linguistico è ancora insormontabile e poi si tratta di campi nei quali il giovane Leonardo, a Firenze, ha potuto acquisire buone competenze pratiche, basate sull'insegnamento ricevuto nella bottega di Andrea del Verrocchio, sul coinvolgimento in imprese ingegneristiche come il completamento della cupola di Santa Maria del Fiore con il posizionamento della grande palla di bronzo sulla lanterna (1468-1472), ma soprattutto sulla propria *sperientia*. Certo, in quegli anni aveva potuto consultare, sfogliare, copiare alcuni dei manoscritti tecnici che giravano nelle botteghe fiorentine, ai quali si collegavano alcuni dei suoi primi disegni tecnologici: i trattati dell'ingegnere senese Mariano di Iacopo detto il Taccola, lo zibaldone di Buonaccorso Ghiberti, i taccuini di Francesco di Giorgio Martini e Giuliano da Sangallo. Altri erano i libri che 'leggeva' e su cui formava la sua personale visione del mondo e della natura: pochi grandi libri come la *Commedia* di Dante,



le *Metamorfosi* di Ovidio (volgarizzate nel Trecento dal notaio pratese Arrigo de' Simintendi) e la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio (anch'essa tradotta in volgare da Cristoforo Landino e pubblicata a Venezia a partire dal 1476).

Se le *Metamorfosi* ispiravano a Leonardo la visione di un mondo instabile e dominato dal tempo, in perenne trasformazione insieme alle creature e alle forme viventi, la *Commedia* lo affascina per la sua grandiosa organizzazione strutturale, sia del testo che dello spazio fantastico in cui si svolge il viaggio di Dante. Fra Trecento e Quattrocento, la *Commedia* è letta non solo come un grande libro di poesia, ma anche e soprattutto come una *summa* del sapere medievale, sul versante del pensiero scientifico, della cosmologia e dell'astronomia. Del mondo e del cosmo di Dante, fondati sia sulla concezione tolemaica che sulle nuove acquisizioni medievali e arabe (Alfonso il Savio e Alfragano), si appassionano i contemporanei di Leonardo, approfondendo questioni come il sito e la forma dell'Inferno, o l'immensa struttura sferica dei cieli dei pianeti e delle stelle che girano intorno alla terra, trattata in un best-seller tardomedievale come la *Sphaera mundi* del Sacrobosco (anch'essa naturalmente presente nella biblioteca di Leonardo, insieme alla versione poetica in volgare fiorentino di Goro Dati).

Nella Firenze del giovane Leonardo, un intellettuale che collega il mondo degli ingegneri e delle botteghe artistiche con quello dei letterati e degli umanisti è Antonio di Tuccio Manetti, amico di Filippo Brunelleschi (di cui scrive la vita) e Marsilio Ficino, di Toscanelli e dei Benci. Antonio, attivissimo come copista e divulgatore, trascrive l'intera *Commedia* con la sua caratteristica scrittura mercantile, aggiungendo postille e disegni sul cambio di posizione degli astri. Questi coltiva l'idea dell'inferno (e dell'oltretomba) come una grande struttura architettonica, componendo il dialogo *Sito, forma, et misure dello Inferno* (stampato solo nel 1506 a Firenze dal savonaroliano Girolamo Benivieni). È la stessa visione che avrebbe ripreso Sandro Botticelli, nella sua celebre carta dell'inferno.

L'intera macchina del mondo appare in modo simile anche a Leonardo, all'inizio del 1478, ma con una straordinaria proiezione sul versante delle arti meccaniche. Il venticinquenne artista, ormai indipendente dal Verrocchio, frequenta Palazzo Vecchio, dove l'ingegnere Lorenzo della Volpaia lavora alla regolazione del grande orologio astronomico di Palazzo Vecchio. Dopo l'invenzione dei meccanismi di scappamento, gli orologi astronomici che si costruiscono fra Trecento e Quattrocento in Italia e in Europa sono mirabili macchine che in un certo senso tentano di riprodurre nell'insieme dei loro ingranaggi, delle ruote dentate e dei sistemi di trasmissione del moto, l'intera struttura dell'universo. All'ambito dell'orologeria sono ascrivibili molti dei primissimi disegni tecnologici di Leonardo, che si appassiona alla progettazione di orologi meccanici o delle tipologie più varie (ad acqua, ad aria, ecc.), chiamati «oriuoli».

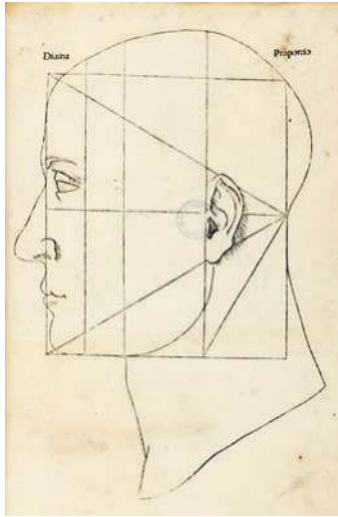
Sopra uno di questi disegni di ruote dentate con le didascalie «zodiaco» e «terra / luna / mercurio / venere», Leonardo scrive: «questo non è altro se none ruota e ribecchio, rocca e macina», cioè, nell'uso popolare toscano, il rubecchio e la rocca, utilizzate nella macina del mulino (Codice Atlantico f. 956r). La singolare compresenza di quelle due parole, *zodiaco* e *ribecchio*, si ritrova solo in Dante, che sulla montagna del purgatorio ricorda di avere ammirato lo «Zodiaco rubecchio» (Pg. IV 64). L'oscuro sintagma era stato interpretato da quasi tutti i commentatori (anche da Landino) come 'la parte del cielo rosseggiante dove si trova il sole'; il solo commento di Pietro di Dante (in una con le Chiose Cassinesi) lo spiegava come «rota Zodiaci», perché «robecchius in Thuscia dicitur rota dentata molendini», e la stessa interpretazione veniva ripresa nell'edizione Nidobeatina della *Commedia* (Milano 1477-1478). Insomma, il cosmo era per Leonardo come un'immensa macina di un mulino.

Per l'inferno, invece, venivano riprese le idee esposte nel dialogo di Manetti, ma con un'interpretazione del tutto originale. Se l'inferno è una struttura architettonica, con tanto di gradinate, archi, contrafforti, perché non immaginarlo come un grande,

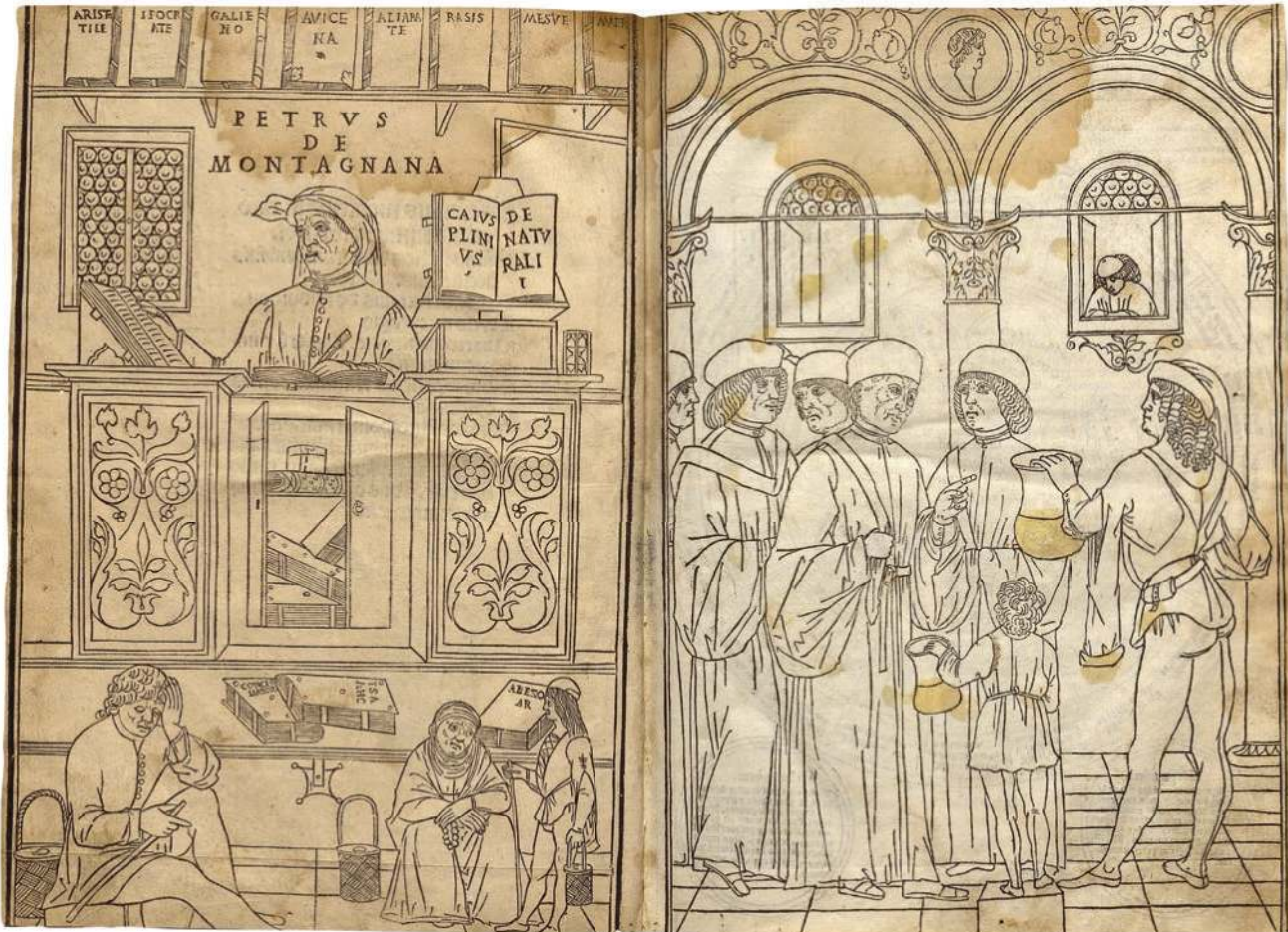
orrido, tenebroso teatro? Leonardo, infatti, coinvolto a Milano nell'organizzazione di feste e spettacoli per la corte sforzesca (la *Festa del Paradiso* di Bernardo Bellincioni nel 1490 e la *Danae* di Baldassarre Taccone nel 1496) fu tra i primi a interrogarsi sul problema della 'forma' del teatro, nel periodo in cui, nelle corti italiane del Rinascimento, rinasceva il teatro profano all'antica. In particolare, avrebbe portato in scena la celebre *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano, probabilmente per il governatore francese Charles d'Amboise a Milano nel 1507. L'*Orfeo* presentava un problema non facile di allestimento scenico, con un passaggio dai quadri aperti di paesaggio naturale e bucolico a quelli chiusi dell'oltretomba, in cui scende Orfeo nel tentativo di strappare Euridice alla morte. L'ingegnosa soluzione di Leonardo (una montagna che si apre facendo ruotare le due metà su sé stesse e scoprendo al suo interno una scena infernale, chiamata il *Paradiso di Plutone*) non era altro che la macchina dell'inferno dantesco, rivisitata come fondale del mito classico (Codice Arundel, f. 231v). Quella struttura girevole Leonardo l'aveva già ideata una decina d'anni prima, a Milano, con un disegno di anfiteatro composto da due metà unite da un sistema di cardini e con il seguente testo di commento: «Truovo apresso delle magne opere romane essere fatto due anfiteatri che si toccano nella loro schiena e poi con tutto il popolo si voltavano e si chiudevano insieme in forma di teatro e facevano questa forma» (Codice di Madrid I, f. 110r). Ma dove aveva 'trovato' la notizia delle «magne opere romane»? Naturalmente nella *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, il terzo grande autore del giovane Leonardo. Anch'egli un autore che gli parlava di corpi, macchine e strutture, a cominciare dalla grande macchina del mondo (il sistema degli astri e dei pianeti e la descrizione della terra), in una pagina sul teatro mobile costruito da Curione nell'antica Roma (*Nat. Hist.* XXXVI, 24). Leonardo non si era però lasciato intimidire dall'*auctoritas* dello scrittore antico e, dopo un po' di calcoli e disegni, concludeva: «Questa tale invention non fu molto sottile: più difficile per la gravità». Quel girare

dei semiteatri («con tutto il popolo» sopra) gli sembrava un po' pericoloso e, per evitare disastri, preferì riservare l'invenzione alla sola macchina scenografica del *Paradiso di Plutone*.

Ma altre erano le macchine che ormai attiravano la sua attenzione. Dopo il 1482, passato a Milano, si era presentato a Ludovico il Moro con una celebre lettera che puntava soprattutto alle sue competenze come ingegnere militare. A Milano aveva acquistato un libro fresco di stampa, il *De re militari* dell'umanista Roberto Valturio (Verona 1483), utilizzato per la compilazione dei suoi primi quaderni milanesi (Codice B e Codice Trivulziano). L'incunabolo, nello splendido apparato illustrativo, presentava molte macchine da guerra, riprese dai manoscritti della stessa opera, illustrati a metà Quattrocento secondo un programma di Matteo de' Pasti e, a loro volta, legati alla tradizione di ingegneria militare tardomedievale (Keyser e Taccola): una serie impressionante di macchine la cui finalità era quella di distruggere altre macchine, di demolire le strutture difensive di città e fortezze e di annientare i corpi degli uomini o dei cavalli coinvolti nel vortice della battaglia. Certo, Valturio (un letterato al servizio di Sigismondo Malatesta e non un uomo d'arme, ingegnere o *bombardiero*) tratta soprattutto di armi antiche o medievali (da lancio o ossidionali), ma, quando il suo trattato arriva tra le mani di Leonardo, il quadro contemporaneo è completamente dominato dalla rivoluzione tecnologica delle armi da fuoco. Su un foglio del Codice Atlantico (f. 80r) un amico di Leonardo, l'umanista fiorentino e filomediceo Lorenzo Lippi, scrive alcuni versi latini dedicati a una grande bombarda utilizzata dall'esercito della lega antiflorentina nell'assedio di Colle Val d'Elsa (novembre 1479). La terribile bombarda (chiamata *Ghibellina*) stava buttando giù le mura della città e a essa gli eroici colligiani invano opponevano i loro stessi petti. Nonostante la sua naturale avversione alla violenza della guerra (definita «pazzia bestialissima»), Leonardo è affascinato da quello spettacolo di distruzione e in questi anni, tra Firenze e Milano, continuerà a disegnare e progettare macchine belliche sempre più complesse e



Luca Pacioli, *Diuina proportione*, Venetiis, A. Paganino de Paganini, 1509



Preclarissimus liber elementorum Euclidis perspicacissimi, in artem geometriae incipit quam foelicissime, Venetiis, Erhardus Ratdolt Augustensis impressor solertissimus impressit, 1482

grandiose: bombarde, mortai, schioppetti, spingarde multiple, armi da lancio di ogni foggia e dimensioni (superbalestre e catapulte) e poi ancora congegni che nel nostro tempo sono sembrati (a torto) geniali precorriti di invenzioni dell'Otto-Novecento, mentre invece derivavano da idee già diffuse nel Quattrocento: carri falcati e corazzati, sommergibili, mitragliatrici, macchine volanti. Erano spesso spaventose armi di distruzione di massa, che per fortuna Leonardo non realizzò mai. La maggior parte dei suoi disegni di macchine (come ebbe a definirli Bertrand Gille) erano «sogni tecnologici»: meravigliosi, sì, ma sogni.

Alla fine della lettera al Moro, Leonardo aveva anche ricordato le sue competenze di ingegnere e di artista in tempo di pace. Fu il campo in cui fu concretamente impiegato negli anni milanesi e non quello militare: basti ricordare le consulenze alle grandi fabbriche architettoniche del tempo (il tiburio del Duomo di Milano, il Duomo di Pavia, le porte bronzee del Duomo di Piacenza) e ai progetti urbanistici (la nuova città ducale di Vigevano, il risanamento di Milano, ecc.) e il coinvolgimento nell'ampliamento e nella manutenzione delle vie d'acque (i Navigli). A Milano Leonardo ha modo di conoscere e frequentare i grandi architetti e ingegneri contemporanei, Amadeo e Dolcebuono, Bramante e (invitati per brevi periodi dalla Toscana) anche Francesco di Giorgio Martini e Giuliano da Sangallo. È in questo periodo che si avvicina al *De architectura* di Vitruvio, probabilmente grazie a Bramante e a Gian Cristoforo Romano, e anche al *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, pubblicato da pochi anni a Firenze (1485). Esito mirabile di queste prime letture (nonostante la difficoltà di lettura del testo latino) è il celebre *Uomo vitruviano* (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Il testo che accompagna il disegno lo presenta come un commento visuale a una pagina di Vitruvio, un fondamentale capitolo all'inizio del terzo libro, in cui si mette in relazione la perfezione delle proporzioni dell'edificio con quelle del corpo umano, inscritto nelle figure perfette del cerchio e del quadrato.

Leonardo condivide pienamente l'ideale rinascimentale della bellezza, fondata sulla divina proporzione, e cerca a sua volta di rifondare la scienza della pittura su basi matematiche, sull'esempio del *De pictura* di Alberti, un altro libro fondamentale per la composizione dei primi testi del *Libro di pittura* nel Codice A (1492 circa). Approfondisce quindi lo studio teorico della matematica e della geometria, conosciute in modo ancora imperfetto negli anni giovanili attraverso l'arte dell'abaco, l'aritmetica pratica dei mercanti. Per questa ragione, dopo la frequentazione di matematici milanesi come Fazio Cardano e i Marliani, è per lui fondamentale l'acquisto della *Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalità* (Venezia 1494) di frate Luca Pacioli, allievo di Piero della Francesca. Poco tempo dopo, nel 1496, Leonardo avrà la fortuna di conoscere di persona frate Luca, venuto a Milano, e di collaborare con lui nella realizzazione dei disegni dei poliedri per la nuova opera di Pacioli, la *Divina proportione* (Venezia 1509). A sua volta, Pacioli aiuterà Leonardo nella lettura e nell'interpretazione di Euclide.

Scriva Pacioli, nella prefazione alla *Divina proportione* (databile al 1498), che Leonardo ha finito un «libro de pictura e movimenti humani» e che ha quasi completato un'«opera inextimabile del moto locale de le percussioni e pesi e de le forze tutte cioè pesi accidentali». Non era un trattato nel senso tradizionale del termine. Il Codice di Madrid I attesta lo stato più avanzato di quel grande libro degli «elementi macchinari», meraviglioso anche nella bellezza dei disegni e della scrittura. Leonardo, sulla base di Euclide e Giordano Nemorario, segue la teoria classica delle quattro potenze da cui dipende ogni fenomeno fisico (moto, peso, forza e percussione), ma va anche oltre, individuando problemi fondamentali come la trasformazione del moto continuato in moto alternato e viceversa, tentando di unificare le conoscenze teoriche della meccanica teorica, classica e medievale, con quelle pratiche e intuitive apprese nel corso del suo apprendistato nel mondo degli artisti e degli ingegneri, soprattutto per mezzo della *sperientia*. Sospeso

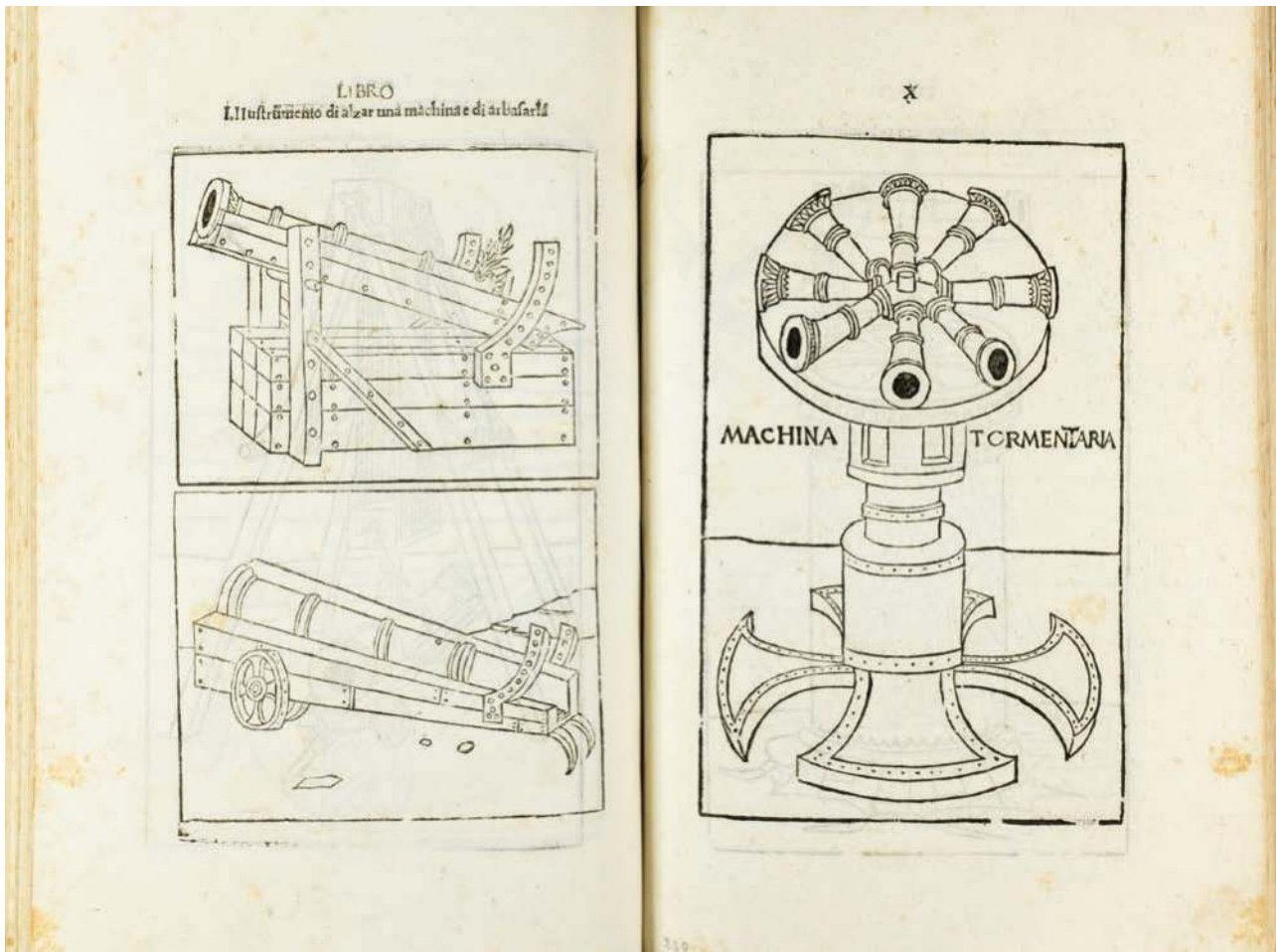
tra i libri degli «altori» e il libro della «maestra Natura», continuava orgogliosamente a dirsi «discepolo della sperientia», come scriveva nella didascalia a uno strano disegno di mazzocchio che sembra animarsi e muoversi fino ad avvolgersi su sé stesso come un bizzarro corpo spiraliforme: «Corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci discepolo della sperientia» (Codice Atlantico f. 520r).

Sono queste le forme che impegnano il pensiero e l'immaginazione di Leonardo nei suoi ultimi anni, in quella che appare come una sfida infinita: le forme in movimento del mondo e della vita, le onde, le nuvole, le trecce dei capelli, le chiocciole fossili (i *nicchi*), le spirali, le coniche, le caustiche, con problemi di calcoli sempre più complessi. La geometria euclidea non gli basta più e comincia a inseguire le opere di un grande ingegnere antico che è diventato un suo modello di vita, Archimede, raccontato dalla leggenda come una specie di eroe del pensiero e della tecnologia, così assorto nei suoi calcoli geometrici da non curarsi del colpo mortale che sta per essergli inferto da un soldato romano durante la presa di Siracusa. Uno dei codici a cui dà la caccia è probabilmente anche quello copiato da Piero della Francesca, che raccoglieva le opere di Archimede tradotte in latino da Campano da Novara (Firenze, Biblioteca Riccardiana ms. 106). Tra quelle opere, la più utilizzata è la *Quadratura circuli*, disponibile nella prima edizione del *Tetragonismus* curata dall'astrologo-matematico Luca Gaurico (Venezia 1503): un problema che appassionerà Leonardo fino alla fine della sua vita.

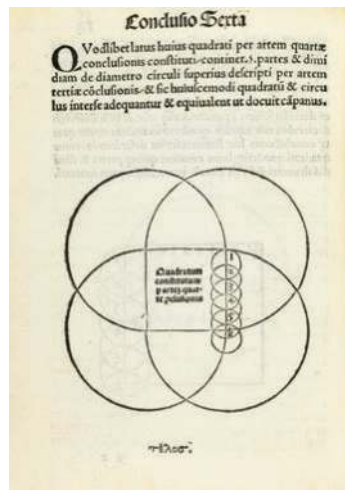
Fra 1503 e 1504 Leonardo stila la più ampia lista dei libri della sua biblioteca (Codice di Madrid II ff. 2v-3r), in cui si può rilevare il notevole ampliamento delle sue letture nei campi della scienza e della tecnologia: i testi di Aristotele e della tradizione aristotelica, i *Problemata*, le *Propositiones* e la *Metaura*, Alberto Magno, Alberto di Sassonia, Walter Burley, l'enciclopedia *De expetendis et fugiendis rebus* di Giorgio Valla e le sue edizioni-traduzioni. Nella parte finale della lista, fra altri libri dedicati alle tecniche e alle arti (tra i quali è importante la traduzione volgare dei primi tre

libri di Euclide), il nome «Francesco da Siena» rinvia sicuramente a Francesco di Giorgio, già incontrato a Milano nel 1490. Si tratta dell'unico libro di Leonardo finora identificato: un codice della prima redazione del trattato di architettura e ingegneria del Martini, l'attuale Laurenziano Ashburnham 361 (1480-1482). Su questo manoscritto Leonardo esegue tra il 1502 e il 1504 una serie di postille e segni di lettura (in totale dodici). Le note nascono durante la lettura della pagina martiniana, ispirate sia dai testi che dai disegni. Ad esempio, su una pagina con bei disegni di colonne cilindriche viene aggiunta una nota sul cilindro (c. 13v), mentre su un foglio in cui Martini discorreva del porto marino posto alla foce di un fiume (con corrispondente disegno), Leonardo aggiunge in alto, con due disegni, una nota sull'onda che cade («ruina») e si rivolge su sé stessa (c. 25r). Allo stesso modo, annota «punto naturale» sulla pagina in cui Martini tratta dei principi della geometria (c. 27v), e «superficie quadrabile» nel foglio dedicato alla quadratura del cerchio (c. 27v). Sopra un bel disegno di fontana scrive «dell'acqua nel vaso» (c. 41r) e, in margine a un ingranaggio di sollevamento, una nota sul «centro d'ogni gravità sospesa» e, sull'altra colonna, le parole «De corda e p peso».

La lettura dell'Ashburnham ha spronato Leonardo a consultare anche la seconda redazione del trattato (1496-1500). È da questa versione, infatti, e non dall'Ashburnham, che vengono trascritti e rielaborati numerosi testi del Codice di Madrid II sull'architettura militare, sull'uso dei materiali, sulle fondazioni marine e la difesa dei porti (ff. 85r-98r). L'insegnamento maggiore che Leonardo ne trae è il confronto sistematico con i problemi reali del territorio, del «sito naturale», al quale l'opera dell'ingegnere-architetto dovrà sapersi conformare: «I vari lochi richiegan variare le fortezze secondo la lor natura» (f. 93r). Corpo-macchina-struttura in movimento e metamorfosi è, infine, lo stesso corpo umano, indagato da Leonardo fin dagli anni Ottanta del Quattrocento, in un percorso di ricerca che si avvale non solo di libri (alcuni trattati di chirurgia e anatomia e, so-



Roberto Valturio, *Opera de facti e precepti militari*, Verona, Impr. di Bonin di Boninis, 1483



A lato a sinistra, Giorgio Valla, *De expetendis et fugiendis rebus opus*, Venetiis, in ed. A. Romani, 1501

A lato a destra, Luca Gaurico, *Tetragonismus idest circuli quadratura per Campanum archimedes Syracusanum atque boetium mathematicae perspicacissimos adinuenta*, Venetiis, per Ioan. Bapti. Sessa, 1503



prattutto, il *Fasciculus de medicina*, pubblicato in volgare a Venezia nel 1494 con splendide illustrazioni), ma soprattutto della *sperientia*, che spesso contraddice quello che c'è scritto nei libri: cioè la pratica diretta della dissezione anatomica.

Quando, intorno al 1510-1511, si avvicinò al completamento del trattato di anatomia, Leonardo compose un proemio nel quale istituiva una straordinaria analogia. Il suo trattato sarebbe stato composto di una serie di tavole anatomiche, che avrebbero avuto la stessa scansione delle tavole cartografiche della *Cosmographia* di Tolomeo, altro libro fondamentale della sua biblioteca (probabilmente nell'edizione di Ulm del 1482): «Adunque qui con quindici figure intere ti sarà mostro la cosmografia del minor mondo, col medesimo ordine che innanti a me fu fatto da Tolomeo nella sua cosmografia; e così dividerò poi quelle membra come lui divise il tutto in province, e poi

dirò l'uffizio delle parti per ciascun verso, mettendoti dinanti alli occhi la notizia di tutta la figura e valitudine dell'omo, in quanto ha moto locale mediante le sue parte. E così piacessi al nostro altore che io potessi dimostrare la natura delli omini e loro costumi nel modo che io descrivo la sua figura» (Windsor 19061).

Note

¹ P. Galluzzi, *Il Rinascimento. Gli ingegneri del Rinascimento: dalla tecnica alla tecnologia*, in *Storia della Scienza, Roma*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, I, 2001.

² C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017; P. Findlen, *Leonardo's Library. The World of a Renaissance Reader, with essays by J.G. Amato, V.S.R. Shi, A.R. Tsagaris*, C. Vecce, Stanford, The Stanford Libraries, 2019; *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*, catalogo della mostra, a cura di C. Vecce, Firenze, Giunti, 2019, con bibliografia di approfondimento su tutti i temi trattati in queste pagine.

LE TRACCE
CINQUECENTESCHE

UN NODO VINCIANO «ARCHIMEDEO» A NAPOLI, TRA LEONARDO E PACIOLI, I GAURICO E DELLA PORTA¹

Alessandro Vezzosi

Inizia con i Gaurico questo intreccio di note e di figure leonardesche e di leonardismi che, al di là delle arti visive, introduce ed esemplifica in sintesi alcune coordinate per un ‘nodo vinciano’ partenopeo, preliminare anche all’arte-scienza e alla matematica come arte.

Pomponio Gaurico

Napoletano, sebbene nativo di Gauro, in contea di Giffoni, ora comune di Montecorvino Rovella in provincia di Salerno, si definiva ed era considerato l’umanista Pomponio Gaurico (1482 ca.-1530), autore di un sorprendente elogio della celebrità di Leonardo, precoce e incisivo nella sua sintesi.

Iniziò il suo *De Sculptura* a Padova, intorno al 1501, quando si esercitava nella pratica di questa tecnica, eseguendo piccole opere in bronzo che risulterebbero perdute². Il trattato fu pubblicato da Filippo Giunti in Firenze nel 1504, nell’orbita di Bernardo Rucellai, amico e committente di Leonardo. Pomponio menzionò a stampa per la prima volta la *Pietà* vaticana e il *David* di Michelangelo nello stesso anno della collocazione in piazza della Signoria, dimostrandosi informatissimo sull’arte del suo tempo. Privilegiava la nobiltà della scultura come pratica intellettuale pure in rapporto alla poesia e come ottava arte liberale, vicino più alle teorie del suo idolo Michelangelo che al primato della pittura di Leonardo e affermava la superiorità della poesia sulle arti figurative³. Nell’ottavo e ultimo capitolo si legge: «postremo et ipse Alvero-

chii discipulus Leonardus Vincius, equo ilio, quem ei perficere non licuit, in Bois maximo, pictura Sympo-
sii, nec minus et Archimedaeo ingenio notissimus».

Già prima di Leonardo, “archimedeo” era considerato il suo “maestro Pagolo” (Toscanelli) e “Archimede senese” si definiva un suo anticipatore in tecnologia, l’ingegnere Mariano di Jacopo detto il Taccola.

L’encomio a Leonardo in rapporto ad Archimede ci induce a ricordare molteplici riferimenti del Vinci al siracusano, dall’“architronito” (cannone a vapore) agli ingegni idraulici, dagli specchi ustori alla quadratura del cerchio che ritroviamo in Luca Gaurico.

Nel 1502 Leonardo desiderava entrare in possesso di due manoscritti dell’opera del genio siracusano, tramite Cesare Borgia: «Borges [Borgia] ti farà avere Archimede del vescovo di Padova e Vitellozzo quello da il borgo a San Sepolcro [in relazione a Piero della Francesca]»⁴ e, successivamente, di un altro «appresso al fratel di monsignore di Santa Giusta in Roma. Disse averlo dato al fratello che sta in Sardigna. Era prima nelle libreria del duca d’Urbino; fu tolto al tempo del duca Valentino»⁵.

Pomponio, pur lodando Verrocchio per le sue cesellature e pitture e in particolare per il *San Tommaso*, ne criticò il Monumento equestre al Colleoni in Venezia, «reso con una maniera così cruda che sembra d’essere davanti a un cavallo scorticato»; fra gli illustri autori incluse inoltre Desiderio da Settignano per la porta del Castel Nuovo di Napoli.

Egli era fra l’altro interessato a conoscere la struttura matematica delle opere di un maestro come



Donatello, essendo alla ricerca di un metodo e di regole geometriche per la scultura e di dimostrazioni di un fondamento matematico della prospettiva, per la quale tuttavia non cita mai lo studio sistematico del *De pictura* di Leon Battista Alberti, dedicato a Brunelleschi, o il *De Statua*. A Pomponio, che tra il 1512 e il 1519 insegnò all'Università di Napoli, dedicherà un *Elogio* il Giovio⁶, biografo di Leonardo.

Massimo Scolari⁷ ha evidenziato come le connessioni di Pomponio con Piero della Francesca, Luca Pacioli e Leonardo risultino più rilevanti di quanto non si credesse: l'illusionismo della profondità senza la costruzione prospettica (Gaurico), la proiezione ortogonale del cubo in un esagono (assonometria ortogonale isometrica di Piero), i metodi di rappresentazione pittorico-prospettica (Leonardo) e diagrammatica (Pacioli), la stereometria fino al *Vitruvio* del Cesariano dedicato a Leone X nel 1521.

Luca Gaurico

Originario di Gauro e considerato napoletano era pure Luca (1475-1558), fratello di Pomponio, che dopo il 1497 si trasferì con lui a Padova, dove fu allievo di Pietro Pomponazzi e compagno di studi – fra gli altri – di Girolamo Fracastoro, Andrea Navagero e Giovanni Battista Ramusio; qui si laureò *doctor artium*.

Si laureò pure in medicina probabilmente tra il 1503 e il 1504, ma i suoi interessi principali erano l'astronomia e la matematica, di cui teneva lezioni private. Già a Padova iniziò a produrre una serie di *prognostica* (profezie astrologiche) che continuerà per tutta la vita.

Luca si era distinto già nel 1503 a Venezia come raffinato editore di testi scientifici, matematici, filosofici e di astronomia, compresi la *Perspectiva communis* dell'arcivescovo di Canterbury John Peckham, una delle fonti di Leonardo, e il *Tetragonismus id est Circuli quadratura*⁸, con i testi di Archimede, Boezio e Campano (che fra il 1255 e il 1259 aveva curato una famosa edizione degli *Elementi* di Euclide).

Anche Pacioli difenderà Campano nel 1508 e 1509 a Venezia, considerandolo “traduttore attendibilissi-

mo” a differenza di Bartolomeo Zamperti, umanista ed editore degli *Elementi* di Euclide nel 1505, che lo aveva definito “traduttore barbarissimo”.

La xilografia che illustra il *Tetragonismus* è attribuita al fiorentino Lucantonio degli Uberti ed era stata usata già dal tipografo Giovan Battista Sessa nel 1501 per l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, altra fonte importantissima di Leonardo che ne segnala il possesso nel Codice Atlantico (f. 559r) e nel Codice di Madrid II (f. 3r).

Si tratta dell'*aeditio princeps* della versione latina del *Tetragonismós parabol's* del domenicano fiammingo Guglielmo di Moerbeke (1215 ca.-1286), traduttore di Archimede oltre che di Aristotele. Le traduzioni del frate, che verso la fine del XV secolo erano confluite nel *De expetendis et fugiendis rebus* di Lorenzo Valla, dettero vita a un codice (“O”) da cui si generò il manoscritto (“M”) dato alle stampe da Luca Gaurico: «alle copie attinsero Nicola V, il pontefice creatore della Biblioteca Vaticana che affidò a Jacopo da San Cassiano l'incarico di tradurre Archimede, il cardinal Bessarione, il Regiomontano, Leonardo da Vinci e vari altri»⁹.

Anche Niccolò Cusano aveva pubblicato *De quadratura circuli*, nel 1453, riprendendo l'opera di Archimede. Egli, che in particolare «si basava sull'idea che gli oggetti matematici non esistono indipendentemente dall'intelletto umano, come aveva sostenuto Platone, ma ne sono una creazione»¹⁰, era grande amico di Paolo dal Pozzo Toscanelli, il “Pagolo” summenzionato amico di Leonardo.

Nel 1506 Luca ebbe la cattedra di astronomia all'Università di Bologna, ma l'aver predetto l'esilio a Giovanni Bentivoglio gli costò la tortura e il carcere. Nel 1507 insegnò matematica a Ferrara e in ottobre pronunciò un famoso elogio dell'astrologia, *De astronomiae seu astrologiae inventoribus, utilitate, fructu et laudibus oratio* ben analizzato da Cesare Vasoli¹¹.

Compose a Venezia negli anni Trenta e pubblicò prima in italiano (1539) e poi in latino (1540) il *Tractatus astrologiae iudiciariae de nativitatibus virorum et mulierum*. Luca si dedicò a pratiche di chiromanzia, fisiognomica e mnemotecnica, dalla geomanzia all'idromanzia,

divenendo il più celebre astrologo del suo tempo e il consulente, fra gli altri, della regina di Francia Caterina de' Medici e dei papi Giulio II, Leone X, Clemente VII e Paolo III Farnese; quest'ultimo lo nominò vescovo della sua patria, Giffoni, e poi di Civitate in Capitanata suffraganea della sede metropolitana di Benevento¹².

Con una straordinaria vastità di riferimenti agli antichi, da Ermete a Zoroastro, da Pitagora a Tolomeo (*princeps astrologorum*), tra il mondo greco e quello arabo ed ebraico, con fonti medievali (compresi Boezio e Cusano) e del primo Rinascimento (da Sacrobosco a Ficino e Pico), per Luca l'astrologia era "divina ars", grazie alla quale l'uomo poteva «compiere la sua vera deificazione solo conquistando e dominando i più segreti poteri cosmici»¹³.

Nel *Tractatus astrologicus* del 1552, nell'oroscopo di Dürer¹⁴ menziona come *pictores eminentissimi* Leonardo, Donatello, Raffaello, Tiziano, Mantegna, Costa e Francia, dedicandone uno a Michelangelo¹⁵ e pure al seguace leonardesco Giovanni Paolo Lomazzo. Vi menziona anche il consiglio dato nel 1512 a Giovanni de' Medici di interpellare un astrologo e chiromante mantovano per la predizione della sua ascesa al soglio papale. Nel 1549, nella *Vita di Leone X e d'Adriano VI*, anche Paolo Giovio cita una predizione della nomina di Giovanni come papa a opera del Ficino, "astrologo di grande autorità".

In contrapposizione all'astrologia giudiziaria di Gaurico, in sintonia con le *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* di Pico della Mirandola¹⁶ e il *Trattato contro gli astrologi* di Savonarola (1497), Leonardo critica aspramente le pseudo-scienze e l'occultismo: l'astrologia e la negromanzia, la fallace "fisognomia" insieme alla chiromanzia, e anche l'alchimia¹⁷.

Lo ribadisce nel *Libro di pittura*: «Dice qui l'avversario che non vuole tanta scienza, che gli basta la pratica del ritrarre le cose naturali; al quale si risponde che nessuna cosa è che più c'inganni che fidarsi del nostro giudizio senz'altra ragione, come prova sempre l'esperienza, nemica degli alchimisti, negromanti ed altri semplici ingegni» (c. 222r).

Leonardo

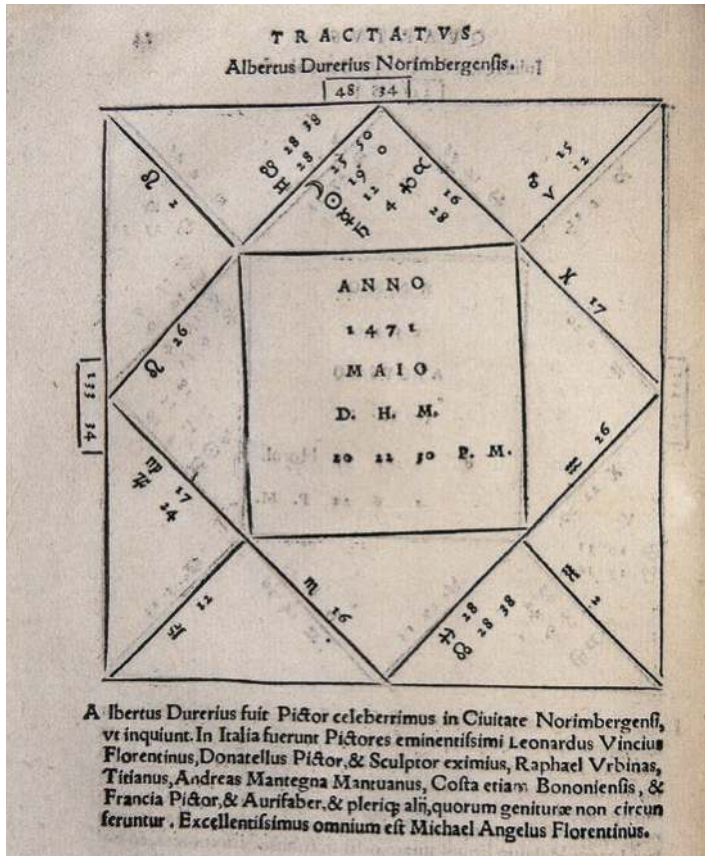
È fondamentale il dato che nell'elenco dei libri posseduti dal Vinci, «in cassa al munistero» intorno al 1504, sono indicati l'«arimetricha di maestro Luca [Pacioli]» e in particolare una «quadratura del circolo»¹⁸ che si può identificare con la pubblicazione di Gaurico e introduce un argomento di fantastica complessità.

Nel Codice di Madrid II (f. 2v), inoltre, è menzionato per primo un "libro di G[i]org[i]o Valla", quasi certamente quella sorta di enciclopedia della scienza in 49 libri (il *De expetendis et fugiendis rebus opus* sopramenzionato), pubblicata a Venezia nel 1501, che Leonardo dimostra di conoscere bene nell'Atlantico anche per le lunule di Ippocrate.

Tra le passioni quasi ossessive di Leonardo per la matematica e alla ricerca dell'impossibile, la quadratura del cerchio si distingue in maniera simile agli studi per il moto perpetuo nella meccanica, il "perpetuus circuitus" spiegato da Ficino rifacendosi ai "moti eterni circolari" di Archimede. E ha prodotto una straordinaria serie di invenzioni figurative, esteticamente fantastiche, mentali e non decorative, come "ludi geometrici" di arte-scienza nei termini che, con Pacioli, si potrebbero definire "grandissima abstractione". Solo nel foglio 455r del Codice Atlantico, databile all'ultimo periodo romano, elabora ben centosettantasette variazioni sull'equivalenza dei cerchi e centosessantotto semicerchi.

Stranamente, un leonardista come Kenneth Clark li ha fraintesi considerandoli uno «spreco del tempo e dell'ingegno di Leonardo: hanno a che fare con la geometria quanto un cruciverba con la letteratura». Invece, le avanguardie artistiche del XX secolo, tra Astrattismo geometrico e Minimalismo, hanno dialogato con tali intuizioni e creazioni, figurative e concettuali.

La matematica euclidea si è rivelata una fonte importantissima per Leonardo, che aveva iniziato a studiarla dagli ultimi anni del Quattrocento. Gli *Elementi* di Euclide nel testo e nel commento del Campano si ritrovano nei suoi manoscritti I ed M, come già nella prima e seconda parte dei manoscritti E e K, e in molti fogli dell'Atlantico. Le annotazioni di Leonardo



Luca Gaurico, *Tractatus astrologicus*, Venetiis, apud Bartholomaeum Caesatum, 1552. Illustrazione dell'oroSCOPIO di A. Dürer



Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basileae, Petri Perna- Typhographi, 1575. Ritratto di Pomponio Gaurico

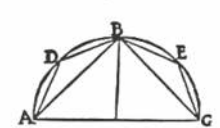


Epistola 2


Lucas Gauricus Iuphanensis ex regno neapolitano mathematicæ studiosis, S. D.

223

Archimedis



Archimedis Syracusani Liber.



Maia circulus est equalis trigono rectigulo cuius quæquid ex centro est equalis uni earum quæ circa rectum angulum pervenit autem basi.

Habundantius circulus a. b. g. d. trigono. e. ut superius ponitur dico quod equalis est. Si enim est possibile sit maior circulus & inscribatur tetragonum. a. g. Et secetur per se in duo equalia & sint portiones unius minoris ex centro quo excedit circulus trigonum rectilicium ergo adducit est maior trigono.

Constat enim a. & b. & c. & d. & e. minor est ergo quæ a. a. latere trigoni est autem perimet. rectilicium minor reliquo latere quoniam & perimet. circuli est

224

Tetragonismus 29

ergo rectilicium minus trigono. e. quod quidem est incommensurabile.

Sic autem si possibile est circulus minor trigono. e. & circumscriptus tetragonus & secetur per se in duo equalia & ducatur utrinque per se signa recta ergo quæ ab. o. a. r. linea ergo. o. r. est maior linea m. r. q. ut enim. r. m. est equalis linea. a. & trigono. e. ergo. o. q. est maior dimidiis figuræ. o. r. a. m. Accipiamus velutem similes ipsi. p. r. a. m. in nova ex centro quo excedit trigonum. e. circumscriptum. a. b. g. d. Ad hoc ergo circumscriptum rectilicium est minus trigono. e. quod quidem incommensurabile est cum maius quæ quæ quidem. n. a. est equalis Katheto trigono perimet. autem est maior basi trigono equalis ergo est circulus. a. b. g. d. trigono. e.

Circulus ad id quod a diametro tetragonum proportionem habet quam undecim ad. 4. Sit enim circulus cuius diameter quæ. a. b. & circumscriptus tetragonum. g. h. & linea. g. d. duplas quæ. d. e. ipseus autem pars ipsius. g. i. quæ. e. r.

224

Luca Gaurico, *Tetragonismus idest circuli quadratura per Campanum archimedem Syracusanum atque boetium mathematicæ perspicacissimos adinuenta*, Venetiis, per Ioan. Bapti. Sessa, 1503



Jacopo de' Barbari (attr.), *Ritratto di Luca Pacioli*, c. 1495. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Giovan Battista Della Porta, *Magiae Naturalis*. Libri XX, Napoli 1589; frontespizio



sono interessanti anche metodologicamente, nella sua ricerca per distinguere il vero dal falso. Per esempio, nel foglio 771v del Codice Atlantico, databile circa 1517, annota: «Qui son false, qui stan bene [...] provasi esser vero per una delli elementi geometrici che mostra» e – in relazione anche con Pitagora, Ippocrate ed Eudosso – Leonardo dichiara: «qui si tratta delle falcate [...] e di ciascuna si dà la quadratura [...] poi tratterem di 13 modi di quadrature di cerchi»¹⁹.

Nell'autunno del 1504, nella serie di studi sulla quadratura delle figure curvilinee e altri studi geometrici, elaborati tra Piombino e Firenze, alla fine di una lunga notte di calcoli, il 30 novembre, Leonardo si esalta credendo di aver fatto una straordinaria scoperta: «La notte di Sancto Andre' trovai il fine della quadratura del cerchio, e 'n fine del lume e della notte e della carta dove scrivevo fu concluso, al fine dell'ora»²⁰. Registra una simile intuizione parziale come un regalo ricevuto proprio nel giorno del Natale seguente, all'interno di una lunetta e vicino a uno studio di “falcate”: «Fu[m]mi data per mancia tale inventione la matina di Natale 1504»²¹.

Quando Leonardo comprende di non aver scoperto la leggendaria quadratura, penserà comunque di aver superato Archimede: «E così avren fatta la quadratura più vicina al vero che Archimede»²².

Fin dal V secolo a.C., Ippia di Elea aveva ideato una trisettrice, detta anche “quadratrice”, utilizzata poi da Dinostrato per la quadratura del cerchio. Leonardo rielabora teorie, figure e scomposizioni di Archimede, ipotizzandone altre “a buccia d'arancia”, “a fette quadrate”, ma non manca di formulare le sue critiche a proposito del *De circuli dimensione* e le divergenze: «la quadratura del cerchio d'Archimede fu ben detta e male data»²³. Come rileva Frosini, il foglio RL 12280r è un «documento eccezionale, perché mostra apertamente il carattere pregiudiziale della divergenza»²⁴: «Quadratura d'Archimede. Archimede ha data la quadratura d'una figura laterata e non del cerchio. Adunque Archimede non quadra mai figura di lato curvo. E io quadro il cerchio meno una portione tanto minima quanto lo intelletto pos-

sa immaginare [...] cioè quanto il punto visibile». Tuttavia, dopo il 1510, osserva che «prima per Archimede siracusano fu trovato che la moltiplicazione del semidiametro d'un circolo colla metà della sua circonferenza faceva un quadrilatero rettilineo eguale al circolo»²⁵.

Gli studi delle lunule e delle superfici equivalenti, compresa la quadratura del cerchio, corrispondono in Leonardo alle verifiche sulle “trasmutazioni dei corpi metallici” e alle metamorfosi di un volume scultoreo, o dell'energia idraulica in eolica, o delle valvole del cuore. Nel 1505 egli aveva iniziato il «Libro titolato de strasformazione, cioè di un corpo in un altro senza diminuzione o accrescimento di materia. Principiato da me, Leonardo da Vinci addì 12 di luglio»²⁶, nel quale tratta principalmente di stereometria, ossia della misurazione dei solidi, a testimonianza del suo particolare interesse concettuale per le modificazioni della forma della materia.

Oltre a disegnare mirabili forme stellari con rose e bisangoli, Leonardo affronta pure il mitico “problema di Delo”, ovvero della duplicazione del cubo, usando solo compasso e riga. Mentre si trovava in Vaticano, una notte concludeva uno di questi “ludi”: «Adunque farai un circolo che sia l'ottava parte del cerchio di che si fece tal settore. Finita addì 7 di luglio, a ore 23 a Belvedere, nello studio fattomi dal Magnifico, 1514»²⁷.

Verso il 1515-1516 scrive: «Avendo io finito li cont[r]o vari modi di quadrare li circoli, [...] e date le regole da procedere in infinito, al presente comincio il libro detto *De ludo geometrico*, e dò ancora modo di processo infinito. Lunole, falcate e settori per valuta di circolo»²⁸. Nei suoi ultimi anni tra Roma e Amboise, Leonardo continua a studiare la «scomposizione del cerchio in parti proporzionali e loro quadratura»²⁹; giunge a conclusioni ipotetiche («di questa superficie curvilinee molte ne son quadrabile in se medesime colla trasmutazione delle sue proprie parte nel suo tutto») e afferma di avere terminato un trattato (oggi disperso): «con queste si compone l'ultima mia opera di cento 13 libri [capitoli?] da me composti ne la quale è 33 modi variati di dare quadrati rettilini equali a circoli»³⁰.

Luca Pacioli

Nato a Borgo Sansepolcro come Piero della Francesca e Francesco del Cera dal Borgo (architetto e umanista), divenuto celeberrimo insegnante di matematica, dopo i periodi a Perugia, Zara, Firenze e Roma, Pacioli (1446/1448³¹ - 1517) fu docente nel 1509 nel “Degno Ginnasio” della Napoli di re Ferrante, circondato da intellettuali quali il Pontano e Sannazaro, nel contesto in cui operavano anche architetti e artisti fiorentini, inviati da Lorenzo de’ Medici, come l’amico Giuliano da Maiano.

Poté dialogare con l’ambasciatore di Firenze Pier Vettori e i condottieri Camillo Vitelli, di Città di Castello (fratello di Vitellozzo, amico di Leonardo, fatto uccidere da Cesare Borgia nel 1502), e il milanese Gian Giacomo Trivulzio (committente di Leonardo), a proposito di matematica applicata all’architettura militare e alla tecnologia per strumenti bellici, in particolare rifacendosi a Euclide: una fonte per lui essenziale, come dimostrerà con la pubblicazione degli *Elementi* nel 1509, dedicata al cardinale Francesco Soderini, fratello di Piero³²; nello stesso anno, nel *Divina proportione*, dedicata al gonfaloniere Pier Soderini (committente del Vinci), scrive di averla realizzata per impulso degli amici a lui più familiari, menzionando solo Leonardo.

La presenza di Pacioli a Napoli si deduce senza alcun dubbio dai ricordi pubblicati da lui stesso, ma non sappiamo in quali anni e per quanto tempo: tra il 1488 e il 1494, per uno o tre anni? Nella dedicatoria a Guidobaldo I duca di Urbino della *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* stampata per la prima volta a Venezia il 10 novembre 1494 si legge: «De la qual cosa più volte col nobil homo eccellente armigero Camillo Vitelli de Castello sopra di questo conferendo apertamente trovato habiamo. Nel tempo che optimamente el suo perspicacissimo ingegno comprexe el sublime volume de Euclide per più mesi da me expostili e in nel degno gimnasio de Napoli legendo. El simile con lo Magnifico oratore de lo illustrissimo Dominio Fiorentino alhora Pietro Victori e con la Signoria de miser [messer] Giovan Jacomo

Traulzi, de parte in parte scorrendo per li antichi volumi Quinto Curtio, Frontino, Vegetio, e gli altri che de re militari hano scritto e deto».

Pacioli ripropone gli stessi riferimenti del suo periodo napoletano nella prima edizione a stampa del *Divina Proportione* del 1509 a Venezia: «Con la Illustre signoria miser [messer] Giovaniacomo Traulzi, con lo degno oratore del Dominio fiorentino alora Pier Vettori, con presentia del Pontano nel palazzo del conte de Sarno in Napoli; e non manco con lo Magnifico e degno conductiero Signore Camillo Vitelli de la città de Castello, legendoli io per tre anni el sublime volume del nostro Euclide» (f. 24^v). È importante notare qui “per tre anni”, mentre nella *Summa* aveva scritto “per più mesi”.

Luca include Napoli nel XII capitolo della *Summa*, nella trattazione di argomenti mercantili, indicando la «tariffa de’ tutti i costumi, cambi, monete, pesi, misure e usanze di lettere di cambi, e termini di dette lettere che ne’ li paesi si costuma, e in diverse terre», compresi vino e olio, panni e argento.

Nel 1470-1471 Pacioli era stato ospite a Roma di Leon Battista Alberti, al quale è stato attribuito il *De lunularum quadratura*, in cui si contrasta la teoria aristotelica di quadrare superfici curvilinee.

Il sodalizio di Leonardo con Pacioli iniziò a Milano verso il 1496 e si manifestò in diverse forme di collaborazione, portando il Vinci ad approfondire le conoscenze e nuove esperienze di matematica e geometria, dalla sezione aurea alla quadratura del cerchio.

Già intorno al 1495 Leonardo aveva speso 120 soldi per la “socterratura di Caterina”, sua madre, e 119 per acquistare la prima edizione della *Summa* di aritmetica e geometria di Pacioli.

Nel *Divina Proportione* Pacioli precisa che i poliedri «sonno stati facti dal degnissimo pictore prospectivo architecto musico e de tutte virtù doctato Lionardo da Vinci fiorentino nella città de Milano» (f. 28^v).

Nella dedicatoria del *De viribus quantitas* (1496 ca.-1508) riferisce che per le «supreme et legiadriissime figure de tutti li platonici et matematici corpi regolari et dependenti [...] non è possibile al mondo farli me-



glio [...] facte e formate per quella ineffabile senestra mano a tutte discipline matematici accomodatissima del principe oggi fra mortali, pro prima fiorentino, Lionardo nostro da Vinci».

È Luca, molto spesso testimone diretto a fianco dell'artista, anche in viaggio, a tramandare le dimensioni (m. 7,20) del Monumento Sforza, elogiandolo nel *Divina proportione*: «l'admiranda e stupenda equestre statua, la cui altezza da la cervice a piana terra sono braccia 12 [...] massa a libre circa 200.000». E attesta che Leonardo aveva già compiuto nel 1498 un «degno libro de Pictura e movimenti umani» (attualmente perduto) e stava lavorando a un'«opera inextimabile nel moto locale de le percussioni e pesi e de le forze tutte, cioè pesi accidentali», che fa pensare ai contenuti del Madrid I.

Pacioli non cita mai i fratelli Gaurico e viceversa, nonostante alcune coincidenze.

Anche per lui fu naturalmente fondamentale l'Archimede Latino con il *De Sphaera et Cylindro*, il *Circuli dimensio* e la *Quadratura parabolae* nella traduzione dal greco di Jacopo da San Cassiano, il Cremonese, con notevoli riflessi nella *Summa* del 1494. E ciò sottolinea un'altra vicinanza tra Pacioli e il Vinci (oltre che con Piero della Francesca e Francesco Cereo), così come il tema delle proporzioni e della sezione aurea che già Leonardo aveva affrontato con genialità ed eccellenza estetica verso il 1490, giungendo al capolavoro dell'*Uomo vitruviano*; e su cui ritorna con l'amico Fazio Cardano, padre di Gerolamo (che nel 1539 dedicherà l'ultimo capitolo della sua *Practica arithmetica* al *De erroribus Fratris Luce* di Pacioli).

Il ritratto di Luca Pacioli esposto dal 1957 a Napoli, nel Museo di Capodimonte, pone una serie di complessi interrogativi già evidenziati da diversi studiosi, mettendo in discussione pure l'originalità delle iscrizioni riguardanti l'autore Jacopo de' Barbari³³ e la data: «JACO.BAR.VIGENNIS P. 1495». Vorrei segnalare qui alcune riflessioni.

Il pittore Jacopo de' Barbari è ricordato da Dürer: «Non ho trovato nessuno che abbia scritto sui canoni delle proporzioni umane eccetto uno chiamato Jacob, originario di Venezia, pittore affascinante»³⁴, ma non è menzionato tra gli allievi di Leonardo.

Il rombicubottaedro, sospeso in alto a sinistra, è descritto nel capitolo LIII del *Divina proportione* come «assai dissimile» dagli altri poliedri; colmo per metà di acqua, riflette in tre variazioni la facciata di un palazzo (forse quello ducale di Urbino): è un'invenzione originale nel manoscritto alla cui illustrazione collaborò Leonardo. Tutto il dipinto manifesta una regia di alto profilo e i diversi elementi iconografici compongono una narrazione che evidenzia non solo una concezione erudita, ma anche la dinamica di un insieme quasi in forma di rebus, che sottende un enigma costruito sapientemente, presumibilmente suggerito dallo stesso Pacioli (senza escludere insieme a lui Leonardo per l'ideazione e un pittore veneto per l'esecuzione).

La figura che affianca il matematico sembra sia Guidobaldo da Montefeltro, ma osservandola insieme alla riflettografia del *Musico* dell'Ambrosiana, mi sono chiesto se non potrebbe trattarsi di un musicista amico anche di Leonardo: per esempio Attalante Migliorotti, che negli anni Novanta era in Lombardia alla corte di Isabella d'Este; o Franchino Gaffurio, amico pure di Pacioli, che tra Napoli e Milano pubblicò i suoi trattati in cui figurano proporzioni armoniche e diagrammi presenti nel Madrid II e nell'Atlantico di Leonardo.

Lo studio continua tra interrogativi e ipotesi, alla ricerca di documenti, dati scientifici e ragionevoli certezze.

Giovan Battista Della Porta

Sarà Della Porta a dare continuità, per molti aspetti ma indirettamente, all'opera di Luca Gaurico e soprattutto di Leonardo. Era nato a Napoli o a Vico Equense, presso Sorrento, nel 1535 e morì a Napoli nel 1615. Fu un geniale e poliedrico filosofo, astronomo e astrologo, alchimista e matematico, nonché commediografo; si occupò di *Ars reminiscendi* (1602) e di ermetismo, al confine tra scienza e magia naturale, dichiarandosi contrario ai «superstiziosi, iniqui et profani uomini».

Nel 1601 pubblicò a Napoli *Elementorum curvilinearum libri duo*, rivisto e riedito a Roma nel 1610, con l'aggiunta di un terzo libro, grazie al fondatore dell'Accademia dei Lincei, lo scienziato e naturalista Federico Cesi (1585-1630).

Entrò a far parte dei Lincei in quello stesso 1610, un anno prima di Galileo; anche lo scienziato pisano compilava rari oroscopi a pagamento, mentre Della Porta vi si dedicò costantemente e con successo.

Giovan Battista fu considerato religiosissimo o sospetto demoniaco, inquisito dal Sant'Uffizio, accusato di negromanzia e di essere un "mago venefico"; incarcerato nel 1587, ebbe la protezione di illustri cardinali, compreso in particolare Luigi d'Este. Come Luca Gaurico, si può confrontare nelle sue complessità e contraddizioni con Ficino e Pico della Mirandola, Pomponazzi e Girolamo Cardano, Giordano Bruno e Campanella.

Si ispirava anch'egli agli *Elementi* di Euclide, trattò di "coronas quadrare" e dichiarò di essere riuscito nella quadratura del cerchio con riga e compasso.

Della Porta ebbe molti punti di affinità con gli antecedenti leonardiani: dalla fisiognomica allo studio dei cadaveri; l'arte bellica per la difesa dello Stato (nel 1608 pubblica il *De munitione*, in cui confronta l'*ars aedificatoria* con lo sviluppo delle armi da fuoco, e si avvicina alla teoria di Leonardo della loro produzione per difendere la libertà contro i tiranni); gli ingegni *per innalzare le acque per forza di aria*³⁵ e fare opere di bonifica simili a quelle di Leonardo; l'organo idraulico «visto in Tivoli, nel giardino dell'illustrissimo cardinal di Este»³⁶, che evoca gli strumenti descritti dal Vinci per il giardino di Charles di Amboise verso il 1506-1508: «Col mulino [ad acqua] farò continui soni di vari strumenti, li quali tanto soneran, quanto durerà il moto di tal molino»³⁷.

In *Magiae naturalis* del 1589 (inclusa poi nell'Indice dei libri proibiti) perfezionò la scoperta della camera oscura che già verso il 965 aveva descritto Alhazen di Bassora, mentre Leonardo la progettò nel Codice Atlantico e nel manoscritto C tra il 1490 e il 1508.

Eugenio Battisti³⁸ ha evidenziato in Della Porta la poetica della macchia, l'anamorfose del sogno e il gioco di specchi che descrisse con l'invenzione del caleidoscopio in *De i miracoli et meravigliosi effetti dalla natura prodotti* (Venezia, 1560).

Autore di almeno diciassette (forse ventinove) fra commedie e tragedie, per il teatro ambientò a Salerno persino una novella del Bandello, dedicata a Cecilia

Gallerani (la *Dama dell'ermellino*), che ispirerà Shakespeare in *Molto rumore per nulla*³⁹.

Rivendicò l'invenzione del cannocchiale in anticipo su Galilei, ma già Leonardo verso il 1513 annotava: «Fa' occhiali da vedere la luna grande»⁴⁰.

Note

¹ Al presente saggio, di cui l'autore detiene il copyright ©, ha collaborato Agnese Sabato.

² Cfr. E. Di Stefano, *Pomponio Gaurico e l'estetica della scultura*, in *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2001, pp. 9-22. Interventi introduttivi presentati al seminario *La nuova estetica italiana*, promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica (Palermo, 27 e 28 ottobre 2001), p. 11.

³ Cfr. L. Torraca, *La cultura classica di Pomponio Gaurico e il testo del trattato "De sculptura"*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, atti del convegno di studi (Montecorvino Rovella, 10-12 aprile 1988), a cura di A. Granese, S. Martelli, E. Spinelli, Salerno, Centro Studi sull'Umanesimo Meridionale, Università degli Studi, 1992, p. 119.

⁴ Ms. L, ff. 2r, 94v.

⁵ Codice Atlantico, f. 968r.

⁶ Cfr. P. Giovio, *Elogia doctorum virorum ab avorum memoria publicatis ingenii monumentis...*, Antuerpiae, apud Ioan. Bellerum, 1557, p. LXV.

⁷ Cfr. M. Scolari, *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospektiva*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 218.

⁸ *Tetragonismus idest circuli quadratura per Campanum Archimedes Syracusanum atque Boetium mathematicae perspicacissimos adinuenta*, a cura di L. Gaurico, Venezia, Giovanni Battista Sessa, 1503. Nell'*Epistola* introduttiva si definisce «Iuphanensis ex regno neapolitano mathematicae studiosis». In riferimento ad Archimede, conteneva solo la quadratura della parabola e la misura del cerchio.

⁹ H.F. Fleck, *Archimede-L'Arenario*, in «*Quaderni di Scienze Umane e Filosofia Naturale*», 2, 1, 2016, pp. 53-55. Fleck scrive in nota che Leonardo deve aver avuto accesso a testi di Archimede ora perduti (p. 55, n. 177).

¹⁰ E. Knobloch, *Niccolò Cusano e la ciclometria*, in E. Knobloch, I. Schneider, *Il Rinascimento. Le arti matematiche*, 2001, risorsa consultabile online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-le-arti-matematiche_%28Storia-della-Scienza%29/>.

¹¹ Cfr. C. Vasoli, *La difesa dell'Astrologia di Luca Gaurico*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, cit., pp. 9-24.



¹² Cfr. G. Paparelli, *Introduzione ai lavori*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, cit., p. 4.

¹³ C. Vasoli, *La difesa dell'Astrologia*, cit., p. 24.

¹⁴ Cfr. A. Vezzosi, *Rivals in the Florence of the Medici and of the Republic*, in *And there was light. Michelangelo, Leonardo, Raphael: the masters of Renaissance, seen in a new light*, edited by F. Buranelli, A. Vezzosi, Roma, L'erma di Bretschneider, 2010, p. 65.

¹⁵ Cfr. A. Vezzosi, *Cronologia della vita e delle opere*, in *Michelangelo assoluto*, a cura di A. Vezzosi, Reggio Emilia, Scripta Manent, 2012, p. 360.

¹⁶ Opera pubblicata postuma dal nipote Gianfrancesco e dal medico Francesco Mainardi nel 1496.

¹⁷ Nel foglio RL 19048^v dei suoi studi anatomici leggiamo: «Ma delli discorsi umani stoltissimo è da essere reputato quello il qual s'astende alla credulità della negromantia, sorella della alchimia, partoritrice delle cose semplici e naturali. Ma è ttanto più degna di repressione che l'archimia quanto ella non partorissi alcuna chosa se non [...] bugie».

¹⁸ Codice di Madrid II, f. 3r.

¹⁹ Codice Atlantico, f. 537^v, c. 1516.

²⁰ Codice di Madrid II, f. 112r. Annoterà la stessa presunta scoperta il 30 aprile 1509 «a ore 22 in domenica» (Windsor, RL 19145^r).

²¹ Codice di Madrid II, f. 118r.

²² Ivi, f. 105^v.

²³ Codice Atlantico, f. 230^r, c. 1510.

²⁴ F. Frosini, schede, in *La mente di Leonardo: nel laboratorio del genio universale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 marzo 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di P. Galluzzi, Firenze, Giunti, 2006, p. 136; anche E. Solmi, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», nn. 10-11 supplemento monografico, 1908, p. 66.

²⁵ Ms. G, f. 96^r.

²⁶ Codice Forster I, f. 3r.

²⁷ Codice Atlantico, f. 244^v.

²⁸ Ivi, f. 124^v.

²⁹ Ivi, f. 463^r.

³⁰ Ivi, f. 463^v.

³¹ Cfr. E. Ulivi, *Documenti inediti su Luca Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, con alcuni autografi*, in «Bollettino di storia delle scienze matematiche», XXIX, 1, 2009, pp. 28 sgg.

³² La versione latina di Pacioli si basava su una traduzione dall'arabo realizzata da Adelardo di Bath (XII secolo) ripresa e arricchita dal Campano (1489 e poi ristampata nel 1491). Si veda E. Ulivi, *Luca Pacioli, una biografia scientifica*, in *Luca Pacioli e la matematica del Rinascimento*, a cura di E. Giusti, C. Maccagni, Firenze, Giunti, 1994, p. 72.

³³ Vedi nel sito del Museo di Capodimonte di Napoli la recente ipotesi su Jacometto Veneziano, allievo di Antonello da Messina: <<http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/il-ritratto-di-luca-pacioli-a-capodimonte/#more-4241>>.

³⁴ In un appunto per l'introduzione al trattato sulle proporzioni dei corpi umani, 1523 (British Museum, Ms. Vol. II, 43).

³⁵ G.B. Della Porta, *I tre libri de' Spiritali, cioè d'inalzar acque per forza dell'aria*, Napoli, Appresso G. I. Carlino.1606.

³⁶ Ivi, p. 88.

³⁷ Codice Atlantico, f. 732^v.

³⁸ Cfr. E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli 1962, p. 437, n. 72.

³⁹ A. Vezzosi, *La Dama con l'ermellino di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET, 2019.

⁴⁰ Codice Atlantico, f. 518^r.

LE TRACCE
CINQUECENTESCHE

PROFILO DELL'ARCHITETTURA A NAPOLI NELL'ETÀ DI LEONARDO (1452-1519)

Adriano Ghisetti Giavarina

Nell'autunno del 1452, l'anno di nascita di Leonardo da Vinci, sul fronte nord-occidentale del Castel Nuovo di Napoli, essendo state terminate le torri della Guardia e di mezzo, si dava inizio alla costruzione di un grande arco trionfale a ornamento dell'ingresso¹. Si trattava della prima architettura rinascimentale napoletana, definita dall'oratore sforzesco a Napoli in una lettera del 1455 al duca di Milano «un arco de marmori scorpidi e lavoradi a l'antica»², ma l'affermazione della nuova architettura nella città sarebbe avvenuta solo più tardi; e nello stesso castello, accanto agli scultori di cultura rinascimentale, lavoravano in quegli anni anche maestri cavesei, esperti costruttori di edifici di gusto durazzesco napoletano, e maestri catalani, esponenti di un gusto tardogotico iberico³.

La Tavola Strozzi, che raffigura una veduta della città di Napoli dal mare dipinta tra il 1465 e il 1473 – ma basata evidentemente anche su disegni antecedenti, dal momento che mostra taluni edifici nell'aspetto che dovevano avere prima del terremoto del 1456⁴ –, non può ritenersi attendibile riguardo all'edilizia residenziale, in cui compaiono diffuse coperture a tetto e frequenti bifore inserite in archi a tutto sesto, secondo un uso tipico del Quattrocento toscano che certamente non trovava riscontro a Napoli⁵. Essa rappresenta comunque un'immagine della città sostanzialmente fedele per ciò che riguarda la sua conformazione, il porto, le opere difensive, le principali chiese e soprattutto il Castel Nuovo, la cui ricostruzione voluta da Alfonso il Magnanimo era in quel tempo ancora in corso.

Il 1465 segna anche la data della presenza a Napoli di Leon Battista Alberti⁶. Non sorprende troppo, pertanto, il trovare già nell'anno successivo un'eco della sua opera architettonica nel portale del palazzo di Diomede Carafa, uno dei più influenti consiglieri di Ferrante d'Aragona ed eminente personalità dagli interessi umanistici. Il palazzo, di concezione durazzesca e affacciato sul *decumanus inferior* dell'antico tracciato greco di Napoli, venne ammodernato probabilmente a partire dallo stesso anno 1465, dopo che Diomede Carafa fu insignito del titolo di conte, con l'inserimento del portale albertiano, di finestre architravate – innovative anche rispetto a quanto poteva osservarsi a Firenze e vicine soltanto alle di poco precedenti finestre del palazzo dei Gonzaga a Revere⁷ –, di una cornice di coronamento su mensole di ispirazione classica rimasta incompleta e di una colonna antica all'entrata del cortile⁸ – nel quale nel 1471 fu collocata anche una grande testa di cavallo bronzea, opera di Donatello, donata da Lorenzo il Magnifico allo stesso Diomede⁹. A sua volta, il portale di palazzo Carafa avrebbe immediatamente ispirato anche quello del non lontano palazzo del segretario regio Antonello Petrucci, sul largo di San Domenico Maggiore, sebbene anche questo edificio sia una costruzione di impronta durazzesca. Nel 1470, sul largo accanto alla cittadella conventuale di Santa Chiara, veniva terminato il grandioso palazzo di Roberto Sanseverino – trasformato un secolo più tardi in chiesa dai Gesuiti – ritenuto secondo solo alla residenza reale. Del suo aspetto quattrocentesco, benché trasformata, rimane soprattutto la facciata



principale interamente rivestita di conci di piperno scolpiti a punta di diamante, nella quale il portale rinascimentale, alterato da una trasformazione barocca del 1645, dev'essere stato posto in opera solo intorno ai primi anni del Cinquecento¹⁰. Invece, è intorno al 1451 che furono avviati i lavori di costruzione di palazzo Como, dove su una fascia basamentale rivestita di piperno, destinata anche a compensare il dislivello del terreno, si alzava fino alla cornice di coronamento – prima della trasformazione avvenuta nel 1489-90 – un rivestimento di bugne piatte simile a quello del palazzo di Diomede Carafa, ma in vari toni di grigio anziché in dicromia. Mentre alcune finestre a croce di gusto tardogotico vennero installate nel 1464 sulla facciata meridionale¹¹.

Un più deciso affermarsi dell'architettura rinascimentale toscana a Napoli si registrò nell'ultimo ventennio del Quattrocento, soprattutto per iniziativa del duca di Calabria Alfonso d'Aragona, figlio di Ferrante, che avrebbe regnato per un solo anno dal gennaio 1494 al gennaio 1495. Stando alla testimonianza dell'umanista Pietro Summonte¹², Alfonso II aveva in animo di attuare un piano urbanistico comprendente: la rettifica delle strade, liberandole da ingombri come scale esterne, portici e sporgenze; la distribuzione dell'acqua nelle case, in fontane pubbliche e abbeveratoi; la costruzione di una grande chiesa per accogliere le spoglie dei componenti della dinastia d'Aragona e di un grande palazzo dei tribunali, a cui potrebbe riferirsi un progetto di Giuliano da Sangallo¹³. Oltre al Sangallo in quegli anni furono presenti a Napoli, per periodi più o meno lunghi, anche Giuliano da Maiano, Luca Fancelli, Francesco di Giorgio, fra Giocondo e, soprattutto, Antonio Marchesi da Settignano.

Era questo il momento in cui l'architettura del Rinascimento napoletano, come ha scritto Roberto Pane, significava anzitutto «Firenze a Napoli»¹⁴, tenendo presente che nel 1483 Lorenzo de' Medici riceveva il titolo onorifico di gran camerario del Regno di Napoli e il duca di Calabria veniva eletto condottiero della Repubblica di Firenze, tanto che lo stesso Alfonso si sarebbe definito in seguito «mezo fiorentino»¹⁵. L'idea della

costruzione di un palazzo nella zona collinare orientale di Napoli detta “del Dogliuolo”, dove lo stesso duca possedeva una masseria e dei terreni, deve risalire all'incontro che egli ebbe a Cuma con Giuliano da Maiano il 17 febbraio del 1487, benché co-autore del progetto del nuovo edificio sarebbe stato proprio Lorenzo il Magnifico, grande alleato del duca Alfonso.

Dopo la progressiva distruzione del palazzo del Dogliuolo, denominazione di un luogo presto toscaneamente cambiata in Poggio Reale, la memoria dell'edificio era stata affidata soprattutto a una tavola del *Terzo libro* di Sebastiano Serlio (Venezia 1540, c. CLI) che deve però considerarsi una rappresentazione idealizzata ovvero, come ha osservato Roberto Pane, «una trasfigurazione mitica, compiuta in omaggio alla più diffusa e ricorrente aspirazione dell'architettura del Rinascimento: quella della simmetria centrale»¹⁶. Dopo la formulazione di diverse ipotesi ricostruttive, solo recentemente, grazie al ritrovamento di una pianta tra i disegni dell'architetto francese Pierre-Adrien Pâris e, soprattutto, di cinque tavole settecentesche rinvenute in una raccolta di disegni appartenuti a John Stuart, terzo conte di Bute¹⁷, è stato possibile giungere a un'attendibile immagine dell'edificio e delle sue pertinenze. Una villa – piuttosto che un palazzo – dalle evidenti caratteristiche suburbane, che si sviluppava intorno a un cortile rettangolare, verso cui si scendeva tramite gradinate continue, circondato da quattro loggiati di sette arcate su colonne per tre al piano terra e di una loggia architravata al primo, ai cui vertici si innestavano torri angolari con alcune stanze. Il luogo di delizie era arricchito da un ninfeo, una loggia affacciata sulle acque di una peschiera, fontane, giochi d'acqua, giardini e strutture di servizio.

Del 10 settembre 1487 è il contratto per l'edificazione delle due torri destinate ad affiancare la nuova Porta Capuana, nella cinta muraria orientale in costruzione dal giugno del 1484; e del 15 aprile 1488 è la fornitura di marmi per la stessa porta da parte dello scultore milanese Jacopo della Pila¹⁸, a cui sono attribuite le decorazioni scultoree. Come autore del progetto, basandosi su un'affermazione tratta dalle *Vite* vasariane,



In alto a sinistra, Napoli, Palazzo di Diomedede Carafa di Maddaloni, portale d'ingresso, 1466 (foto di Giuseppe Albano)

A destra, Napoli, Porta Capuana, 1488 (foto di Andrea Pane)

A lato, Napoli, Tempio di Giovanni Pontano, 1492 (foto di Adriano Ghisetti Giavarina)

Sopra, Napoli, Chiesa di S. Caterina a Formiello, c. 1519 (foto di Andrea Pane)



viene generalmente indicato Giuliano da Maiano – che si trovava a Napoli dal luglio dello stesso 1487, ma che si sarebbe ammalato ai primi di luglio dell'anno successivo – sebbene Vasari scriva soltanto che fece «l'ornamento della porta Capovana, ed in quella molti trofei variati e belli» e, a proposito della parte della vita di Giuliano riguardante Napoli, già Gaetano Milanesi avesse commentato che «la confusione si rispetta a' tempi, si rispetta alle persone ed alle opere, è in questo racconto maravigliosa»¹⁹. L'architettura della porta è ispirata agli archi trionfali romani, soprattutto per l'adozione dell'ordine corinzio. Si può tuttavia osservare che, a proposito dei disegni di Giuliano da Sangallo per il palazzo del re di Napoli, forse destinato anche a sede dei tribunali, ha scritto Francesco Quinterio che si trattava di un progetto «troppo colto per essere elaborato da un ottimo tecnico quale era il Maiano», mentre per «le sue [di Giuliano da Maiano] opere più impegnative permane il dubbio se sia tutto farina del suo sacco»²⁰; e che per la villa di Poggio Reale si è pensato anche a un progetto di Lorenzo il Magnifico coadiuvato da Giuliano da Sangallo, mentre George Hersey ha evidenziato che Giuliano da Maiano non aveva una particolare reputazione di studioso dell'antico²¹, concludendo – tenuto anche conto che i marmi della porta furono forniti nell'aprile 1488 e che il Sangallo si trovava a Napoli nel febbraio di quello stesso anno²² – che si potrebbe avanzare l'ipotesi che autore del disegno della porta sia proprio Giuliano da Sangallo; anche perché il linguaggio ivi impiegato e i motivi decorativi che vi appaiono sembrano di un classicismo alquanto maturo e lontano dall'«esitante fascino»²³ d'impronta brunelleschiana che caratterizza il complesso delle rimanenti opere del Maiano.

Nel 1490, al momento della morte dello stesso Giuliano da Maiano, Firenze era sempre la «fontana degli architettori» e, come scriveva Luca Pacioli ancora vent'anni più tardi, «chi oggi vol fabricare in Italia e fore subito recorreno a Firenze per Architecti»²⁴. Ma, alla nuova richiesta di un architetto da parte del duca di Calabria, Lorenzo il Magnifico, che era stato legato da grande familiarità con il Maiano e con il quale,

come si è visto, aveva persino collaborato in qualità di architetto dilettante²⁵, si trovò in forte difficoltà, non vedendo in alcuno degli architetti presenti in quel momento a Firenze le stesse qualità del compianto amico. Il 16 novembre scrisse perciò ad Alfonso di avere chiesto «ad uno nostro fiorentino che si truova di fuori», dotato delle necessarie capacità, di recarsi a Napoli al suo servizio, aggiungendo che aspettava la sua risposta da un giorno all'altro²⁶.

L'architetto in questione era Luca Fancelli, che rimase a Napoli solo pochi mesi, dalla fine di marzo a un periodo compreso tra la metà di maggio e la metà di settembre del 1491, compiendo un sopralluogo a Poggio Reale, dove erano in corso lavori imprecisati, e preparando dei progetti per Castel Capuano, la residenza del duca di Calabria. Lo stesso duca però presto fece a meno delle competenze di Fancelli, preferendogli, soprattutto in funzione dell'aggiornamento delle opere difensive del Regno, un esperto quale Francesco di Giorgio, che lo avrebbe seguito dal 18 al 31 maggio dello stesso anno in un viaggio di ricognizione alle fortificazioni abruzzesi²⁷ e nell'estate del 1492 in un analogo sopralluogo a quelle di Puglia. Questo secondo soggiorno nel Regno napoletano dell'architetto senese ebbe inizio forse nel mese di giugno del 1492, e sappiamo che il successivo 4 dicembre non aveva ancora fatto ritorno a Siena, perché trattenuto per seguire la costruzione di «edifici et fortelitis»²⁸. Dopo l'ultimo importante periodo trascorso a Napoli, almeno dal 26 agosto al 22 dicembre del 1495, nel quale Francesco di Giorgio ebbe modo di sperimentare anche l'esplosione di una mina al disotto delle mura del Castel Nuovo occupato dai francesi di Carlo VIII²⁹, Federico d'Aragona, l'ultimo re della dinastia dei Tristamara, sperò invano di avere ancora una volta la sua collaborazione, suggerendogli anche, in una lettera del 17 marzo del 1497, di unirsi ad Antonio Marchesi allorché questi sarebbe tornato da Firenze a Napoli³⁰.

Nella lettera del 20 marzo 1524 diretta all'amico e intenditore d'arte veneziano Marcantonio Michiel, l'umanista napoletano Pietro Summonte, dopo avere ricordato che Alfonso II d'Aragona quando era ancora

duca di Calabria aveva chiamato a Napoli stimati architetti quali Giuliano da Maiano, Francesco di Giorgio e Antonio Marchesi, concludeva scrivendo che lo stesso duca, «sopra tutti ebbe qua il bono e singulare fra' Iucundo da Verona»³¹. Il frate veronese fu effettivamente presente a Napoli e nel Regno almeno tra la fine del 1489 e il 1495, allorché si trasferì in Francia al seguito di Carlo VIII, ma la fama del «frate doctissimo [...] huomo di gran riputazione, sapientissimo», stando alla testimonianza di Raffaello Sanzio, doveva essersi probabilmente accresciuta agli occhi di Summonte – che lo ricorda in posizione privilegiata tra gli architetti al servizio del duca di Calabria – soprattutto per il contributo recato, nel suo ultimo anno di vita, alla costruzione del nuovo San Pietro in Roma. Dell'attività napoletana di fra Giocondo si sa soltanto che compì degli studi soprattutto epigrafici di antichità, che si recò varie volte a Gaeta e a Mola «per ordinar certe fabriche», che eseguì «alcuni disegni di fortezza del reame et altri lochi» e altri 126 disegni che rappresentavano verosimilmente le illustrazioni delle copie di due trattati manoscritti di Francesco di Giorgio, «uno d'architettura et altro d'artiglieria et cose appartenenti a guerre»³². Non molto, purtroppo, per valutare appieno l'importanza che poté rivestire il contributo dell'illustre e dotto frate alla cultura architettonica napoletana di fine Quattrocento.

D'altro canto, sia detto qui per inciso, l'importanza dei trattati di Francesco di Giorgio non doveva sfuggire neppure a Leonardo da Vinci che, forse nei primi anni del Cinquecento, acquistò il codice dell'architetto senese oggi conservato nella Biblioteca Laurenziana di Firenze, al quale aggiunse delle sue postille nel biennio 1506-1508³³.

Forse poco prima di fra Giocondo, all'inizio del 1489, era giunto a Napoli anche il citato Antonio Marchesi da Settignano, per seguire il duca in un sopralluogo alle fortificazioni costiere della Calabria che, partendo dalla capitale del Regno il 3 gennaio, si sarebbe concluso il successivo 21 aprile³⁴.

Il 18 giugno dello stesso anno, Marchesi risultava impegnato sul cantiere della rocca di Cittareale, da lui

progettata con soluzioni avanzate ed eleganti, ai confini settentrionali del Regno; e il successivo 4 settembre si trovava a Gaeta, per lavori di consolidamento alla rocca previsti, se non iniziati, almeno dalla primavera precedente. Ancora in Calabria, Marchesi tornava negli anni 1490-92, impegnandosi nella direzione di lavori ai castelli di Corigliano, Crotone e Reggio³⁵: considerato un esperto in fortificazioni, come scriveva già Summonte a distanza di pochi anni dalla sua morte, tuttavia, stando alla testimonianza di Giorgio Vasari, egli «maneggiava tutte le fabriche del Regno»³⁶. Ricordando anche l'attività da lui svolta precedentemente in Romagna, Toscana e Umbria, si può affermare che lo stesso Antonio fosse in grado di realizzare a Napoli anche opere di architettura civile e religiosa; ed è tra l'altro allo stesso maestro di Settignano che, dopo la morte di Giuliano da Maiano, deve essere verosimilmente attribuita la conclusione dei lavori del complesso della villa di Poggio Reale, a parte il contributo alla sistemazione delle opere idrauliche, non documentato, ma che potrebbe avere fornito fra Giocondo³⁷.

Si deve a George Hersey una cauta attribuzione a Marchesi di palazzo Como, sia pure motivata, a suo parere, dalla strana distribuzione delle finestre e dall'ambigua partizione su due livelli³⁸, in cui, più che riconoscere la mano di Giuliano da Maiano, lo studioso scorgeva quella di un seguace; ma è anche la somiglianza dell'edificio napoletano con palazzo Calderini di Imola, attribuito in genere a Giorgio Marchesi, il padre di Antonio, a suggerire di assegnarne il progetto di completamento e aggiornamento a quest'ultimo³⁹. A voler rafforzare tale ipotesi, si può tener conto che il committente Angelo Como, il 18 agosto del 1490, stipulava un contratto per l'esecuzione di lavori in pietra con gli scalpellini toscani Chiattino di Benozzi, Francesco de Filippo e Domenico de Felice «per le case di esso messer Angelo»⁴⁰, e risulta di un certo interesse che questi stessi tre scalpellini si trovassero nel 1493 tra le maestranze attive sul cantiere della cavallerizza di Poggioreale sotto la presumibile direzione di Marchesi⁴¹. A ciò va aggiunta la notizia che Federico d'Aragona, con



una scrittura registrata a Castel Nuovo il 19 giugno 1498, stabili «de fare una via secreta et bene adobata per lo andare nostro ad Poggio Reale secondo serà designata per Leonardo Como, Jacobo de Capua et maestro Antonio Fiorentino»⁴², personaggio, quest'ultimo in cui deve riconoscersi lo stesso Antonio Marchesi, il cui nome è posto accanto a quello del figlio di Angelo Como, segretario regio che fece terminare il palazzo. Allo stesso Marchesi, dal 1497 nominato protoarchitetto del Regno di Napoli, sia per i caratteri stilistici che in virtù della sopra riportata affermazione di Vasari, devono a mio parere essere riferite alcune altre fabbriche eseguite a Napoli tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Di esse, tra le principali, è il cosiddetto Tempietto di Giovanni Pontano (1492), destinato dallo stesso umanista e consigliere reale a sepolcro per sé e per la sua famiglia, che, ispirato ai mausolei romani e molto prossimo a un disegno del Codice Saluzziano di Francesco di Giorgio, presenta caratteri avvicinati allo stile del maestro senese⁴³. Si possono aggiungere: la cappella dedicata a San Giacomo della Marca, a sinistra dell'entrata della chiesa di Santa Maria La Nova – commissionata da Consalvo di Cordova, che esternamente su un alto basamento presenta sette incassi contenenti tre finestre sormontate da frontoni e tre stemmi scolpiti in marmo – il cui autore è un *mestre Antonelo florentin*, identificabile in Marchesi; la chiesa di Santa Caterina a Formiello, con una pianta a navata unica, transetto non sporgente, abside quadrangolare e cupola, il cui alzato rivela esternamente la conoscenza della chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona, opera di Francesco di Giorgio⁴⁴; la villa di Andrea Carafa sulla collina di Pizzofalcone, iniziata nel 1512 e ampliata con modifiche dopo il 1526, in cui nella severa composizione architettonica portali e finestre rimandano ai maestri toscani attivi a Napoli in quegli anni⁴⁵. Più problematica l'attribuzione di due importanti opere riferibili allo stesso periodo: il cosiddetto Succorpo del Duomo di Napoli, ampia cripta divisa in tre navate uguali da dieci colonne eseguita tra il 1497 e il 1508, per il progetto della quale è stato autorevolmente proposto, sebbene in via ipotetica, anche

il nome di Bramante⁴⁶, e la Cappella Caracciolo di Vico nella chiesa di San Giovanni a Carbonara, visibilmente ispirata al linguaggio dell'ultimo Bramante e terminata nella parte architettonica nei primi giorni del 1516. La travata ritmica, svolta all'interno di uno spazio circolare coperto a cupola, collega idealmente l'opera napoletana alla Cappella Pellegrini di Michele Sanmicheli per la probabile comune discendenza dal prototipo di una cappella progettata da Bramante al disopra della torre di Niccolò V in Vaticano, nota soltanto da un disegno databile al 1505-1507 e conservato nella raccolta degli Uffizi (A 287)⁴⁷.

Nel frattempo, a Milano, nel 1506, Leonardo da Vinci, progettando una villa per Carlo d'Amboise, governatore del Ducato per conto di Luigi XII, quasi per un'associazione di idee, eseguiva un rapido e approssimativo schizzo in cui si può riconoscere l'impianto planimetrico della villa di Poggio Reale, uno schema di cui sembra aver tenuto conto anche negli anni della sua successiva attività in Francia⁴⁸. Si potrebbe supporre che il Vinci abbia avuto notizia della celebre villa e della sua pianta da Giuliano da Sangallo, che soggiornò a Milano nell'ottobre del 1492 e del quale Vasari ricorda la presenza nella stessa città proprio insieme a Leonardo⁴⁹.

«Avevo adesso Ioan Mormando, al quale, secondo lo iudicio di tutti, non manca altro se non principi e signori grandi che adoperassero l'optima disposizione e sufficienza sua»: così si esprimeva Summonte nella lettera a Marcantonio Michiel, aggiungendo che lo stesso maestro da costruttore di organi si era dedicato all'architettura, oltre che allo studio e al rilevamento delle testimonianze archeologiche, realizzando in Napoli alcuni edifici che, «per la poca commodità del loco, forzato dall'angustia del terreno», non gli avevano dato modo di dimostrare in pieno le sue lodevoli capacità⁵⁰. Di questi edifici, a prova delle qualità di Giovanni Mormando, restano il suo palazzetto in via San Gregorio Armeno (c. 1507), il palazzo di Capua, poi Marigliano (1512-1513), la parte inferiore del palazzo de Sangro, poi Corigliano, e il fianco della chiesa di San Domenico Maggiore (1518). Palazzo di

Capua, a parere di Roberto Pane, presenta «la più elegante facciata rinascimentale di Napoli»⁵¹ che, nell'uso del linguaggio rinascimentale toscano, prende anche spunto dalla facciata del palazzo della Cancelleria in Roma. Di carattere diverso il palazzo de Sangro, databile forse ai primi anni Venti del Cinquecento, che per l'uso dell'ordine dorico deve ritenersi tra i primi esempi della diffusione del linguaggio classicistico di Bramante romano al di fuori dell'Italia centrale⁵². Appena precedente è la piccola chiesa di Santa Maria della Stella, che il Mormando rinnovò a proprie spese articolando una facciata con un ordine di paraste corinzie sormontato da un frontone triangolare: una composizione in cui Roberto Pane ha riconosciuto solo l'espressione di una «garbata e conformistica accettazione di una eredità culturale»⁵³. Al suo interno, in una targa sulla porta che comunica con la sagrestia, è scolpita la data in cui l'opera fu terminata: il 1519⁵⁴. Lo stesso anno in cui nel castello francese di Amboise si spegneva Leonardo da Vinci, che solo due anni prima, e nella stessa sede, aveva ricevuto la visita del cardinale Luigi d'Aragona, un nipote di Ferrante affascinato dalla sua pittura e dalla varietà dei suoi studi⁵⁵.

Note

¹ R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, 4 voll. Napoli, Itea, 1936-1940, II (1938), pp. 52-53; A. Ghisetti Giavarina, *L'architettura dell'arco di Castelnuovo in Napoli*, in «Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro», n. s., 28, 2015, n. 56, pp. 27-40.

² R. Filangieri, *Rassegna critica*, cit., p. 6.

³ Cfr., per un discorso generale sull'architettura del Rinascimento a Napoli, almeno: R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità, 1975 e 1977; A. Venditti, *Presenze ed influenze catalane nell'architettura napoletana del regno d'Aragona (1442-1503)*, in «Napoli nobilissima», s. III, 13, 1974, pp. 3-21; Id., *Testimonianze brunelleschiane a Napoli e in Campania*, in *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, Atti Convegno internazionale di studi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, pp. 753-777; A. Ghisetti Giavarina, *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, Electa, 2002, pp. 468-479; Id., *Il regno di Napoli*, in «Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte» [Universidad de Zaragoza], 23, 2008, pp. 327-358.

⁴ G. Pane, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Un'immagine della città nel Quattrocento*, Napoli, Grimaldi & C. Editori, 2009, p. 159.

⁵ *Ibidem*, pp. 50-56.

⁶ L. Boschetto, *Nuove ricerche sulla biografia e sugli scritti volgari di Leon Battista Alberti. Dal viaggio a Napoli all'ideazione del De Iciarchia (maggio - settembre 1465)*, in «Interpres. Rivista di Studi Quattrocenteschi», 20, 2001, pp. 180-211; S. Borsi, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, p. 345.

⁷ G. Clarke, *Roman House - Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 197.

⁸ B. de Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 46-47 e 64-65. Per palazzo Carafa vedi anche: A. Beyer, *Parthenope. Neapel und der Südender Renaissance*, München Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000, pp. 84-135.

⁹ Oggi custodita nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Cfr. A. Vezzosi, scheda 305 e 306, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti Barbèra, 1983, pp. 136-137.

¹⁰ A. Ghisetti Giavarina, *Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», n. 5/6, 2007-2008, pp. 13-14; Id., *Biagio Rossetti e il bugnato a punte di diamante prima e dopo il palazzo di Ferrara*, in *Convegno internazionale Biagio Rossetti e il suo tempo*, Atti del convegno (Ferrara, 24-26 novembre 2016), a cura di A. Ippoliti, Roma, GBE / Ginevra Bentivoglio Editoria, 2018, pp. 66-68.

¹¹ Id., *Un'architettura del Quattrocento in Napoli: il palazzo Como (con una notizia su Francesco Laurana)*, in «Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro», 12, 2013, pp. 51-62.

¹² F. Nicolini, *Pietro Summonte Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, in «Napoli nobilissima», s. II, 3, 1923, p. 128.

¹³ G.L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, New Haven and London, Yale University Press, 1969, pp. 25, 75-81.

¹⁴ R. Pane, *Il Rinascimento*, cit., I, p. 5.

¹⁵ F. Quinterio, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma, Officina, 1996, p. 144.

¹⁶ R. Pane, *Il Rinascimento*, cit., II, p. 37.

¹⁷ C. Lenza, *Dal modello al rilievo: la villa di Poggioreale in una pianta della collezione di Pierre-Adrien Pâris*, in «Napoli nobilissima», s. V, 5, 2004, pp. 177-188; G. Toscano, *La villa de Poggio Reale et un relevé inédit de Pierre-Adrien Pâris*, in «Journal de la Renaissance», 3, 2005, pp. 165-176; P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del*



Rinascimento nella Napoli aragonese, Firenze, Leo S. Olschki, 2014, specie pp. 19-28 e 67-69. Vedi anche: G. Pane, *Nuove acquisizioni su Poggioreale*, in «Napoli nobilissima», s. V, 5, 2004, pp. 189-198.

¹⁸ G. Filangieri, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883-1891, V (1891), pp. 120 e 283.

¹⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 2 voll., Firenze, G.C. Sansoni, 1906, pp. 470-471 e 482.

²⁰ F. Quinterio, *Giuliano da Maiano*, cit., pp. 145 e 17.

²¹ M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992, p. 94; H. Burns, *La villa italiana del Rinascimento. Forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla Editore, 2012, p. 49; G. L. Hersey, *Alfonso II*, cit., pp. 51-52.

²² G. Filangieri, *Documenti per la storia*, cit., p. 283; N. Barone, *Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 9, 1884, p. 630.

²³ G. Scott, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari, Dedalo libri, 1978 (1924), p. 140.

²⁴ Cfr., per la definizione di Federico da Montefeltro, F. Quinterio, «dove è la fontana degli architettori...» *Artisti dalmati e toscani nei centri delle Marche nel Rinascimento (1450-1480)*, in «Res publica litterarum. Studies in the classical tradition», 12, 1989, p. 169; Luca Pacioli, *Divina Proportione. Lehre vom goldenen Schnitt*, hrsg. von C. Winterberg, Wien, Verlag von Carl Graeser, 1896, p. 148.

²⁵ M. Martelli, *I pensieri architettonici del Magnifico*, in «Commentari», 17, 1966, pp. 107-III.

²⁶ D. Carl, *Giuliano da Maiano und Lorenzo de' Medici. Ihre Beziehung im Lichte von zweineu auf gefundenen Briefen*, in «Mitteilungendes Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 1993, n. 2/3, p. 248, n. 31; Luca Fancelli, *architetto. Epistolario gonzaghesco*, a cura di C. Vasi e V. Vatovec, Firenze, Uniedit, 1979, pp. 420-421.

²⁷ A. Ghisetti Giavarina, 1491: *Luca Fancelli e Francesco di Giorgio a Napoli e in Abruzzo*, in «Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro», 10, 2009, pp. 25-28.

²⁸ A.S. Weller, *Francesco di Giorgio 1439-1501*, Chicago, The University of Chicago Press, s.d. (ma 1943), pp. 382-386.

²⁹ *Ibidem*, pp. 35-36 e 390.

³⁰ *Ibidem*, p. 391.

³¹ F. Nicolini, *Pietro Summonte Marcantonio Michiel*, cit., p. 128.

³² I documenti napoletani che attestano la presenza di fra Giocondo

sono raccolti anche in R. Brenzoni, *Fra Giovanni Giocondo Veronese. Verona 1435 - Roma 1515*, Firenze, Leo S. Olschki, 1960, pp. 20-23.

Sull'argomento si veda anche V. Fontana, *Fra' Giovanni Giocondo architetto 1433 c. 1515*, Vicenza, Neri Pozza, 1988, pp. 21-36; B. de Divitiis, *Fra Giocondo nel Regno di Napoli: dallo studio antiquario al progetto all'antica*, in *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros e P.N. Pagliara, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 337-351.

³³ C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1981, p. 196.

³⁴ G. Filangieri, *Documenti per la storia*, cit., Napoli, I (1883), p. 192.

³⁵ M. Maselli Campagna, *Al confine del Regno. La rocca di Cittareale*, Raleigh, Lulu, 2012; G. Filangieri, *Documenti per la storia*, cit., I, p. 219; F. Canali, D. Leporini, *L'aggiornamento del castello di Belvedere Marittimo (Cosenza), tra Giuliano da Maiano, Francesco di Giorgio Martini e Antonio Marchesi da Settignano (1487-1494)*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 11, 2002, p. 102; F. Martorano, *In Calabria sulle tracce di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio Martini. Rocche, città, paesaggi*, a cura di B. Nazzaro, G. Villa, Roma, Kappa, 2004, p. 188, n. 51.

³⁶ G. Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 477.

³⁷ M. Maselli Campagna, *Marchesi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, vol. 69, pp. 585-587; A. Ghisetti Giavarina, *Un'architettura del Quattrocento*, cit., p. 60.

³⁸ G.L. Hersey, *Alfonso II*, cit., p. 13.

³⁹ A. Ghisetti Giavarina, *Il regno di Napoli*, cit., p. 340; Id., *Un'architettura del Quattrocento*, cit., pp. 60-61.

⁴⁰ B. Capasso, *Il Palazzo Como. Memorie storiche*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1888, pp. 42-43.

⁴¹ G. Filangieri, *Documenti per la storia*, cit., V, pp. 52 e 209.

⁴² D. Jacazzi, *Il disegno del territorio napoletano nel Quattrocento, in Disegni e progetti di città e paesaggi fortificati*, Atti del quinto colloquio internazionale di Studi (Capua, 3-4 dicembre 2005), a cura di C. Robotti, Lecce, Edizioni del Grifo, 2007, p. 210.

⁴³ R. Pane, *Il Rinascimento*, cit., II, pp. 200-201; A. Ghisetti Giavarina, *Il regno di Napoli*, cit., p. 342.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 346-348; R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 2002, p. 60.

⁴⁵ G. Pane, *La villa Carafa e la storia urbanistica di Pizzofalcone*, in «Napoli nobilissima», s. III, 4, 1964, specie pp. 140-143; A. Ghisetti Giavarina, *Napoli*, cit., pp. 472-473.

⁴⁶ R. Pane, *Il Rinascimento*, cit., II, pp. 103-116; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Editori Laterza, 1969, p. 826, n. 6; Id., *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-*



1503) e l'edilizia del primo Cinquecento, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, cit., p. 51. Si veda anche: L. Di Mauro, *Roberto Di Stefano e i restauri nel Duomo di Napoli: novità e approfondimenti per la storia dell'architettura*, in *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, a cura di A. Aveta, M. Di Stefano, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2013, pp. 152-153.

⁴⁷ A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice e la sperimentazione classicistica del Cinquecento*, Napoli, S.E.N., 1982, p. 17; C.L. Frommel, scheda 2.17.1, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano, Electa, 1984, pp. 360-362.

⁴⁸ C. Pedretti, *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Genève, Librairie E. Droz, 1962, pp. 121-124; Id., *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge (Mass.), Belknap Press Harvard, 1972, pp. 44, 51; J. Guillaume, *Léonard et l'archi-*

tecture, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, Montréal, Musée des beaux-arts, 1987, pp. 270, 326, n. 118.

⁴⁹ G. Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 276.

⁵⁰ F. Nicolini, *Pietro Summonte Marcantonio Michiel*, cit., p. 128; R. Pane, *Il Rinascimento*, cit., I, p. 70.

⁵¹ Ivi, II, p. 245.

⁵² A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice*, cit., p. 18.

⁵³ R. Pane, *Il Rinascimento*, cit., II, p. 202.

⁵⁴ G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento. Saggi critici*, Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1891, p. 39; A. Venditti, *La figura e l'opera di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in *Palazzo di Capua*, a cura di F. Strazullo, Napoli, Arte Tipografica, 1995, pp. 119-120.

⁵⁵ A. Chastel, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1995, pp. 80-84.

LE TRACCE
CINQUECENTESCHE

IL DIARIO DI ANTONIO DE BEATIS E L'INCIPIT PER LA DIFFUSIONE DI LEONARDO NEL MEZZOGIORNO¹

Alessandro Vezzosi

Si devono a un principe napoletano, il cardinale Luigi d'Aragona, e al suo segretario pugliese, il canonico di Molfetta Antonio de Beatis, una serie di puntuali testimonianze e di descrizioni determinanti per conoscere l'opera di Leonardo da Vinci e i suoi ultimi anni in Francia. Tanto più alla luce di recenti scoperte documentarie, esami scientifici e nuove interpretazioni che confermano o consentono di aggiornare tali conoscenze e di sciogliere fondamentali interrogativi.

Luigi, spesso ricordato con il nome latino Aloisio, era nato nel 1474 di sangue reale, in quanto figlio di un bastardo riconosciuto di Ferdinando d'Aragona (1458-1494) e pronipote di Alfonso I. Era imparentato con regnanti, committenti di Leonardo e grandi dame, da Lucrezia Borgia a Isabella d'Este².

Nel 1492, a diciotto anni, Luigi aveva sposato per strategie diplomatiche Battistina Usodimare Cybo, nipote di Innocenzo VIII (che desiderava riavvicinare la chiesa di Roma al Regno di Napoli). André Chastel lo ha definito «uno strumento politico di qualità»³. Ma nei due anni seguenti morirono sia il papa che il sovrano aragonese; inoltre, il nuovo pontefice Alessandro VI, padre di Cesare Borgia – protettore di Leonardo –, annullò il matrimonio e nominò Luigi cardinale, che venne così a trovarsi in una posizione privilegiata di prestigio e di potere, in rapporto con gli spagnoli, ma anche con i re di Francia Luigi XII e poi Francesco I, mecenate del Vinci, e con i papi Giulio II e Leone X.

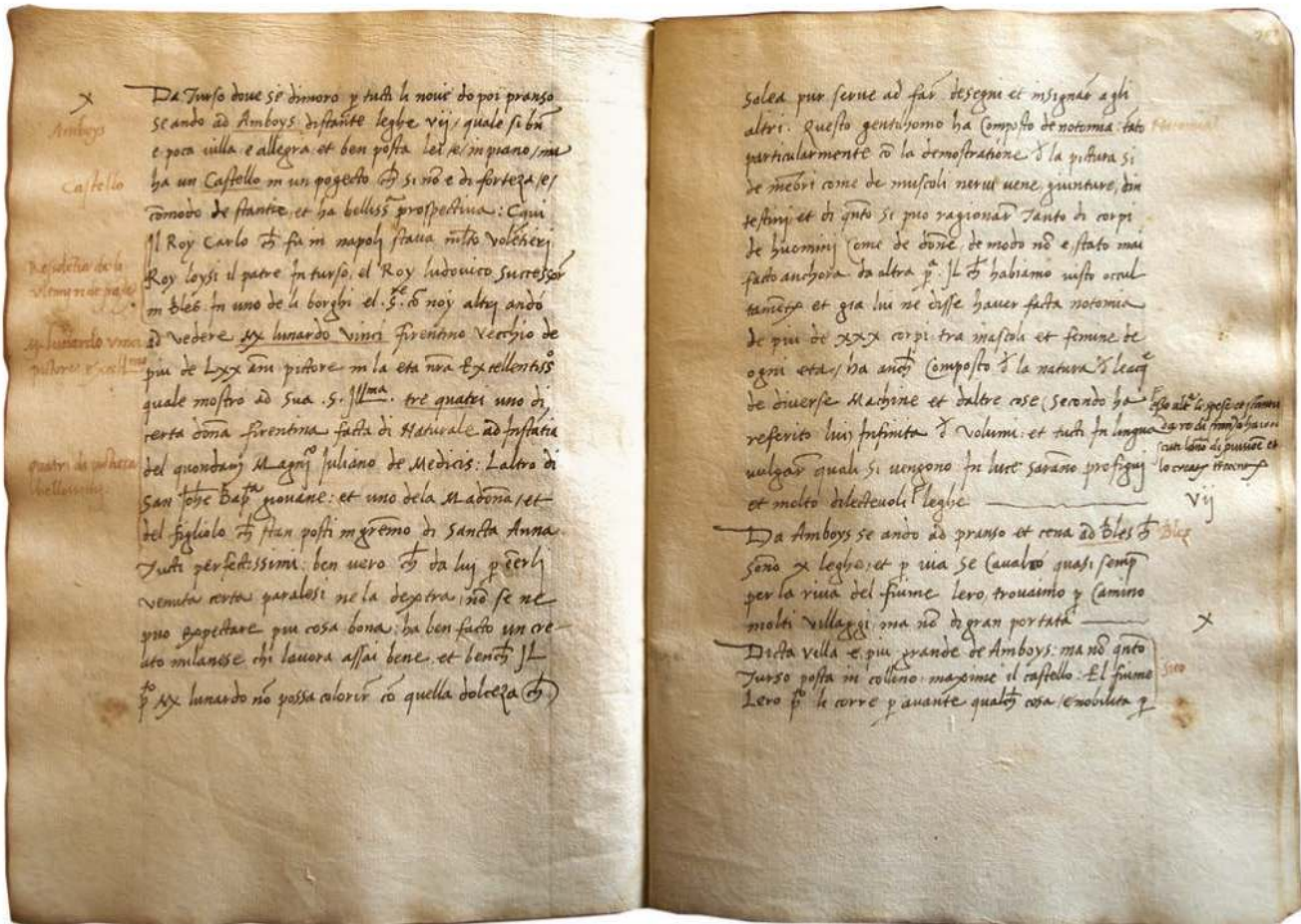
Nei due primi decenni del Cinquecento le prospettive

del Regno di Napoli erano quanto mai confuse; Chastel cita fra l'altro la segnalazione di un informatore veneziano: «Il papa [Giulio II] vuol cacciare dall'Italia la Spagna e fare re di Napoli il cardinale d'Aragona»⁴. Anche al tempo di Leone X, Luigi era uno dei possibili pretendenti al trono; l'altro era suo cugino Ferrante il Giovane, duca di Calabria, che però gli spagnoli avevano esiliato e imprigionato in Castiglia.

Restano dubbie le ragioni del viaggio intrapreso da Luigi, che partì non a caso dalla città degli estensi il 9 maggio 1517, per attraversare l'Italia settentrionale, l'Austria, la Germania, la Svizzera, i Paesi Bassi e la Francia e tornare, infine, nella stessa Ferrara.

Il prologo del *Diario* redatto dal segretario de Beatis inizia rivelando che, in apparenza, lo scopo di Luigi era quello di rendere omaggio al nuovo re cattolico, Carlo V d'Asburgo: «sotto scudo et colore de visitare il Re Catholico N.S., modernamente per gratia divina electo invictissimo Re de Romani et affine di sua signoria illustrissima». Restano invece molti punti interrogativi che coinvolgono congiure e intrighi di corte, segreti di Stato, ambizioni e ancora strategie politiche. Un'ipotesi ricorrente è che Luigi si rechi alla corte di Carlo V in riferimento alla liberazione del duca di Calabria. Per lo stesso motivo a Middelburg si trovavano pure il marchese di Pescara e almeno sei inviati di Napoli con largo seguito⁵.

Come una grande narrazione di episodi e costumi nelle corti e nelle città attraversate da Luigi con il suo seguito, il *Diario* è costellato da osservazioni su visite a grandi cattedrali e su belle donne che offrivano pia-

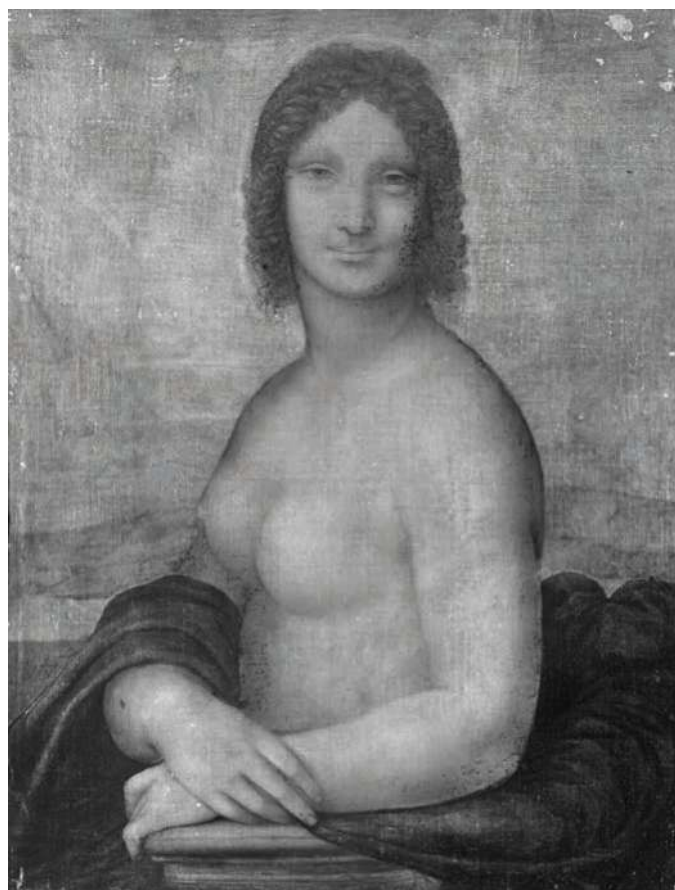


Antonio de Beatis, *Itinerario di monsignor Reverendissimo, Illustrissimo il Cardinal de' Aragona incominciando dalla città di Ferrara, 1517-18*, cc. 166v-167r. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XIV.H.70



A sinistra, Leonardo e bottega, *Gioconda nuda*, inizi XVI secolo; cartone preparatorio. Chantilly, museo Condé

In basso a sinistra e a destra, *Gioconda nuda del Museo Ideale*, inizi XVI secolo: la pittura e la riflettografia con i puntini del riporto dal cartone di Chantilly. Collezione privata. © Archivio Leonardismi.





cevoli serate; conferma la passione e la competenza del cardinale per la musica, condivisa con Leone X; evidenzia l'ammirazione per gli ottimi vini e la buona cucina francese: i banchetti di pesce e di carne, persino le verdure e la frutta come negli orti romani; in particolare, l'uva e i fichi ad Avignone «che in Napoli et a la stagione sua non saria migliore»⁶.

Il *Diario* riporta informazioni importanti sui grandi artisti e le loro opere. Per esempio, a Bruxelles, quelle relative agli arazzi in seta e oro disegnati da Raffaello per la Cappella Sistina in Vaticano; «ognuno costa 1.200 ducati d'oro», quello con *La consegna delle chiavi a San Pietro* era «quasi compiuto» e Luigi potrà riferirlo a Leone X giudicandolo tra «i capolavori della cristianità».

La descrizione che più ci interessa è naturalmente l'incontro con Leonardo. Certamente Luigi lo aveva conosciuto già con Giuliano de' Medici nel Belvedere Vaticano ed era presente col Vinci all'incontro di Francesco I e Leone X a Bologna nel 1515.

Anzitutto de Beatis ricorda che la comitiva del cardinale raggiunse da Tours, Amboise, una piccola città «allegra et ben posta» con un castello («commodo de stantie et ha bellissima prospectiva»), dove Carlo VIII «che fu in Napoli stava molto volentieri» e ora Francesco I aveva la sua Corte.

Nel Palazzo del Cloux (oggi Clos Lucé) Luigi si reca a visitare Leonardo. De Beatis riporta una serie di annotazioni veritiere e rivelatrici, persino sulle condizioni di salute di Leonardo e l'entità dello stipendio che il maestro e l'allievo Melzi ricevevano dal re. Ci consentono di entrare nello studio del Vinci, dove proprio l'artista mostra i suoi tre capolavori della maturità; un dato da mettere in relazione con un documento scoperto negli Archives nationales di Parigi⁷: Salai nel 1518 riceve una cifra considerevole (2.604 lire tornesi, equivalenti a 6.250 lire imperiali in uso a Milano) da parte del tesoriere del re Jean Sapin per opere di pittura non specificate pagate a «messire Salay de Pietredorain pour quelques tables de peintures qu'il baillées au Roy». Quasi certamente si trattava dei tre dipinti visti dal cardinale nel Cloux.

De Beatis fornisce anzitutto una descrizione con informazioni sull'identità della dama raffigurata e la committenza di un dipinto che tradizionalmente si identifica con la *Monna Lisa / Gioconda* del Louvre: si tratta del ritratto di una donna fiorentina (non napoletana, né di altre città) eseguito «dal naturale» (ossia dal vero), su richiesta (quindi su commissione) di Giuliano de' Medici (morto nel 1516).

Ero già convinto della datazione fino al 1515 e della committenza medicea, ma nutro dubbi motivati circa l'identità di Lisa Gherardini, moglie del Giocondo, come protagonista del ritratto, anche per le discrepanze con la descrizione vasariana.

Le recenti scoperte di nuovi documenti, in particolare la lettera di Filippo Strozzi a Lorenzo di Piero de' Medici (26 settembre 1515)⁸ sui rapporti personali intercorsi con Lisa Gherardini, considerata pure l'ironia nei confronti di Francesco del Giocondo, confermano la validità della testimonianza di de Beatis per la committenza di Giuliano de' Medici e non del marito, e dell'ipotesi di una relazione amorosa tra Lisa e Giuliano⁹.

I risultati delle indagini scientifiche (del C2RMF¹⁰ e di Pascal Cotte¹¹ e pure i confronti con la copia di Madrid) attestano variazioni e ripensamenti progressivi e, quindi, diverse fasi di realizzazione del dipinto nel corso di almeno dodici anni, fino alla redazione conclusiva caratterizzata dallo stile e della tecnica del *glacis*.

Si risolvono così alcuni punti interrogativi, altri restano aperti. Perché il dipinto restò a Leonardo? Giuliano si sposò e morì. Perché nel 1584 Lomazzo cita due ritratti: Gioconda e Monna Lisa¹²? Forse perché una delle due era una *Gioconda nuda*? Non mancano considerazioni circa la possibilità che a Clos Lucé il cardinale d'Aragona abbia visto anche una *Gioconda nuda*; Vincent Delieuvin sottolinea che René Schneider è stato il primo a formularla nel 1923, proprio in base al *Diario*, e poi David A. Brown nel 1978 ad avvalorarla¹³. A seguito dei recentissimi esami scientifici del C2RMF, coordinati da Bruno Mottin, sul Cartone di Chantilly (con l'attribuzione a «Léonard de Vinci? ou son ate-

lier») e sulla *Gioconda nuda* del Museo Ideale di Vinci⁴⁴ (eseguiti anche direttamente da Maurizio Seracini e da me coordinati) è stato accertato il rapporto diretto tra il Cartone di Chantilly e il dipinto, grazie alla precisa corrispondenza dei fori per il riporto sul primo e dei puntini sottostanti la pittura. La ricerca continua.

È notevole il fatto che il *San Giovanni* non sia mai stato menzionato prima del *Diario* del de Beatis, mentre era segnalato l'*Angelo Annunziante*, che oggi si conosce solo in opere di bottega; restano tuttora incerte la committenza e la datazione di questo capolavoro d'enigma, talvolta inspiegabilmente considerato di bottega.

L'autografia di Leonardo e l'identificazione della *Sant'Anna* vista da Luigi a Cloux con quella attualmente al Louvre sono fuori discussione. L'inizio della pittura è invece incerto, ma si può ben indicare la sua ideazione fiorentina nell'anno 1500.

De Beatis definisce "perfectissimi" i tre dipinti. In effetti, la *Gioconda* del Louvre doveva sembrarlo, a eccezione di alcuni piccoli dettagli; il *San Giovanni* lo è; la *Sant'Anna*, invece, rimarrà incompiuta alla morte di Leonardo, che non poté ultimare la pittura: restano visibili alcuni dettagli di preparazione; qualche ritocco incerto; una serie di suoi disegni originali che risalgono all'ultimo suo periodo in Francia soprattutto per il pannello incompiuto, recentemente molto restaurato, che ha tratto in inganno Freud.

De Beatis afferma poi che Leonardo appare «vecchio de più [...] di LXX anni», ma in realtà ne aveva sessantacinque. In una delle trascrizioni del suo *Diario* (BNN, Ms. XIV.E.35) si legge «LX anni», ma è evidentemente un refuso; così come quando nel Ms. X.F.28 di Napoli si trova, a proposito della straordinaria ammirazione per gli studi anatomici di Leonardo, "occulatamente" anziché "oculatamente".

Evidentemente il Vinci appariva più anziano di quanto non fosse. Vasari scriverà che Leonardo era morto all'età di settantacinque anni (e non di sessantasette). Probabilmente influivano le condizioni di salute, che lo stesso de Beatis osserva in maniera esplicita e senza alcun dubbio: Leonardo ha «certa paralesi ne la [mano] dextra» e, quindi, non può «colorire con quella dul-

ceza che soleva, pur serve ad fare disegni et insegnare ad altri», fra cui un «creato milanese che lavora assai bene»: si tratta di Francesco Melzi piuttosto che di Salai, il quale si allontanava da Amboise pensando ad arricchirsi ed essendo definito "servitore" con uno stipendio di 100 scudi annui (mentre il «gentil'homo» Melzi ne riceveva 300, o 800 in due anni).

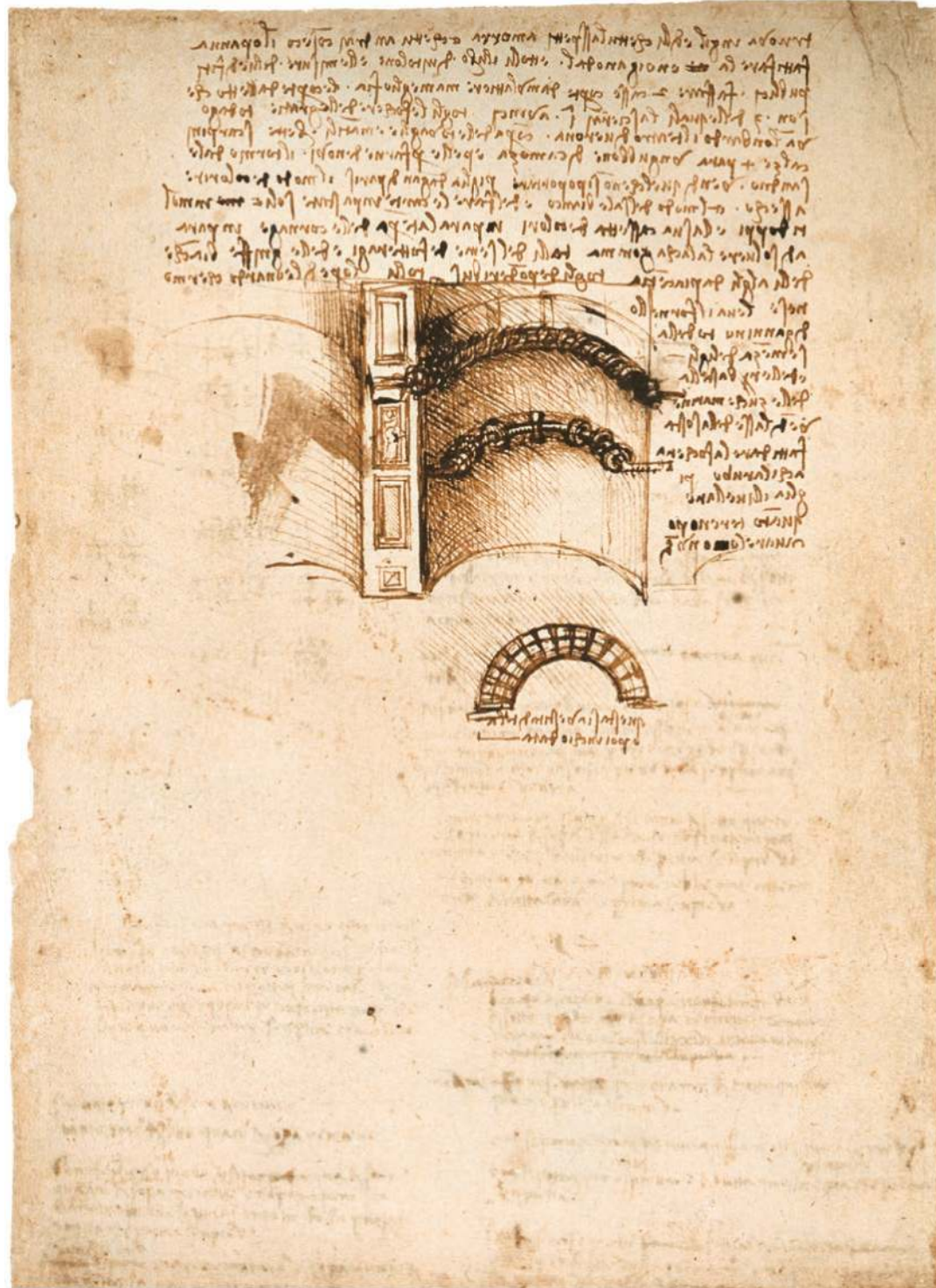
Lo stesso canonico esalta il valore degli studi di anatomia, idraulica e meccanica raccolti in una «infinità de volumi», che se fossero «venuti in luce» sarebbero stati «profigui e molto dilectevoli». Ma, come è noto, non furono mai pubblicati e invano Leonardo, intorno al 1515, aveva eseguito i calcoli ed elaborato un metodo innovativo per la stampa di un volume sia con caratteri mobili sia con scrittura e immagini incise specularmente.

Dopo Amboise, la comitiva del cardinale raggiunge il castello Blois, e de Beatis annota: «Vi era anche un quatro dove è pintata ad olio una certa signora di Lombardia di naturale assai bella [con nota a margine: *Quadro dove è di naturale una Signora milanese*], ma al mio iuditio non tanto come la signora Gualanda [con nota a margine: *Signora Isabella Gualanda*]». Dopo un'interessante e ben argomentata ipotesi di identificazione della Gualanda con la *Gioconda* del Louvre⁴⁵, si tende ora a riconoscervi la *Belle Ferronnière* del Louvre, databile tra il 1490 e il 1495, probabile ritratto di un'amante di Ludovico il Moro (forse Lucrezia Crivelli).

Il *Diario* esalta nei giardini le opere del prete Pacello da Mercogliano, "jardienier du roi" anche ad Amboise e a Gaillon, giunto in Francia da Napoli con Carlo VIII nel 1495. In particolare, de Beatis descrive «una cuppula o paviglione» e fontane che fanno pensare al progetto del giardino di Leonardo per Charles d'Amboise come la voliera cosmica.

Sempre a Blois, Luigi visita la biblioteca reale dove riconosce i manoscritti miniati in pergamena frutto dei saccheggi compiuti a Napoli nel 1495 per Carlo VIII e a Pavia dopo il 1499 per Luigi XII; solo nel 1530 queste prede di guerra saranno in gran parte riordinate a Fontainebleau per volere di Francesco I.

Anche nella «bella libreria» di Gaillon, tra Parigi e



Leonardo, 'Memorandum Ligny', con note per un viaggio a napoli ("ilopanna") e "la donagione" ("enoiganodal"), circa 1495 (o 1500) Milano, Codice Atlantico, f. 669r



Carlo Biondi, Ritratto del musicista Leonardo Vinci (1690-1732), incisione sec. XIX. Vinci, Archivio Leonardismi.

Sotto, Veduta aerea del castello di Clos-Lucé (drone © Gillard et Vincent)





Rouen, il cardinale aveva constatato che il tesoro di manoscritti, rilegati con lo stemma aragonese, proveniva da Napoli, dall'eredità di re Federico I, esiliato nel 1501 e morto a Tours nel 1504¹⁶: la sua vedova, Isabella del Balzo, era stata costretta a cederli a Luigi XII e al cardinale Georges d'Amboise¹⁷. Quei capolavori manoscritti sono ora conservati nella Biblioteca Nazionale a Parigi.

Rientrato in Italia, a Milano il cardinale si reca in visita all'*Ultima Cena* e de Beatis la definisce «excellentissima, benché incomincia ad guastarse, non so si per la humidità che rende il muro o per altra inadvertentia. Li personaggi di quella son del naturale retracti de più persone de la corte et de Milanesi di quel tempo, di vera statura». Non fa alcun cenno al desiderio di Luigi XII e di Francesco I di trasferirla in Francia.

Il viaggio del cardinale d'Aragona, di circa 3.170 miglia (oltre 5.400 km), durò più di dieci mesi e si concluse tornando il 26 gennaio 1518, per vie d'acqua, da Mantova (ospite di Isabella e del figlio Federico Gonzaga) a Ferrara (ospite del duca Alfonso d'Este e del cardinale Ippolito), dove trascorse tre settimane di sofferenza per la podagra; raggiunse infine Roma il 16 marzo.

De Beatis ne calcola le spese: «nel viaggio tra il mangiare et bere, [...] et il donare ad molti et comprare de alcune gentilezze et cose de suo contentamento et piacere, si dispese circha XV milia ducati». Inoltre, ricorda che, per comodità e rapidità del viaggio, la comitiva era composta inizialmente da «non più che X gentilhuomini suoi, con uno garzone per uno», oltre a due furieri, due cuochi, un contabile, un interprete e due palafrenieri con trentacinque cavalli compresi tre ronzini a disposizione del cardinale; al ritorno si erano aggiunti uomini di spettacolo che Luigi condusse in Italia «per suo servitio et piacere», per un totale di oltre quarantacinque persone¹⁸.

Il *Diario* introduce ed esalta note di storia e di vita quotidiana, curiosità ed elementi di sorpresa e meraviglia. De Beatis si propone dichiaratamente di farli conoscere «at li boni amici et signori suoi» per «l'immortal gloria» del suo signore Luigi.

Proprio nella sua città di Molfetta, tra il 29 maggio

1521 (archetipo: BAV, Vat. lat. 10786) e il 15 luglio 1522, furono compilate altre due copie del manoscritto (una autografa del “chierico” – BNN, X.F.28 del 21 agosto 1521 – e l'altra a cura di Alessandro de Notaro Antonello – BNN, XIV.H.70); a esse vanno aggiunte altre due trascrizioni cinquecentesche che si conservano pure nella Biblioteca Nazionale di Napoli e nella Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁹.

La dedica del manoscritto X.F.28, datato 21 agosto 1521, è rivolta con una lettera (datata 31 agosto) ad Antonio Seripando²⁰, l'umanista napoletano, fratello del cardinale Girolamo e amico del poeta Jacopo Sannazaro, che dal 1512 fu segretario dello stesso cardinale Luigi. Solo nel 1905, con la pubblicazione di Ludwig von Pastor²¹, il *Diario* del cardinale d'Aragona rilanciava gli studi sui rapporti tra Leonardo, Napoli e il Rinascimento meridionale, quattro secoli e un anno dopo la citazione di Pomponio Gaurico.

Significativa è stata per me la mostra del 1983 nel Museo di Capodimonte²² che ha coinvolto molti studiosi (da Pier Luigi Leone de Castris a Fausta Navarro) e istituzioni. Da allora, sulle linee di ricerca tracciate da Carlo Pedretti e riprese da Carlo Vecce, da Alfredo Buccaro (con l'Università degli Studi di Napoli Federico II) e da Maria Rascaglia (con la Biblioteca Nazionale di Napoli), si sono registrati numerosi contributi importanti, che questa mostra e il relativo catalogo portano avanti con ulteriori novità e approfondimenti e con la collaborazione di soprintendenze, musei, archivi.

Nei decenni trascorsi dal 1983, io stesso non ho mancato di tenere presenti e indagare i problemi aperti e gli interrogativi, gli indizi e le ipotesi ancora allo studio relativi a Napoli e all'Italia meridionale.

Il cardinale d'Aragona non avrà ricevuto in dono proprio da Leonardo a Cloux quel manoscritto oggi scomparso, che nel 1566 era ricordato in un inventario di Alfonso Piccolomini²³, duca di Amalfi, morto nel 1559? Sul *Memorandum Ligny* abbiamo scoperto i rapporti con il feudo di Romagnano, nel Cilento, ma non è tuttora certa la datazione del foglio del Codice Atlantico: 1495, al tempo di Carlo VIII, o 1500²⁴?

Possibile che resti isolata la nota non autografa del Codice Atlantico del foglio 816r: «Campania, tanto fertile e dilectevole di sua Natura, in forma che manifesto è in un Luogo essere l'opera dell'allegrezza della Natura?»

Continuiamo le ricerche sui più diversi argomenti: i molteplici rapporti di Leonardo con gli antichi, da Pitagora ad Archimede; le grandi opere eseguite da Cesare da Sesto a Messina, non solo per l'influenza nell'Italia meridionale, ma anche in quella settentrionale; leonardeschi eccentrici dal "Raffaello di Napoli" Andrea Sabatini da Salerno al "Raffaello di Messina" Girolamo Alibrandi; la presenza, i lavori e i progetti di architetti e scultori toscani da Francesco di Giorgio Martini a Giuliano da Sangallo, da Antonio Rossellino a Benedetto da Maiano; i rapporti con la Spagna in pittura e scultura, da Pedro Fernandez de Murcia a Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloé (provenienti da Burgos, nella cui cattedrale si conserva una misteriosa Maddalena tradizionalmente attribuita a Leonardo, ma riferibile al Giampietrino); i grandi intellettuali da Enea Irpino a Giovan Battista Della Porta; personaggi in un intreccio di relazioni come le tante Isabella (d'Aragona, Carafa e Gualanda); gli Sforza e i Savoia e altre grandi famiglie europee; Agapito Geraldini di Bernardino, che firmò nel 1502 il lasciapassare di Cesare Borgia per Leonardo e già nel 1499 il contratto di matrimonio tra lo stesso Borgia e Charlotte d'Albret, duchessa di Valentinois, sorella del re Giovanni di Navarra e cugina di Luigi XII; l'amico e committente di Leonardo a Milano, Gian Giacomo Trivulzio, maresciallo di Francia, prima condottiero e poi nemico di Ludovico il Moro, duca e governatore militare tra Calabria, Basilicata e Abruzzi; i mercanti e banchieri fiorentini amici di Leonardo attivi nella città partenopea.

Continuano anche nel Meridione le indagini che ho avviato con Agnese Sabato sui discendenti del padre ser Piero e degli almeno ventuno fratelli di Leonardo, componendo la linea diretta maschile da Michele nel XIV secolo fino ai viventi²⁵.

Alla fine del XVI secolo, un pronipote di Leonardo,

Piero di Piero di Guglielmo di ser Piero da Vinci si trovava proprio a Napoli. Qui, nella Biblioteca Nazionale è conservato un *Libro di Patientia* scritto da un fratello di Leonardo, Lorenzo²⁶, esposto nella mostra *Leonardo e i suoi libri* a cura di Carlo Vecce nel Museo Galileo di Firenze²⁷.

In un'incisione ottocentesca di Carlo Biondi, pubblicata a Napoli da Nicola Gervasi, è effigiato «Leonardo Vinci celebre maestro di cappella. Nacque in Napoli nel 1690. Ove morì nel 1732», ma si devono ancora accertare eventuali rapporti familiari e se invece era nato a Strongoli (in Calabria) e solo morto a Napoli. Purtroppo si diffondono talvolta equivoci fuorvianti e attribuzioni impossibili o inesistenti. Anche i miti possono avere valore storico e letterario, ma per esempio non si deve perpetuare la leggenda di Lisa Gherardini morta e sepolta a Lagonegro in Basilicata, che il documento dell'Archivio di San Lorenzo in Firenze smentisce senza alcun dubbio.

Oltre a riconoscere glorie e realtà del passato, non si può trascurare l'evidenza che Napoli sia città dell'arte moderna e contemporanea e, come altri centri del Meridione, sia sempre più coinvolta nell'attualità dei Leonardismi: da Fluxus alla Pop Art e alla Body Art, da Beuys a Warhol, da Nitsch a Ontani, fino a Riccardo Dalisi e Mimmo Paladino.

Note

¹ Al presente saggio, di cui l'autore detiene il copyright ©, ha collaborato Agnese Sabato.

² La marchesa di Mantova, ritratta da Leonardo agli inizi del Cinquecento, era la sorella di quel cardinale Ippolito d'Este al quale il Vinci si era rivolto nel 1507 per chiedere aiuto nella contesa con i fratelli per l'eredità dello zio Francesco. Isabella fu presumibilmente vicina a Luigi anche nei preparativi di questo suo viaggio; ne anticipò per esempio il pellegrinaggio alla grotta nella quale si credeva avesse vissuto Maria Maddalena, con l'oratorio dei francescani, a Saint-Maximin-la-Sainte-Baume: Isabella vi si recò nella primavera del 1517 (lasciando fra le reliquie un *ex voto* con i versi dell'umanista Mario Equicola, suo maestro: «Cui Ferraria patria, Estensis genitor cuj inclitus Her-



cules, Mater sanguine Aragonum, Que cum Gonziaco coniuge Mantuam Princeps imperio regit»); a sua volta, Luigi la visitò in novembre.

³ A. Chastel, *Le cardinal Louis d'Aragon: un voyageur princier de la Renaissance Paris*, Fayard, 1986, traduzione italiana *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Bari, Laterza, 1987, pp. 5 sgg.

⁴ Ivi, p. 12.

⁵ Ivi, p. 39.

⁶ Curiosa anche l'annotazione sull'olio, che la spedizione porta con sé per il condimento, poiché nelle Fiandre e in Germania «per lo butiro et lacticinii che mangiano ci son molti leprosi».

⁷ Cfr. B. Jestaz, *François Ier, Salai et les tableaux de Léonard de Vinci*, in «Revue de l'art», 126, 4, 1999, pp. 68-72.

⁸ Firenze, Archivio di Stato, SF, MAP, 108, n. 144, trascritta da Rab Hatfield, con la collaborazione di Nicoletta Baldini, in *The Three Mona Lisas*, Milano, Officina Libraria, 2014, p. 129, n. 339, pp. 130-131, nn. 347 e 349.

⁹ Cfr. A. Vezzosi, *Preface*, in P. Cotte, *Lumière on the Mona Lisa. Hidden Portraits*, Indice (Barcelona), Vinci Editions, 2015, pp. 11-15, Id., «Du Clos Lucé au Louvre, les trois chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci», catalogo della mostra (Amboise, Château du Clos Lucé - Parc Leonardo Da Vinci, 18 giugno-15 settembre 2016), Paris, 2016, p. 41; Id. *Leonardo. La pittura: un nuovo sguardo*, Firenze, Giunti, 2018, p. 285; Id., *Leonardo. Ingegno universale*, Torino, Utet, 2019, pp. 303, 315.

¹⁰ Cfr. *Au coeur de la Joconde. Léonard de Vinci décodé*, a cura di J.-P. Mehen, M. Menu, B. Mottin, Paris, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, 2006.

¹¹ Cfr. P. Cotte, *Lumière on the Mona Lisa*, cit.

¹² Cfr. G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura...*, Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, 1584, p. 434.

¹³ Cfr. V. Delieuvin, *La Femme nue de Léonard de Vinci*, in *La Joconde nue*, catalogo della mostra (Chantilly, Musée Condé, 1 giugno-6 ottobre 2019), [s.l.], In Fine éditions d'art, 2019, pp. 49-63, in particolare p. 56; D.A. Brown, K. Oberhuber, *Monna Vanna and Fornarina. Leonardo and Raphael in Rome*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore, II: History of art, history of music*, a cura di S. Bertelli, G. Ramakus, 2 voll., Firenze, La nuova Italia, 1978, pp. 25-86.

¹⁴ Cfr. B. Mottin, *La Joconde nue, une étude de laboratoire*, in *La Joconde nue*, cit., pp. 78-79.

¹⁵ Cfr. C. Vecce, *La Gualanda*, in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana», a cura di

C. Pedretti, Firenze, Giunti, III, 1990, pp. 51-72; si veda anche *Leonardo scomparso e ritrovato*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 28 luglio-15 ottobre 1988), a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti, 1988, p. 42.

¹⁶ Luigi si recò a Tours rendere omaggio alla sepoltura di Federico I nella cattedrale e poi a Grenoble a quella dell'Infante don Alfonso d'Aragona, secondo figlio di re Federico e della regina Isabella.

¹⁷ Il cardinale d'Amboise aveva invitato a Gaillon il pittore leonardesco Andrea Solario, autore del celebre *Ritratto di Charles d'Amboise* e della copia del *Cenacolo* di Leonardo distrutta dai bombardamenti di Milano del 1943.

¹⁸ Luigi non sembra avere avuto ricchezze rilevanti e adeguate a costi così elevati. Nel 1508 era stato salvato dalla crisi economica grazie all'eredità di 40.000 ducati della zia Beatrice, già vedova del re d'Ungheria Mattia Corvino (probabile committente di Leonardo e straordinario collezionista di codici miniati, anche a opera di collaboratori leonardeschi come Ambrogio de' Predis). Nel 1511 aveva dovuto fare ricorso ai favori della cugina Isabella d'Este. Si veda A. Chastel, *Le cardinal Louis d'Aragon*, cit., p. 158.

¹⁹ Per la tradizione dei manoscritti si rimanda a C. Vecce, *La Gualanda*, cit., pp. 52-55.

²⁰ Ivi, p. 52.

²¹ Cfr. L. von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien 1517-1518, beschrieben von Antonio de Beatis*, in *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes*, 10 voll, Freiburg im Breisgau, Herder, 1898-1920, IV.4 (1905).

²² Cfr. *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1983; Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, 16 marzo-18 aprile 1984), a cura di A. Vezzosi, con testi introduttivi di C. Pedretti, Giunti-Barbèra, 1983.

²³ Napoli, Archivio di Stato, vol. 3208 bis, fol. 35. Si veda A. D'Arrigo, *Un frammento inedito di Leonardo sulla meccanica ondulatoria*, in «Rivista di Ingegneria», n. 2, febbraio 1958, pp. 3-8; C. Pedretti, *Leonardo Da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A). Reassembled from the Codex Vaticanus Urbina 1270 and from the Codex Leicester by Carlo Pedretti*, with a chronology of Leonardo's 'Treatise on painting'; foreword by sir K. Clark, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1964, pp. 255, 258.



²⁴ Si veda per esempio A. Vezzosi, *Leonardo infinito*, Reggio Emilia, Scripta Manent, 2008, p. 218.

²⁵ Cfr. A. Vezzosi, A. Sabato, *Il DNA di Leonardo*. 1, *Le origini. Da Vinci a Firenze e Bacchereto fino a Barcellona e al Marocco: con documenti inediti*, prefazione di C. Vecce, Firenze, Angelo Pontecorboli, 2018, con altri riferimenti.

²⁶ Cfr. A. Vezzosi, *Leonardo Da Vinci and his Family from the 14th Century until the Present-Day*, in «Human Evolution», vol. 31, n. 3, 2016, pp. 169-189, precisamente p. 172.

²⁷ Cfr. C. Vecce, *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Galileo, 6 giugno-22 settembre 2019), Firenze, Giunti, 2019, p. 84.

LE TRACCE
CINQUECENTESCHE

IL 'FOGLIETTO DEL BELVEDERE'
DELL'ARCHIVIO PEDRETTI:
«MAG.^o ANTONIO FLORENTINO»
TRA ROMA E NAPOLI
E LE POSSIBILI TRACCE
DI CODICI VINCIANI PERDUTI

Alfredo Buccaro

Lo studio di questo enigmatico manoscritto dell'archivio della Fondazione Pedretti, affidatomi tempo fa dal compianto Carlo Pedretti, ebbe un primo esito nel 2018¹. Si tratta di un foglietto dall'incerta provenienza e datazione, a cui si aggiungono la cripticità e, in qualche punto, la scarsa o equivoca leggibilità del breve testo, e persino il dubbio sulla sua autenticità. Oggi, nel riproporre all'attenzione degli studiosi quella che ci è sembrata sin dal primo esame la più verosimile interpretazione dello scritto, a seguito di un'attenta analisi del supporto cartaceo che non fu possibile nella prima occasione, sosteniamo trattarsi di uno stralcio in copia calligrafica conforme, redatta non prima della fine del XVIII secolo, da un originale del 1530-40. Saremmo cioè dinnanzi a una trascrizione parziale da un testo più ampio, forse ad opera di chi, non riuscendo a interpretarlo in toto ma comprendendone l'importanza, si riservasse di eseguirne una corretta 'traduzione'.

Il testo e le ipotesi di lettura

Con riferimento dunque alla lettura del documento, condivisa con Pedretti e con Carlo Vecce, se ne trarrebbe l'ipotesi di un soggiorno «nella casa del belvedere» in Vaticano di Antonio Marchesi da Settignano (1451-1522), architetto e ingegnere noto, come si sa, con lo pseudonimo di «Antonio Fiorentino»². Il periodo si riferirebbe agli anni 1515-16, ossia all'interno del soggiorno di Leonardo da Vinci nella medesima sede (1513-16), ospite di Leone X. L'esperienza romana potrebbe avere offerto addirittura a Marchesi l'oppor-

tunità di acquisire un importante codice vinciano. Peraltro non si può escludere la possibilità di un primo incontro del fiorentino con il maestro già vent'anni prima, a Milano, insieme con Francesco di Giorgio Martini, di cui Marchesi sarà poi collaboratore a Napoli. L'ipotesi suddetta potrebbe dunque aggiungere una nuova traccia vinciana a quanto è noto circa la lunga attività svolta dal Fiorentino, esperto di fortificazioni, per il governo aragonese e poi per quello vicereale, nel contesto del ricco quanto complesso mosaico delle tendenze dell'ingegneria e dell'architettura militare nel Regno di Napoli tra Quattro e Cinquecento.

Il documento, se autentico nei contenuti, potrebbe risultare prezioso per far luce su un momento cruciale per la diffusione della lezione vinciana, quello cioè in cui, tra la fine del 1513 e il 1516, oltre a Leonardo sono presenti a Roma personaggi di spicco dell'ambiente artistico, architettonico e scientifico italiano, ospiti di Leone X in Belvedere o comunque impegnati nelle tante opere che caratterizzano il fervore delle iniziative del pontefice. Tra essi, alcuni reduci dall'esperienza napoletana sotto il governo aragonese, come fra Luca Pacioli, chiamato dal papa a coprire la cattedra universitaria di aritmetica, o fra Giocondo, impegnato nella grande vicenda della nuova basilica di San Pietro, o, infine, Antonio Marchesi. Quest'ingegnere-architetto è certamente presente a Roma tra il 1515 e il 1516, membro del gruppo di esperti in consulto per decidere sulla nuova cinta urbana di Civitavecchia: opera che, alla fine, verrà affidata ad Antonio da Sangallo il



Giovane e Marchesi tornerà a Napoli per riprendere l'attività intrapresa in Castel Nuovo per gli aragonesi, proseguendola sotto gli spagnoli per altri vent'anni. Agli elementi documentali sui suoi lavori nel Mezzogiorno, che giungono fino al 1520, vanno quindi aggiunti quelli relativi ad altre due trasferte: l'una, possibile, a Milano nei primi anni Novanta del XV secolo, ove potrebbe avere collaborato con Leonardo e Francesco di Giorgio come consulente degli Sforza in materia di artiglieria e di fortificazioni, l'altra documentata a Roma, a cui si legherebbe, grazie al 'Foglietto', la possibilità del soggiorno in Belvedere, di un nuovo incontro con il maestro e persino quella dell'acquisizione di un codice leonardesco da parte del Fiorentino. Ciò consentirebbe non solo di valutare l'attività napoletana di Marchesi sotto un inedito profilo, ma di sostenere l'importanza della svolta, tutta in chiave vinciana, che l'architettura e l'ingegneria del Mezzogiorno avrebbero subito.

Riteniamo quindi di poter riconoscere nel «mag.^o Antonio fiorentino» quell'Antonio «Merchissi» menzionato da Giorgio Vasari nella *Vita di Andrea da Fiesole scultore, e d'altri Fiesolani* con il nome di Antonio di Giorgio da Settignano, «grandissimo ingegneri, et architetto del Re Ferrante»³ a Napoli, nonché in quella di Antonio da Sangallo il Giovane. Nel foglietto si accennerebbe dunque proprio a Marchesi, citato nei documenti come «Antonio Fiorentino», specie nelle fonti riguardanti la sua lunga attività nel Regno di Napoli prima al fianco di Francesco di Giorgio, poi quale «protoarchitetto» delle opere aragonesi e vicereali⁴.

Leonardo viene identificato nel manoscritto come colui che soggiornò a Firenze in casa di Piero Martelli, figlio di «ser Braccio». Il riferimento a questo episodio della vita del maestro, datato 1508, da parte dell'anonimo autore sarebbe un'indicazione per inquadrare Leonardo attraverso i suoi rapporti con casa Martelli: l'estensore del documento originale, che si riconosce essere toscano, potrebbe essere stato vicino a quella famiglia e quindi ai Medici, e per questo essersi trovato ospite in Belvedere all'epoca di Marchesi.

Il «libro in folio su carta grossa di 90 pag.» trattava, «ad arte», «di acque e di volo di uomini»⁵. Come è noto, Leonardo comincia a studiare le possibilità del volo umano nel 1483 e prosegue fino al 1490, come attestano il foglio del Codice Atlantico relativo al paracadute e quelli del Ms. B sull'ala artificiale e sulle macchine volanti (1487-90 ca.). Anche la datazione dei primi studi in materia di acque risale agli inizi degli anni Ottanta (Codice Atlantico) e continua per almeno un ventennio (Ms. H, 1493-94 ca.) fino al 1506-1510 (Codice Leicester). Nessuno dei codici a noi noti corrisponde attualmente alle caratteristiche descritte nel documento: il Codice Atlantico è, come sappiamo, la collazione seicentesca di migliaia di fogli di diverse dimensioni, il Ms. B non è *in-folio* e non contiene quasi nulla di idraulica, e il Ms. H è praticamente un tascabile. Infine, il Codice Leicester, l'unico *in-folio* e il più ricco in materia di acque, consta di 36 fogli (18 carte doppie, per 72 pagine totali) mai legati da Leonardo: non sappiamo, né sapremo mai se in origine vi fossero altri fogli, né se contenesse, come il Ms. B, anche studi sul volo umano. Va detto però che, per quanto ne sappiamo, il manoscritto giunse a Roma non prima del 1537, in possesso di Guglielmo della Porta. Siamo quindi innanzi all'affascinante ipotesi di un codice leonardesco ad oggi del tutto sconosciuto.

Un altro particolare che certamente non quadra è che nel documento prima si dice che «nella casa nel belvedere e' l libro del gran Lunardo», poi che «una gran considerazione conseguiva per il re», che esso «*trattava*» di acque e del volo umano e che «*destructo fu* con l'incendio del belvedere». Non si spiega, infatti, l'uso del presente nel primo verbo, se non con il fatto che il testo potrebbe essere una frettolosa trascrizione da un appunto originale di altro autore⁶.

Secondo il nostro documento, il codice sarebbe scomparso a seguito di un incendio divampato in Belvedere, di cui però non troviamo alcuna notizia nelle fonti a noi note⁷, a meno che non si voglia pensare a quello divampato nel 1523 nella Torre Borgia⁸, alquanto distante, però, dalla palazzina del Belvedere.

Procedendo nella nostra difficile, ma appassionante in-

terpretazione del testo, ci pare di poter leggere: «la mia copia» – non sappiamo se redatta su commissione e da chi – «comprò il re per cento scudi d'oro». Ora, al di là dell'impossibilità di individuare l'autore dello scritto e, di conseguenza, la dinamica stessa dell'acquisto, possiamo però ragionare sulla moneta. I due principali stati che nella prima metà del Cinquecento coniarono lo scudo d'oro furono la Spagna e la Francia e, quindi, il sovrano potrebbe essere Carlo V, imperatore e sovrano di Spagna, proprio al tempo della sua devastante discesa o, più verosimilmente, Francesco I, presente in Italia in varie occasioni tra il 1515 e il 1528. È nota la passione artistica e scientifica di quest'ultimo, ma anche l'ammirazione per Leonardo, attestata dai tre anni di permanenza dello scienziato-artista ad Amboise, ospite del re di Francia nel castello di Clos Lucé fino alla morte. Se il re fosse Francesco I, si potrebbe ipotizzare la presenza della «copia» a Parigi nei decenni successivi, ove del resto furono presenti anche altri apografi vinciani. È noto come proprio in quella capitale, nel 1542, Benvenuto Cellini ne avesse acquistato uno da «un gentiluomo impoverito», cedendolo poi a Sebastiano Serlio e perdendosene le tracce. Si trattava, in quel caso, di un codice sul paragone tra le arti e sulla prospettiva, i cui precetti, solo in parte presenti nel Manoscritto A di Francia, compaiono nella nota silloge redatta intorno al 1546 da Francesco Melzi per il *Libro di Pittura*, forse secondo le indicazioni che ricevette direttamente da Leonardo ad Amboise. La «copia» in questione potrebbe, chissà, trovarsi ancora in un archivio francese.

Ma non finisce qui. L'autore del nostro testo aggiunge di avere visto un altro codice, un «libro di pittura del medesimo» Leonardo, presso un «ser Antonio», il cui cognome è illeggibile a causa dell'opacità da umido presente in quell'area del foglietto: stante la presenza del «ser», si tratta di un'alta personalità, come un notaio o un dignitario, probabilmente dello stesso ambiente romano. Anche in questo caso, il documento risulta prezioso, attestando la presenza a Roma di un codice vinciano sulla pittura, ossia verosimilmente di un apografo del famoso libro A perduto, facente parte della lista dei libri di Leonardo dai quali Melzi trarrà il codice citato.

Dunque, Marchesi potrebbe avere ricevuto il «libro in folio» da Leonardo a Roma, all'atto della partenza del maestro per la Francia nell'autunno del 1516. Il Fiorentino, dopo la trasferta a Civitavecchia nell'ottobre 1515, si trattiene con ogni probabilità in Belvedere ancora per alcuni mesi, forse un anno, e continua a lavorare per il papa nei numerosi cantieri di fortificazioni in ambito laziale prima di tornare a Napoli per le opere di Castel Nuovo e per gli altri lavori commissionatigli dal governo vicereale.

I probabili incontri tra Leonardo e Antonio Marchesi al servizio di Leone X

In occasione della prima pubblicazione del 'Foglietto' abbiamo anche valutato la possibilità che fosse Marchesi il «maestro Antonio» citato da Leonardo nel Codice Atlantico come un esperto di mine⁹. I due si sarebbero quindi conosciuti a Milano nei primi anni Novanta, in occasione di una trasferta del Fiorentino presso la corte sforzesca, chiamato da Francesco di Giorgio¹⁰. Era già nota in Italia la sua perizia nei metodi più avanzati nel campo dell'artiglieria, della balistica e delle fortificazioni, che già aveva più volte dimostrato a Napoli in compagnia dello stesso Francesco di Giorgio. Nel corso del primo soggiorno di Leonardo a Milano e a Pavia, dunque, la presenza di Martini e il ben noto interesse del maestro vinciano per le competenze meccaniche, ingegneristiche e pirotecniche del senese inducono a pensare non solo a un programma di studio e di lavoro comune, ma al diretto coinvolgimento in tali attività di un suo stretto collaboratore come Marchesi.

Seguiamo, a questo punto, le successive vicende di Leonardo per poi tornare all'esperienza romana di Marchesi. A Milano il maestro, dopo la morte del mecenate Carlo d'Amboise e la partenza dei suoi protettori francesi, non ha più referenti politici, specie con il ritorno degli Sforza. Così, il 24 settembre del 1513, parte per Roma, chiamato da Leone X per intercessione di Giuliano de' Medici, fratello del papa e amico del maestro. L'alloggio e lo studio di Leonardo in Belvedere vengono allestiti nel dicembre 1513 da un imprenditore forse amico di Bramante, Giuliano Leno.



Nella primavera del 1514 lo scienziato-artista conduce le prime ricerche sull'antico scalo portuale di Civitavecchia. Oltre ai resti antichi, ha modo di studiare il moto ondoso, come già aveva fatto un decennio prima a Piombino. Il nuovo porto e la fortezza verranno intrapresi negli anni successivi sotto la direzione dello stesso Leno, venendo infine compiuti su disegno di Antonio da Sangallo il Giovane insieme con la nuova cinta urbana¹¹. Le numerose trasferte di Leonardo a Civitavecchia tra il 1514 e il 1516 possono essere viste in relazione al suo tentativo di avere dal papa un impiego stabile, specie dopo la morte di Giuliano de' Medici. Leonardo potrebbe avere studiato anche un modo per fortificare la città, in concorrenza con Sangallo e con gli altri architetti, venendone poi in qualche modo escluso, come in molti casi di opere romane. Eppure già da un decennio, affrontava il tema delle fortificazioni urbane, applicando i nuovi principi della cinta bastionata al caso della vicina città di Piombino, come attestano alcuni fogli del ms. II di Madrid: non è azzardata l'ipotesi che, durante il soggiorno in Belvedere, avesse con sé anche alcuni fogli su quella materia.

Molti documenti attestano la presenza di Leonardo a Roma fino al 1516, con pause più o meno lunghe¹². Ma durante quel soggiorno, a fronte dei numerosi studi scientifici in cui era impegnato, il maestro verrà assai trascurato dall'ambiente papale e ciò susciterà in lui una profonda disillusione circa l'utilità stessa di quella trasferta.

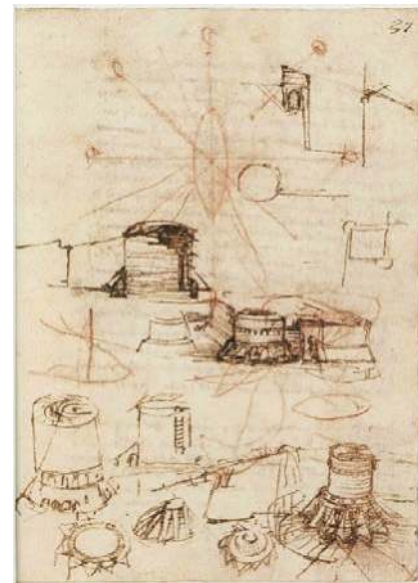
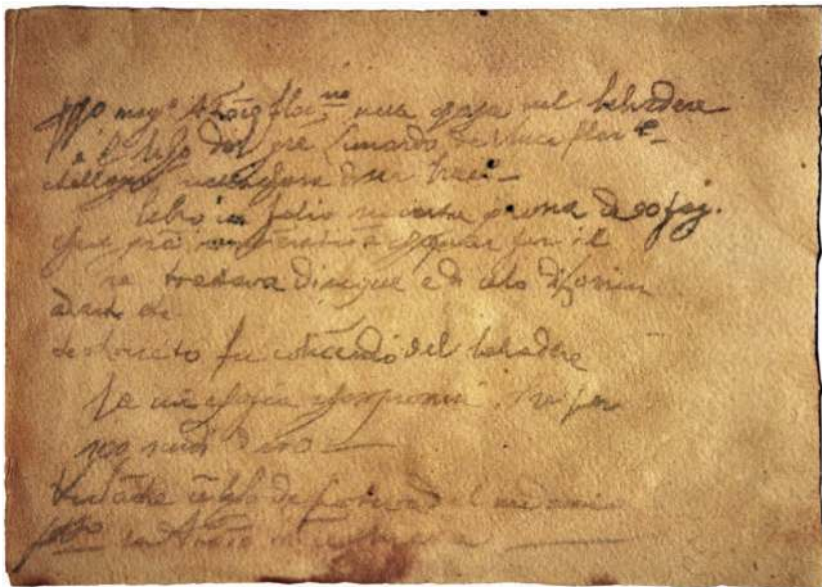
Vent'anni dopo la presunta collaborazione milanese, Leonardo e il «maestro Antonio» potrebbero essersi ritrovati in Belvedere. L'autorevolezza di coloro che, già al servizio degli aragonesi a Napoli, incontrano Leonardo prima a Milano (Francesco di Giorgio, Pacioli e forse Marchesi) poi a Roma (Pacioli, fra Giocondo e forse Marchesi) è significativa dei proficui scambi che il fiorentino avrebbe avuto a distanza di due decenni. Sicché vi è la possibilità che Marchesi sia venuto in possesso del codice vinciano nel 1515, allorché, chiamato a fare parte del gruppo di esperti per il consulto sulle nuove fortificazioni di Civitavecchia svoltosi agli inizi di ottobre di quell'anno, sarebbe stato anch'egli ospite nella residenza papale.

La data della trasferta, indicata erroneamente al 1517 da Milanesi nella sua edizione vasariana del 1878¹³, è invece segnata al mese di ottobre 1515 nel diario di Leone X (1470-1528) pubblicato da Paride de Grassi nel 1884¹⁴, a cui fa riferimento anche Alberto Guglielmotti¹⁵, ed è per noi fondamentale per sostenere la possibilità di una compresenza dei due in Vaticano, quantunque sia da escludere la diretta partecipazione di Leonardo al sopralluogo, che avrebbe certamente fatto notizia. Così leggiamo in proposito nell'edizione torrentiniana delle *Vite*¹⁶: «Avvenne che il papa andò a Civita Vecchia per fortificarla, et in compagnia di esso erano perciò venuti infiniti signori, fra gli altri Giovan Paulo Baglioni e 'l Signor Vitello, similmente, di persone ingegnose, v'erano Pietro Navarra et Antonio Marchesi architetto, il quale per commissione del papa era venuto da Napoli. E ragionandosi di fortificare Civita Vecchia, infinite e varie circa ciò furono le opinioni; e chi un disegno e chi un altro facendo, Antonio, fra tanti, ne spiegò loro uno, il quale fu confermato dal papa e da quei signori et architetti, che di fortezza, di guardie e di bellezza fosse di tutti il meglio inteso et il più facile».

Il testo di Guglielmotti offre ulteriori elementi riguardo all'importanza dell'esperienza di Sangallo a Civitavecchia nell'evoluzione dell'ingegneria delle fortificazioni¹⁷; ma, al di là della sua puntuale disamina circa l'attribuzione e datazione del primato nell'uso della fortificazione 'alla moderna', su cui esiste un'ampia letteratura, interessa qui sottolineare con quale grado di aggiornamento nel settore Marchesi possa tornare, di lì a poco, a curare i propri incarichi nel Mezzogiorno. Peraltro, gli stessi tecnici già consultati dal papa per Civitavecchia e quindi, verosimilmente, anche Marchesi, parteciparono alla successiva spedizione a Bologna, richiedendosi nuovamente la loro perizia.

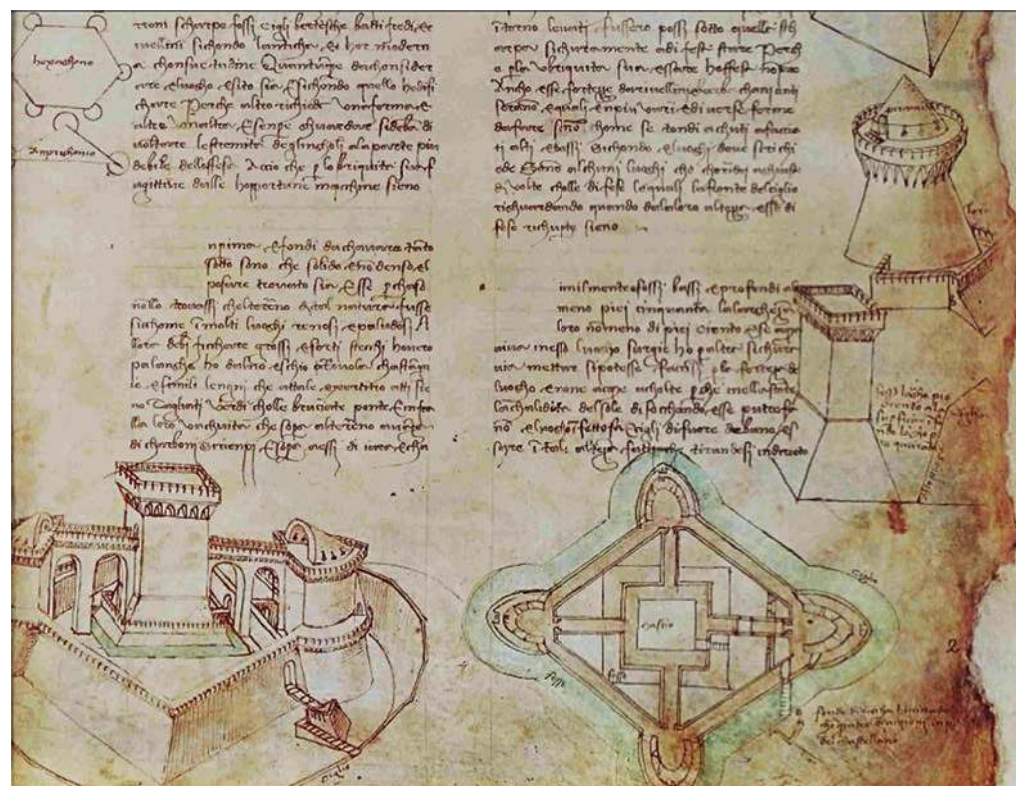
La diffusione della lezione vinciana nell'opera napoletana di Marchesi

L'influenza delle esperienze condotte da Marchesi a contatto con i due maestri toscani è riscontrabile nella sua attività napoletana¹⁸, con cui porrà le basi per la



Sopra a sinistra, Anonimo, *Foglietto del Belvedere*, stralcio in copia calligrafica conforme da originale del 1530-40 ca. (fine sec. XVIII-inizi XIX). Lamporecchio, Archivio Fondazione Rossana e Carlo Pedretti (foto di Sergio Cartei)

A destra, Leonardo da Vinci, Ms. Madrid II, f. 37r, *Studi per le fortificazioni di Piombino* (1503 ca.). Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 8936



Francesco di Giorgio Martini, *Studio di architetture fortificate* (1480 ca.), Firenze, Biblioteca Laurenziana, Codice Ashburnham 361, f. 2r



diffusione cinquecentesca di una nuova concezione nell'architettura militare del Mezzogiorno. Il primo a tracciare un breve profilo del Fiorentino è ancora una volta Milanese, notando come Vasari, ingiustamente, non gli abbia dedicato una scheda biografica¹⁹. Anche Riccardo Filangieri di Candida²⁰ sottolinea come la sua opera sia stata per troppo tempo trascurata, pur essendo tra gli architetti che seppero dare vita in Italia alla stagione della 'fortezza moderna'.

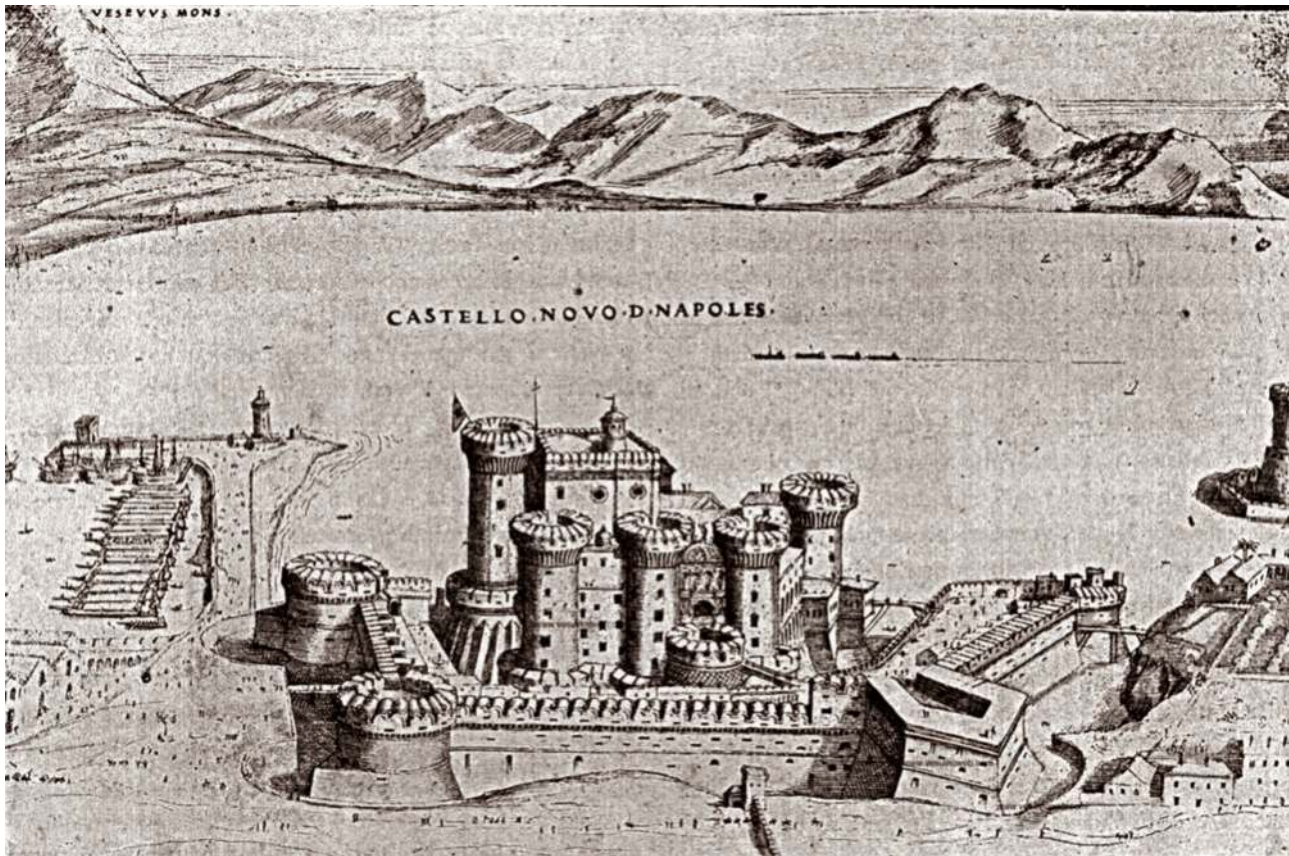
Dell'attività svolta per le mura e le fortificazioni di Napoli da Marchesi, nato il 17 maggio 1451 e quindi praticamente coetaneo di Leonardo, abbiamo notizia dal novembre 1484, quando è già impegnato nell'opera di rafforzamento della cinta di Castel Nuovo su incarico di Ferrante I. Il 2 gennaio 1489 intraprende un viaggio con Alfonso duca di Calabria, per definire il riassetto delle strutture difensive sulle coste calabresi, dal Tirreno allo Ionio: il lungo itinerario è riportato nelle *Effemeridi* di Joanpietro Leostello da Volterra, che definisce «maestro Antonio fiorentino homo subtile circa de fare forteze et roche et assecto molte cose»²¹. A partire dal 1491 Marchesi sostituirà Baccio Pontelli nella direzione dei lavori per i castelli di Reggio, Crotona, Belvedere Marittimo e Castrovillari; nello stesso periodo gli verrà affidata la costruzione della rocca di Cittareale, avamposto aragonese nel territorio di Rieti.

Quando nel 1490, alla morte di Giuliano da Maiano, il duca Alfonso chiama da Siena Francesco di Giorgio, si aprono per il Fiorentino nuovi scenari. Egli sarà costantemente al fianco del maestro senese nell'opera svolta da questi per la corte aragonese, tra febbraio e maggio 1491, tra giugno e novembre 1492, e dal febbraio 1494 fino all'assedio di Castel Nuovo diretto da Martini, il 27 novembre 1495, contro le truppe di Carlo VIII, quando farà brillare la prima mina dell'età moderna in una galleria scavata sotto il fianco meridionale della fortezza.

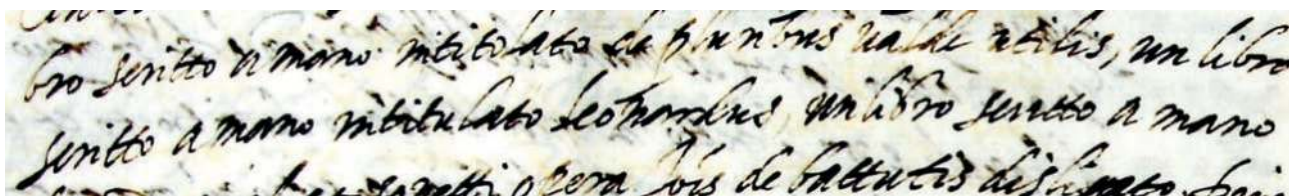
A partire dal 1494 Marchesi è protoarchitetto del re e gode ormai di tanto credito presso il sovrano e suo figlio Alfonso «che non solo maneggiava tutte le fabbriche del Regno, ma ancora tutti i più importanti

negozi dello stato»²². Dal 1497 è *Ingegnere Maggiore e Primo Architetto del Regno*, carica che di fatto inaugura il ruolo di ingegnere di Stato, prima di allora sconosciuto nel Mezzogiorno²³: se Francesco di Giorgio non tornerà più a Napoli, nonostante i ripetuti tentativi esperiti da Ferrante e da Federico d'Aragona per riaverlo al servizio della corte, trasferendosi poco dopo a Montepulciano, Marchesi trarrà occasione proprio dall'uscita di scena di Martini e dalla grande esperienza tecnica acquisita al suo fianco per dirigere negli anni successivi, non senza personali innovazioni, il progetto della nuova cinta bastionata di Castel Nuovo. In tale occasione deve essersi reso conto della necessità di un radicale adeguamento delle strutture alle nuove tecniche già introdotte da Francesco di Giorgio nelle rocche di San Leo e del Sasso di Montefeltro e da Pontelli nella rocca di Ostia. Nel dicembre 1499, infatti, viene intrapresa l'esecuzione «de lo designio de lo rivellino seu cittadella intorno lo Castello novo, quale designo fe' mastro Antonio Fiorentino, architetto del signor re»²⁴. Nel 1501, sospesi i lavori per la fine del regno aragonese, le opere proseguiranno sotto i francesi; ciò non basterà, comunque, ad arginare l'ingresso di Consalvo di Cordova nel 1503, risultando la fabbrica del recinto ancora incompleta. All'inizio del vicereame spagnolo Marchesi viene confermato nel ruolo di architetto regio, continuando a dirigere i lavori per Castel Nuovo ancora sotto Ferdinando il Cattolico. Qui l'ingegnere adotta la nuova struttura pentagonale 'alla moderna' per il baluardo del Parco, eseguito negli anni 1519-1520 e già allora ritenuto all'avanguardia per la tecnica adottata²⁵. L'opera compare per la prima volta nella famosa veduta di Francisco de Hollanda conservata all'Escorial (1540 circa)²⁶.

Dopo le esperienze di Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo, Bramante e dopo quelle di Antonio da Sangallo il Vecchio per i forti di Civita Castellana (1497) e di Nettuno (1502), la tecnica del bastione a due livelli era stata perfezionata da Antonio il Giovane nel recinto di Civitavecchia. È chiaro, a questo punto, che Marchesi applica a Napoli quanto ha appreso in occasione del citato consulto e forse anche dagli studi di Leonardo per Piombino.



Francisco de Hollanda, *Castello Novo. D. Napoles*, 1540 ca. Madrid, Real Biblioteca del Monastero de San Lorenzo de El Escorial (da Buccaro 2017)



Inventario dei volumi della biblioteca di Innico Piccolomini duca di Amalfi custoditi nel castello di Celano nel 1568; particolare con l'indicazione di un manoscritto «intitolato Leonardus». Napoli, Archivio di Stato, Monasteri Soppressi, vol. 3208 bis, c. 54v



Il ruolo svolto nella formazione dell'identità dei primi ingegneri del Mezzogiorno moderno dalla diffusione del metodo scientifico-speculativo di Leonardo risulta assai significativo²⁷: un approccio fatto di continui rimandi tra ragione ed esperienza, tra norma e verifica, tra deduzione e induzione, che fino a tutto il secolo dei Lumi non solo non verrà mai messa in discussione, ma uscirà anzi rafforzata dagli straordinari apporti che, proprio nello Stato napoletano, essa potrà accogliere. Il pensiero scientifico e tecnico vinciano, della cui diffusione potrebbe trarsi dal 'Foglietto' un'ulteriore preziosa testimonianza, verrà trasmesso attraverso Francesco di Giorgio e Marchesi nel campo delle fortificazioni, e non solo, agli ingegneri-architetti attivi in ambito napoletano per tutto il XVI secolo e oltre.

Altre tracce documentarie

Sin dai primi anni del Cinquecento, quando è ancora nel pieno delle sue ricerche e speculazioni teoriche, Leonardo è già ben noto nell'ambiente scientifico meridionale. Adirittura non è da escludere una qualche influenza sul genio vinciano anche da parte del vivace ambiente culturale della capitale aragonese. Infatti abbiamo visto come frate Pacioli, prima di incontrarlo a Milano e poi a Firenze, tra il 1488 e il 1489 sia presente a Napoli come insegnante di matematica e illustratore di testi antichi sull'arte della guerra, venendo in contatto con autorevoli umanisti di corte, quali Conte di Sano e Giovanni Pontano. Sebbene non vi sia traccia di un viaggio di Leonardo a sud di Roma, Pedretti²⁸ sostiene l'ipotesi ragionevole della sua conoscenza dell'ambiente dei matematici napoletani proprio attraverso Pacioli. Per riferirci all'ambito architettonico, va ricordato che ciò avviene proprio negli anni in cui gli studi di Giuliano da Sangallo per il nuovo palazzo reale di Ferrante I e quelli di Giuliano e Benedetto da Majano per Poggio Reale vanno diffondendo un modello destinato a riflettersi, non a caso, nei noti progetti di Leonardo per la villa di Charles d'Amboise a Milano e per la residenza di Francesco I a Romorantin.

Leonardo entra quindi in contatto, sia pure indirettamente, con il fervido cenacolo degli scienziati napoletani, procurandosi e studiando, come si è detto, l'opera di Luca Gaurico sulla quadratura del cerchio (1503)²⁹; problema che costituisce per lui motivo di continuo interesse, ma anche di autentico assillo. Nel contempo, a Napoli dovette giungere l'eco dei suoi studi e di un programma finalizzato alla redazione di trattati sistematici in cui compendiare i risultati delle proprie ricerche; tanto che nel 1504 l'umanista napoletano Pomponio Gaurico, fratello di Luca, nel suo *De sculptura* gli attribuisce il noto appellativo di «archimedeo ingegno notissimus». È possibile allora, in definitiva, propendere per un proficuo reciproco scambio.

Un altro importante passaggio sulla diffusione della fama e della dottrina vinciana in ambito napoletano è sicuramente segnato dalla descritta visita, nell'ottobre 1517, del cardinale Luigi d'Aragona a Leonardo presso lo studio di questi ad Amboise. Al ritorno della spedizione a Napoli, il diario di Antonio de Beatis dovette rappresentare una testimonianza preziosa, destinata a suscitare particolare interesse nell'ambiente della capitale del Mezzogiorno, già ben attrezzato nel recepire gli stimoli rinascimentali. Quest'esperienza valse certamente a rafforzare tali riferimenti nella città vicereale e a trasmettere agli architetti-ingegneri napoletani, insieme con quanto ereditato dall'attività di Francesco di Giorgio, le basi della metodologia tecnico-scientifica di marca leonardesca. Si può dire che, dagli inizi del Cinquecento sino al principio dell'età contemporanea, la tradizione vinciana non vedrà a Napoli soluzione di continuità, specie per quanto attiene allo sviluppo della ricerca nel campo delle scienze applicate e alla maturazione della figura professionale.

A tutto ciò non poté non contribuire l'accertata presenza a Napoli, almeno dalla metà del XVI secolo, di manoscritti vinciani: tra essi «un libro intitolato Leonardus scritto a mano» menzionato in un inventario del 1566 (confermato in una verifica notarile del 1568), relativo ai libri della biblioteca di Innico Piccolomini duca di Amalfi, all'epoca custoditi nel

castello di Celano³⁰. Monti, che pubblica l'inventario nel 1935, azzarda l'ipotesi, che il testo possa essere stato donato direttamente da Leonardo al cardinale d'Aragona³¹ e da costui alla nipote Costanza d'Aragona d'Avalos – poi andata in sposa ad Alfonso II Piccolomini, terzo duca di Amalfi e conte di Celano –, per passare in seguito a Innico, quindi alla figlia Costanza e perdendosene infine le tracce³². Qualunque sia stato l'iter del codice fino a giungere al duca di Amalfi, come evidenzia Pedretti in uno schema generale dei manoscritti vinciani³³, potrebbe essersi trattato addirittura di uno degli originali che non giunsero mai a Melzi. Certo è che, se mettiamo in relazione l'esistenza del manoscritto con gli apografi vinciani certamente posseduti a Napoli da Pinelli nella stessa epoca (prima cioè di ritirarsi a Padova) e con l'eco già suscitata dal diario di de Beatis, possiamo avere una chiara idea di come, prima ancora della vicenda sei-settecentesca legata al Codice Corazza, il pensiero vinciano andasse ormai radicandosi nell'ambiente napoletano. Ma c'è dell'altro. Tra i testi dell'inventario della biblioteca Piccolomini troviamo una «Iperothomachia Philofili», che sta chiaramente per la nota *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499); un «Luca Gannico», che sta per Gaurico, ossia, con ogni probabilità, il citato testo del 1503 sulla quadratura del cerchio; e, soprattutto, una copia del «Divina proportione» di Pacioli (1509). L'esistenza di questi testi nella biblioteca del duca di Amalfi conferma l'alto grado di aggiornamento scientifico, tutto all'insegna del leonardismo, che l'ambiente culturale napoletano ampiamente mostrava già intorno alla metà del Cinquecento.

Note

¹ A. Buccaro, *Leonardo e «mag.° Antonio fiorentino»*. *Cenni su codici vinciani perduti nel Foglietto del Belvedere dell'Archivio Pedretti*, in «ArcHistoR», V, 10, 2018, pp. 26-57.

² M. Maselli Campagna, «Marchesi (Marchese, Marchissi, Marchixi), Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 69, 2007, *sub voce*; Ead., *L'attività di*

Antonio Marchesi da Settignano nell'Italia centro-settentrionale, Palermo, Caracol, 2012.

³ G. Vasari, *Delle Vite de' più eccellenti Pittori Scultori et Architettori*, 3 voll., Firenze, Giunti, 1568, I, p. 108.

⁴ A. Buccaro, *Leonardo e «mag.° Antonio fiorentino»*, cit., pp. 32-33.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*

⁷ Si veda in particolare J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954.

⁸ L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*. 3. *Storia dei papi nel periodo del Rinascimento dall'elezione di Innocenzo VIII alla morte di Giulio II*, nuova versione italiana sulla VII edizione tedesca interamente rifatta di A. Mercati, Roma, Desclee, 1942, p. 905.

⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Cod. Atlantico*, fol. 611r-a.

¹⁰ A. Buccaro, *Leonardo e «mag.° Antonio fiorentino»*, cit., pp. 37-38.

¹¹ A. Bruschi, *Bramante, Leonardo e Francesco di Giorgio a Civitavecchia. La città con porto nel Rinascimento*, in *Studi bramanteschi*, Atti del Congresso Internazionale (Milano-Urbino-Roma, 22 settembre-1° ottobre 1970), Roma, De Luca, 1974, pp. 545-546.

¹² M. Cermenati, *Leonardo a Roma*, in «Nuova Antologia», LIV, 1919, 202, pp. 324-325.

¹³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1878, IV, p. 476.

¹⁴ Cfr. *Il diario di Leone X di Paride de Grassi dai volumi manoscritti degli Archivi Vaticani della Santa Sede*, a cura di P. Delicati, M. Armellini, Roma, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, 1884.

¹⁵ A. Guglielmotti, *La guerra dei pirati e la marina pontificia*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1876, III, p. 136.

¹⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, 2 voll., Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, II, p. 870.

¹⁷ A. Guglielmotti, *La guerra dei pirati*, cit., p. 138.

¹⁸ A. Buccaro, *Leonardo e «mag.° Antonio fiorentino»*, cit., pp. 46-53. Si veda in particolare sulla produzione architettonica napoletana di Marchesi, in questo volume, il contributo di A. Ghisetti Giavarina.

¹⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., 1878, p. 476, n. 4.

²⁰ R. Filangieri di Candida, *Antonio Marchesi da Settignano, architetto militare del Rinascimento*, in «Rivista d'artiglieria e genio», LXX, 1931, p. 473.



²¹ *Effemeridi fatte per il Duca di Calabria (1484-1491) di Joampiero Leostello da Volterra da un codice della Biblioteca Nazionale di Parigi*, in G. Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia reale delle scienze, 1883-1891, I, p. 75; R. Pane, *Le Effemeridi di Joampiero Leostello*, in «Napoli nobilissima», VII, 1968, pp. 77-85.

²² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., 1878, p. 476.

²³ A. Buccaro, *Da 'architetto vulgo ingenero' a 'scienziato artista': la formazione dell'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. Buccaro, F. De Mattia, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 17-20.

²⁴ R. Filangieri di Candida, *Antonio Marchesi da Settignano*, cit., p. 476. Nel 1500 risulta impegnato anche nella direzione delle opere di potenziamento delle mura urbane già iniziate da Giuliano da Maiano e progettate sin dal 1496 dallo stesso Francesco di Giorgio. Cfr. N. Barone, *Notizie storiche raccolte dai Registri Curiae della Cancelleria Aragonesa*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XV, 1890, p. 715.

²⁵ R. Filangieri di Candida, *La cittadella aragonese e il recinto bastionato di Castel Nuovo*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», LIX, 1929, p. 68.

²⁶ A. Buccaro, *L'iconografia e la cartografia storica per lo studio del monumento*, in *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, a cura di A. Aveta, Napoli, ArtStudioPaparo, 2017, pp. 89, 375; Id., *Leonardo e «mag.º Antonio fiorentino»*, cit., p. 53. Fino agli inizi del 1520 Marchesi compare ancora nei documenti come «regio architectore» o «architectore delle regie fabbriche», ma le opere di Castel Nuovo verranno completate solo dopo la sua morte, entro il 1546.

²⁷ Si veda sull'argomento A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, cap. III.

²⁸ C. Pedretti, «Archimedeo ingegno notissimus», in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo

Nazionale di Capodimonte-Roma, Palazzo Venezia, 1983-1984), a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti Barbera Editore, 1983, p. 118.

²⁹ L. Gaurico, *Téragonismus idest circuli quadratura per Campanum archimedeum Syracusanum atque boetium mathematicae perspicacissimos adimuenta*, Venetiae, per Ioan. Bapti. Sessa, 1503.

³⁰ Napoli, Archivio di Stato, vol. 3208 bis, ff. 35 sgg., mss. del 30 settembre 1566 e del 16 marzo 1568. Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., I, pp. 85-87. I libri potrebbero essere finiti nella biblioteca di papa Pio II Piccolomini, oppure essere passati in possesso dei Peretti, famiglia del papa Sisto V, insieme con il castello. In ogni caso, per quanto abbiamo potuto cercare, del codice non si ha più alcuna notizia.

³¹ Cfr. G.M. Monti, *I Piccolomini d'Aragona Duchi di Amalfi, un quadro di Raffaello e la biblioteca di Papa Pio II*, in *Studi sulla Repubblica Marinara di Amalfi*, a cura del Comitato per la Celebrazione di Amalfi Imperiale, Salerno, Spadafora, 1935, pp. 97 sgg. Un'altra ipotesi potrebbe essere quella che il manoscritto sia giunto in possesso del cardinale d'Aragona attraverso la cugina Isabella – figlia di Alfonso II d'Aragona, figlio di Ferrante I, e quindi nipote di quest'ultimo – che nel 1489 era andata in moglie a Gian Galeazzo Sforza, per il quale Leonardo aveva lavorato durante il suo primo soggiorno milanese.

³² Innico muore nel 1566, andando i suoi beni a Costanza, sua unica figlia, quinta duchessa di Amalfi, che nel 1571 sposa Alessandro Piccolomini marchese di Deliceto, da cui poi si separa senza figli, ritirandosi infine presso il convento di Santa Maria della Sapienza a Napoli e lasciando tutti i suoi beni mobili allo zio paterno, Alfonso Piccolomini d'Aragona. Cfr. G.M. Monti, *I Piccolomini d'Aragona*, cit., p. 127; I. Puglia, *I Piccolomini d'Aragona duchi di Amalfi (1461-1610). Storia di un patrimonio immobiliare*, Napoli, Edit. Scientifica, 2005.

³³ C. Pedretti, *Leonardo da Vinci On painting. A lost book, Libro A, reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester*, Los Angeles, University of California Press, 1964, pp. 256-257.

LE TRACCE
CINQUECENTESCHE

IL 'CODICE FRIDERICIANO' APOGRAFO DEL *TRATTATO* DELLA *PITTURA*

Alfredo Buccaro

Questa copia del *Trattato della Pittura* di Leonardo è stata rinvenuta recentemente, venendo quindi avanzate le prime ipotesi sulla vicenda delle sue origini¹: nel 2016, su iniziativa di chi scrive, con l'autorevole sostegno di Carlo Pedretti e Carlo Vecce, è stato acquisito dall'Università di Napoli Federico II, ove è custodito presso il Centro di Ateneo per le Biblioteche².

Il documento si rivela importante per l'accuratezza del testo e la qualità dei disegni, e si inserisce a pieno titolo tra le versioni 'abbreviate' del *Trattato*, su cui negli ultimi anni si sono susseguiti gli studi, venendo chiarite anche le circostanze legate alla loro diffusa circolazione, che fin dalla seconda metà del XVI secolo precedette la nota edizione parigina del 1651.

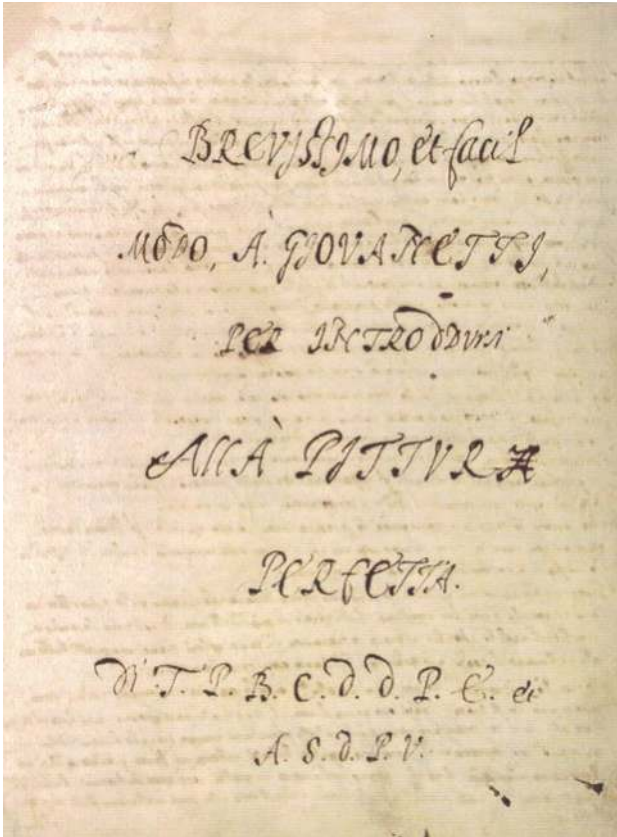
In generale, gli apografi del *Trattato* redatti a quell'epoca in ambito fiorentino, su iniziativa di letterati e bibliofili, si presentano assai accurati nel testo, ma non rivelano altrettanta qualità grafica nelle immagini. Invece questo manoscritto, pur riconducibile alla medesima 'famiglia' fiorentina, si caratterizza per una raffinatezza nei disegni che spinge a ipotizzarne la realizzazione da parte di un artista non toscano.

La presenza di disegni di animali sul recto del secondo foglio ha indotto a formulare alcune ipotesi sull'autore della stesura: particolarmente suggestiva è quella relativa alla figura di Jacopo Ligozzi (Verona 1547-Firenze 1627), attivo dal 1577 a Firenze, pittore di corte e console dell'Accademia delle Arti del Disegno, celebre per le accurate illustrazioni di piante e animali realizzate per il granduca Francesco I. Gli estremi cronologici e

geografici della sua attività, che incluse anche – fra il 1592 e il 1602 – rapporti con la committenza mantovana dei Gonzaga, potrebbero indurre a cercare nella sua cerchia l'identità del copista, che però, alla luce di controlli effettuati su testi autografi, si esclude possa essere lo stesso Ligozzi.

Un altro elemento significativo che accomuna il manoscritto agli apografi fiorentini è la numerazione irregolare dei capitoli, che di fatto sono 377, numerati però fino a 368 a causa di una serie di errori e di numeri ripetuti: quest'ultima numerazione, del resto, è la stessa in quasi tutte le versioni abbreviate. Anche per quanto riguarda le illustrazioni, pur con una notevole differenza nell'esecuzione, il Codice presenta una significativa corrispondenza con quelle degli apografi citati. Le lievi varianti che vi si possono osservare, se in alcuni casi si discostano dall'archetipo del Codice Urbinate (o *Libro di Pittura*) in altri denotano una maggiore aderenza. Resta comunque difficile formulare ipotesi circa il luogo di compilazione del manoscritto: oltre a diversi indizi a favore dell'origine fiorentina, altri dati attestano invece la provenienza dalla Lombardia, e in particolare dalla corte di Mantova.

Una legatura pergamenea di epoca settecentesca unisce il manoscritto ad altri due testi, databili fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo. Il primo è intitolato "*Trattato del sangue di Cristo di Francesco Tartaleone Dottore e Canonico di S. Andrea di Mantova...*" ed è preceduto da una lettera di dedica al "Sig. r Tullio Petroianni, digniss. mo Preposito di S. to Benedetto, Primicerio di S. to Andrea, Conte della Villa di S. to Secondo, et Consigliere



Codice Fridericiano AI/I apografo 'abbreviato' del Trattato della Pittura, frontespizio. Napoli, Università di Napoli Federico II, Centro di Ateneo per le Biblioteche - Biblioteca di Area Umanistica

Codice Fridericiano AI/I apografo 'abbreviato' del Trattato della Pittura. Studi in materia di ottica. Università di Napoli Federico II, Centro di Ateneo per le Biblioteche - Biblioteca di Area Umanistica





dell'A. Ser.ma di Mantova", firmata e datata 25 novembre 1599, da parte di Anselmo Tartaleone. Il secondo è intestato: "Relazione del Conte Alessandro Striggi al Serenissimo Carlo I, Duca di Mantova, di Monferrato, di Nevers, Umena e Rethel l'anno 1631, della sua Ambasceria di sei anni in Spagna, e dello stato presente di quella Corona e Corte". Non si tratta del noto musicista conte Alessandro Striggi jr (Mantova 1573 ca.-Venezia 1630), ma di "un nipote del Conte [Alessandro] Strigio, il quale è ambasciatore in Spagna", di cui si fa menzione in un documento dell'archivio mediceo. Entrambi i codici provengono dunque da Mantova, confermando quanto riferito dagli ultimi proprietari del manoscritto, che ricordano una lontana origine mantovana della loro famiglia.

La sequenza dei capitoli con l'indice aggiunto alla fine, le illustrazioni e un gran numero di varianti, permettono quindi di ricondurre questo apografo a quelli discendenti dalle copie appartenute a Lorenzo Giacomini (1552-1598) e a Niccolò Gaddi (1537-1591). Tale 'famiglia' di codici si distingue per la data precoce (l'ultimo quarto del Cinquecento) e per la fedeltà a una probabile prima versione abbreviata del Codice Urbinate, oggi perduta. Non si può tuttavia parlare, per il Codice napoletano, di una copia diretta, in quanto esso presenta numerose lacune e alcune varianti nel testo che lasciano pensare a un passaggio intermedio rispetto agli esemplari fiorentini. Del resto è noto come Gaddi prestasse volentieri la propria copia, al fine di far conoscere il testo leonardesco, e che anche l'apografo appartenuto all'erudito padovano Giovan Vincenzo Pinelli (1535-1601) derivasse dal codice Gaddi. Tra gli studiosi che si giovano di questa lettura troviamo anche il famoso cosmografo e cartografo Egnatio Danti, che curò in seguito l'edizione del trattato di Vignola sulla prospettiva, parzialmente trascritto assieme a quello leonardesco nello stesso codice Gaddi, menzionato come "Precetti di pittura e avvertimenti pei giovani che [c]on diligentia vogliono attendere a tal professione. Opera di

Lionardo da Vinci pictor florentino che per sua morte non si è donata alla stampa".

Il legame del copista del manoscritto in esame con l'ambiente mantovano è infine attestato dall'esistenza di una frase aggiunta nell'ultima carta (f. 35^v), alla fine del capitolo 365 su "Come si devono fare le pieghe de' panni", con un esplicito riferimento a Domenico Fetti (Roma 1589-Venezia 1623), pittore di corte presso i Gonzaga dal 1611 al 1621. La critica nei confronti di Fetti per la sua maniera trascurata nella resa dei panni, ma definita sublime nell'uso del colore e nella 'invenzione', lascia intravedere una specifica competenza in materia artistica da parte del copista, che poteva essere forse un collega del Fetti, o per lo meno un amatore d'arte, anch'egli attivo presso la corte dei Gonzaga. Va però notato che la frase, collocata a fine testo, potrebbe essere stata aggiunta in un tempo e in un luogo diversi da quelli della stesura originale.

Resta quindi ancora molto da accertare su questo Codice; in ogni caso, esso aggiunge un nuovo elemento alla complessa rete dei rapporti fra Toscana e Lombardia nella trasmissione del trattato leonardesco e, soprattutto, un nuovo tassello circa la presenza di tracce vinciane a Napoli, ove potrebbe essere giunto già nel corso del XVII secolo.

Note

¹ Ci riferiamo al contributo di A. Cerasuolo, A. Sconza, *Un manoscritto inedito del Trattato abbreviato in collezione privata napoletana*, in «Raccolta vinciana», 35 (2013), pp. 279-298. Si veda pure A. Buccaro, *Codice apografo 'abbreviato' del Trattato della Pittura, in Leonardo a Donnarogina. I Salvator Mundi per Napoli*, catalogo della mostra ideata da C. Pedretti, a cura di N. Barbatelli e M. Melani, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Elio de Rosa editore, 2017, pp. 180-185.

² Napoli, Università di Napoli Federico II, Centro di Ateneo per le Biblioteche - Biblioteca di Area Umanistica, *Codice Federiciano AI/I*.

LE TRACCE
CINQUECENTESCHE

I MANOSCRITTI DI GIOVANNI
ANTONIO NIGRONE «FONTANARO
E INGENIERO DE ACQUA»
NEL SOLCO DELLA SCIENZA
VINCIANA

Sara Tagliagalamba

Poche sono le notizie su Giovanni Antonio Nigrone, «fontanaro e ingegniero de acqua»¹. Molte invece sono le commissioni e le realizzazioni che fanno di lui, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, uno tra i più ingegnosi e fantasiosi costruttori di fontane, condutture, giochi d'acqua e apparati scenografici, attivo al servizio dei più potenti signori del tempo in molte città italiane tra cui Firenze, Roma e Napoli.

Il suo trattato di idraulica, in due volumi corredati da più di trecento disegni 'di rappresentanza', fu scritto tra il 1585 e il 1609 ed è conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli sotto il nome di *Vari disegni*² almeno dal 1865, quando i volumi furono trasferiti dalla biblioteca annessa al convento dei Cappuccini della Concezione di Montecalvario, entrando nel fondo manoscritti della Biblioteca Nazionale. Si tratta di un compendio di studio sul tema delle acque e sui metodi per il loro controllo; l'ingegnere si presenta, ponendo in apertura il proprio ritratto, con le parole *Ioannes Antonius Nigronus oriundus neapolitanus* e con lo stemma familiare circondato dagli strumenti del suo lavoro e dal motto personale *vis retinet maior*. Nigrone ricorda molti dei lavori compiuti, preoccupandosi di fornire un loro preciso inquadramento circa la committenza e i particolari della loro realizzazione. Attraverso tavole dai colori vivaci³ e corredate da note, egli espone anche alcune delle teorie di idraulica che funsero da guida per le sue opere, risultato di un aggiornamento teorico-pratico continuo, sia attraverso la trattatistica coeva sia presso i cantieri più all'avanguardia del tempo, nei

quali ebbe il privilegio di lavorare. Le carte si presentano pertanto come documenti unici nel loro genere proprio per il fatto di riportare annotazioni autografe che offrono informazioni preziose sulla data, il luogo, la commissione e la realizzazione di molti progetti. In questo modo egli attesta di aver lavorato a Napoli per il governo vicereale, a Roma sia in Belvedere per papa Gregorio XIII e Sisto V, sia in Villa Medici per il cardinale Ferdinando I, a Tivoli a villa d'Este per il cardinale Ippolito, a Caprarola, a Viterbo, a Firenze a Palazzo Pitti e alla villa di Pratolino, affidando la memoria dei suoi lavori non ad appunti di bottega, ma a una straordinaria raccolta di immagini che hanno spesso il merito di configurarsi come le uniche testimonianze visive di opere che non si sono conservate nel tempo, come ad esempio i congegni idraulici che sono, per loro natura, particolarmente deperibili. Un caso esemplare riguarda la collocazione a Napoli di una delle più belle sculture realizzate come capo-fontana su commissione medicea entro la prima metà del Cinquecento, il *Dio fluviatile* capolavoro in marmo di Pierino da Vinci, ora al Louvre (inv. RF 1623)⁴ a seguito del dono che la duchessa Eleonora di Toledo, sposa di Cosimo I, volle fare al fratello Don Garcia, offrendo una prova eccezionale dal momento che i documenti superstiti confermano il trasferimento ma tacciono sulla sistemazione che la statua ebbe nella città partenopea.

I volumi di Giovanni Antonio Nigrone hanno il merito di offrire agli occhi di chi legge un prezioso repertorio delle linee guida delle opere e delle tecnologie che tracciarono la cosiddetta 'storia dei giardini', per



tradizione nata in seno alla politica medicea di Cosimo I a Firenze e che avrebbe avuto da lì a poco una diffusione europea, in particolare con le figure di ingegneri stranieri⁵ che, sui cantieri dei giardini fiorentini, si erano formati grazie a un doppio apprendistato, teorico e pratico.

Un repertorio a colori di pratica e teoria

Come si legge alla fine del primo volume del manoscritto, nel 1598 l'opera doveva già possedere una propria struttura organica se Giovanni Antonio Nigrone aveva in mente di pubblicarla quando si recò a lavorare a Vico Equense rispondendo alla chiamata del vescovo Paolo Regio. L'illuminato ecclesiastico era animatore di una cerchia di intellettuali e poeti, oltre che consulente editoriale di una florida tipografia, che grazie a lui e a una serie di stampatori editava rare composizioni agiografiche, teologiche, giuridiche e scientifiche, iniziando nel 1568 con un testo d'eccezione, il *De humana physiognomia* di Giovan Battista Della Porta, considerato uno dei primi libri scientifici illustrati. Anche il volume di Nigrone doveva rientrare in questo programma tanto che, per l'occasione, fu preparato da Giovanni Felice Paduano il ritratto dell'autore posto in apertura, anche se ignoti sono i motivi per cui l'opera non fu stampata. In seguito ampliata, fu offerta al nobile regio mastro portolano Giovan Simon Moccia, come conferma la dedica a lui indirizzata in data 27 gennaio 1609.

Il manoscritto, così articolato in due volumi, si presenta organizzato in una stesura definitiva e molti sono i temi trattati. Nigrone si occupa di idraulica proponendo, oltre a fontane e congegni, anche macchine per alzare l'acqua e mulini, acquedotti – confermando la sua abilità nell'individuazione di falde, nella captazione delle acque, nella purificazione e nell'incanalamento delle stesse – e infine nei congegni per galleggiare (navi comprese) e andare sott'acqua, che attestano un costante aggiornamento sulla trattatistica allora in corso. Si occupa anche di altri temi come matematica, astronomia, astrologia, della storia di Napoli, con particolare riferimento alla figura di Virgilio, per lui nume

tutelare e ispiratore⁶; in una sezione a se stante si occupa anche di temi esoterici come oroscopi, influenze astrali, negromanzia, spiritismo e demonologia.

Le poche notizie biografiche si ricavano dalle pagine del secondo volume. Nigrone dichiara di essere «oriundo napoletano» e di appartenere alla «Casa fiorentina Nigrone La Pagliara Saracina», come scrive nel suo emblema: di qui l'incertezza della città di nascita, ma non che la famiglia fosse di origine napoletana. Essa era di un livello sociale piuttosto elevato, assecondando gli studi del Nostro; del resto il padre Tommaso e lo zio abate Ottavio erano dotti, come egli afferma nelle pagine del manoscritto: il padre mostra eccezionali doti di osservatore degli eventi naturali quando racconta al giovane Nigrone la formazione del Monte Nuovo, un vulcano nei Campi Flegrei, sorto nei pressi di Pozzuoli tra il 29 settembre e il 6 ottobre 1538 a seguito di una forte eruzione; la nascita del monte fu attestata anche da altre testimonianze di cronisti dell'epoca. Lo zio era un disegnatore di mappe, autore di «una carta di tutta la terra conosciuta» ed esperto della teoria dei quattro elementi naturali. Furono dunque il padre e lo zio ad avviare Nigrone allo studio delle materie scientifiche, di cui poté avere nozione leggendo i trattati di Vitruvio, Filone, Erone, Frontino, Agricola ed esserne aggiornato attraverso la trattatistica del tempo come quella di Alberti, degli ingegneri senesi e poi dei fiorentini, di fra Giocondo e di altri, creandosi un bagaglio culturale variegato che seppe trasmettere al figlio maggiore Orazio, anch'egli fontaniere attivo in Sicilia⁷, e al figlio minore Ottavio, esperto cultore di comete e fenomeni astronomici. L'educazione ricevuta grazie alla lettura di testi e di trattati si tramutò in un esercizio sul campo quando fu attivo a Napoli, a Roma e soprattutto a Firenze, dove venne in contatto con quella 'cultura delle acque' che si poteva ritrovare nel cantiere del giardino di Palazzo Pitti e nella villa di Pratolino. Gli automi, le fontane e i giochi d'acqua rappresentavano lo sviluppo più ingegnoso di tutti quei perfetti congegni ideati dalla tradizione quattrocentesca, poi elaborati da Niccolò Pericoli detto il Tribolo e dalla sua schiera di scultori, scalpellini e tecnici a Villa di

Castello e in seguito in altri cantieri cinquecenteschi. La sua straordinaria competenza è testimoniata dalla partecipazione al gruppo di esperti chiamati a Roma per volere di papa Sisto V per risolvere il problema dell'adduzione dell'acqua che refluvia all'indietro nell'acquedotto Felice, insieme ad ingegneri e architetti qualificati come Domenico Fontana, Bartolomeo Ammannati e Raffaello da Sangallo, sotto la direzione di Matteo Bartolani⁸.

Proprio la sua approfondita specializzazione in ambito idraulico confluì nel suo trattato, come in un compendio per immagini e parole. La sua esperienza risulta aggiornata dalla conoscenza dei congegni idraulici e dei progetti del tempo, ma colorita dalla sua vena versatile che si esprimeva appieno sia nella sua produzione letteraria in versi e componimenti divertenti, sia nelle illustrazioni animate, dai colori vivaci⁹ e dalle iconografie giocose, in perfetta sintonia con l'idea del giardino e dell'acqua, come spazi dedicati all'*otium* idilliaco. Stupore e meraviglia andavano di pari passo con l'aggiornamento tecnologico, creando un mondo fatto di automi sotto il completo dominio dell'acqua, presentando così il suo lavoro come un manuale e un repertorio di immagini capace di fotografare la sua variopinta attività di fontaniere al servizio del potere di principi, cardinali, nobili e signori, sempre al lavoro e sempre aggiornato sulle ultime novità tecnologiche, prima ancora che nascesse la trattatistica seicentesca in materia.

Nigrone nello scenario della ricerca vinciana in materia di acqua

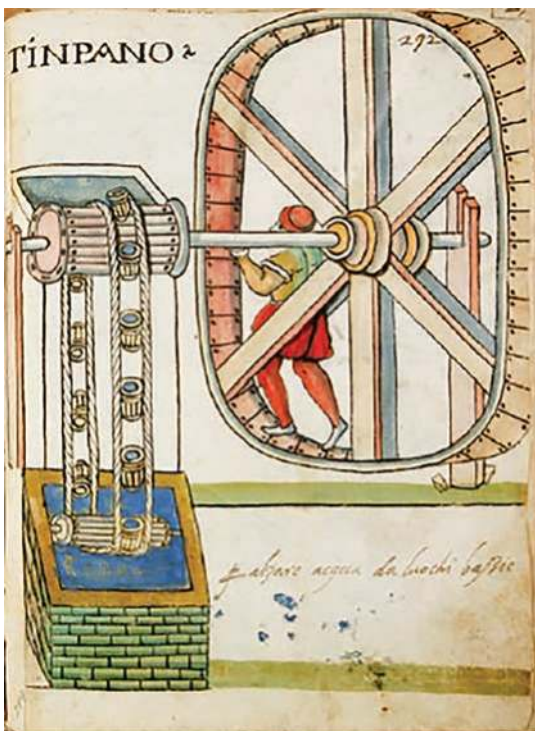
Per provare a circoscrivere l'importanza della 'scienza vinciana' in questa traduzione ad opera di Nigrone dell'avanguardia tecnologica sulla conoscenza delle acque e dei meccanismi per controllarle e deviarle, è necessario puntualizzare il ruolo assunto da Leonardo nella elaborazione di un nuovo concetto di giardino, caratterizzato proprio dalla presenza di ingegnosi congegni idraulici e diffuso a Firenze tra il 1470 e il 1520¹⁰. Sulla scia del concetto di *ordo et varietas* e della perfetta armonia tra architettura, filosofia e natura¹¹, Leonardo

si segnala come la figura chiave per seguire questa trasformazione poiché, ancora prima dei grandi cantieri cinquecenteschi di Villa di Castello, di Boboli e di Pratolino, fu depositario di una cultura poliedrica che deve la sua origine non soltanto alla trattatista antica, ma anche all'aggiornamento attraverso gli ingegneri senesi, la loro scuola all'avanguardia e, naturalmente, Brunelleschi. Leonardo, infatti, progetta già 'giardini all'italiana' dotati di sorprendenti congegni idraulici e coreografiche fontane durante il suo secondo soggiorno milanese per i committenti francesi Luigi XII, Charles d'Amboise e Francesco I.

Nei suoi progetti l'unione indissolubile tra arte e scienza si intersecava con la circolazione di idee e delle correnti filosofiche a lui contemporanee, necessarie per comprendere il motivo della nascita in ambito fiorentino di una particolare idea di giardino, che si andava a configurare attraverso il passaggio dal cortile con al centro una fontana, posto all'interno di grandi palazzi, al giardino a terrazzamenti, poi pienamente realizzato proprio nelle costruzioni di Villa di Castello, di Boboli e di Pratolino. A partire dal periodo di apprendistato a Firenze, Leonardo fu interessato alla progettazione di particolari congegni idraulici. Basti pensare che ad Andrea Verrocchio, suo maestro, fu commissionato il *Putto* da porre sopra la fontana a candelabra quattrocentesca per la villa medicea di Careggi. Sicuramente dotato di una certa competenza idraulica grazie alla bottega del maestro, nel foglio 386 r-a [7r] del Codice Atlantico, datato attorno al 1480, Leonardo disegna un'elegante fontana a bacino, studiando a fondo i congegni per il sollevamento dell'acqua e il complesso sistema di pompe idrauliche. I particolari del foglio permettono di capire che la fontana era azionata da un peso di piombo che consentiva all'acqua sotto pressione di zampillare e che la forza motrice necessaria era generata dall'uomo o da un animale che correva all'interno di un dispositivo munito di ruota. Un punto di svolta importante fu nel 1506 quando, richiamato a Milano, Leonardo ricevette l'incarico di progettare una residenza extraurbana per il nuovo governatore Charles d'Amboise. Oltre ai dettagli architettonici, il grandioso progetto riporta la



In alto da sinistra, Giovanni Antonio Nigrone, *Progetto di fontana per il principe Camillo Caracciolo di Avellino e disegni di macchine per il sollevamento idraulico*. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59, ff. 22r, 283r, 295r



Giovanni Antonio Nigrone, *Disegni di macchine idrauliche*.
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59,
ff. 286r, 291r, 292r



descrizione delle fantasiose invenzioni idrauliche, alimentate dai corsi d'acqua Nirone e Fontelunga opportunamente deviati. Le fontane allietavano il giardino della villa di delizie non solo con i coreografici giochi d'acqua, ma soprattutto con la musicalità che poteva ottenersi variando l'altezza degli zampilli e con lo scrosciare dell'acqua. Tale musicalità fu importante per Leonardo: nelle note che descrivono i vari interventi per la magnifica residenza extraurbana di Charles d'Amboise si legge infatti che dovevano far parte del giardino alcuni strumenti musicali azionati dal moto delle acque, così da produrre «continui suoni» sul modello della Fontana di Rimini, apprezzata da Leonardo in una nota del 1502. Le ragnaie, gli alberi di agrumi e i fiori, la musicalità delle cascate d'acqua: tutto concorrevano a ricreare un *locus amoenus* civilizzato dalla mano dell'uomo, da dedicare interamente all'*otium* pacifico e idilliaco. I testi antichi furono punti di riferimento per Leonardo: le innovazioni tecnologiche tramandate dai manoscritti arabi, le opere di Vitruvio, di Filone di Bisanzio e soprattutto di Erone di Alessandria che, vissuto tra il I e il II secolo, ideò congegni meccanici e idraulici ingegnosi, raccolti in due opere capitali, gli *Automata* e gli *Spiritualia*. Da un punto di vista meccanico, si viene a creare una stretta connessione tra robotica, orologeria e dispositivi idraulici per fontane. Ne è una testimonianza lo studio che Leonardo condusse per il *jardin du rêve* destinato a Charles d'Amboise, al centro del quale, come mostrano i disegni RL 12688 e 12716 di Windsor, era previsto un orologio a congegno idraulico di grandi dimensioni, munito di vasche per il trasferimento dell'acqua da un livello all'altro e galleggianti circolari che, secondo il progetto, salivano lungo assi elicoidali. A coronamento dell'orologio era stata progettata una statua virile che, munita di una mazza, batteva e scandiva il passaggio delle ore. Oltre alla grande tradizione fiorentina, Leonardo conosceva sia il famoso orologio della Cattedrale di Strasburgo dotato di automi semoventi, la cui struttura poteva esser stata trasmessa dai maestri d'oltralpe che lavorarono insieme a lui nella progettazione del tiburio del Duomo di Milano, sia il grandioso orologio di Piazza San Marco che

ebbe sicuramente modo di osservare a Venezia nel 1500. Nel 1516 Leonardo si trasferisce in Francia su invito di Francesco I e si stabilisce nel castello di Cloux, presso Amboise. In questo periodo si occupa di progettare la residenza reale di Romorantin, per la quale propone alcune delle più belle e innovative soluzioni architettoniche, già sviluppate al tempo della città ideale per Ludovico il Moro, compresi alcuni progetti di ingegneria idraulica e meccanismi per fontane. Fondamentali furono i suoi contributi all'idraulica e alla dinamica dei fluidi, da seguire passo dopo passo sia a livello grafico sia a livello teorico, evidenziandone la portata in quello che lui stesso avrebbe voluto intitolare *Libro delle Acque*. L'acqua ha, infatti, un ruolo capitale all'interno del pensiero di Leonardo. Gran parte dei suoi disegni sono il risultato di un interesse costante per l'acqua: il progetto di deviazione del corso dell'Arno per Pisa, la bonifica delle paludi Pontine nel Lazio e infine la canalizzazione della regione francese della Sologne. Egli studiò i movimenti dell'acqua e la loro azione erosiva. Anche da un punto di vista strettamente artistico, l'acqua giocò un ruolo essenziale: nella *Vergine delle Rocce* o nella *Sant'Anna* il paesaggio ha un forte impatto emotivo non soltanto come scenario della prodigiosa epifania divina. Ne consegue che il punto di incontro dell'alta specializzazione tecnologica, raggiunta da Leonardo nei sistemi meccanici, nell'orologeria e nella robotica, è rappresentato dai congegni idraulici e dalle fontane; questi progetti sono essenzialmente *progetti francesi* poiché la fase più avanzata della tecnologia vinciana nasce proprio in occasione dei progetti architettonici elaborati a Milano per Charles d'Amboise e in Francia per Francesco I².

L'aspetto letterario-iconografico procedeva sempre di pari passo con quello tecnologico-ingegneristico: ne è una testimonianza l'esempio offerto proprio da Napoli. Legata a doppio filo sia alla Firenze laurenziana sia alla Francia, Napoli è stata un punto di riferimento per l'elaborazione degli impulsi che portarono all'individuazione e alla successiva codificazione del concetto di giardino. Si pensi alle fontane naturali e artificiose nell'*Arcadia* di Sannazaro o alle vie d'acqua della Villa

di Poggioreale, costruzione all'antica dotata di giardino che, come attesta il trattato di Sebastiano Serlio, divenne un modello esemplare anche per l'architettura del XVI secolo; o, infine, all'attività di Giovanni Monsignori detto fra Giocondo (Verona, 1433-Roma, 1 luglio 1515), umanista, architetto, ingegnere e frate domenicano, attivo a Napoli tra il 1489 e il 1493, poi documentato a Blois come conferma Leonardo al foglio 20r del Manoscritto K, conservato all'Institut de France a Parigi e datato al 1507: «condotto di Bles [Blois] fatto in Francia da Fra Giocondo». Anche a Firenze si registra una perfetta aderenza tra l'innovazione tecnologica e la circolazione di idee filosofiche e correnti letterarie. Anche la villa di Careggi, donata da Cosimo il Vecchio a Marsilio Ficino per completare la sua attività di traduzione delle opere platoniche, al centro della quale svettava proprio il *Putto* del Verrocchio sopra la fontana nel giardino, costituisce l'esempio di un luogo in cui la natura e la riflessione si incontrano e danno vita ad opere letterarie, poetiche, filosofiche, nonché a diversi tipi di 'contatti' tra uomo e natura. Tra questi, i tentativi di fabbricare talismani contenenti le virtù naturali dei pianeti e delle relative 'catene' di esseri organici e non: sarà proprio Ficino, nel *De vita*, a mettere in evidenza che pietre, piante e animali sono riconducibili a categorie di esseri distinte in base alla sfera di influenza dei pianeti.

Nel giardino di Careggi, Ficino poteva osservare e constatare di persona quali fossero le proprietà delle piante, che poi avrebbe descritto nella sua famosissima opera medica, come rimedi per malattie fisiche o recettori delle differenti 'virtù' dei pianeti. Il giardino della villa era ricco anche di decorazioni scultoree, consacrate all'una o all'altra divinità pagana, molte delle quali richiamavano gli ambienti marini o fluviali. L'acqua del resto, fonte di vita, di movimento, di fertilità, era rappresentata dal torrente Terzolle, nei paraggi del quale gli intellettuali legati a Ficino si ritrovavano per discettare di filosofia. A ulteriore conferma dell'intreccio tra vita intellettuale e amore per lo spazio naturale – ma delimitato e umanizzato – del giardino, ricordiamo che la villa di Careggi aveva una sua biblioteca, costituita dai

libri di proprietà dei membri della famiglia de' Medici. In questa cornice l'intervento dell'uomo si pone come normativo e regolatore della natura: già a partire dal Trecento, infatti, l'arte dei giardini – e la riflessione ad essa legata – era giunta al suo stadio di maturazione, come testimonia la parte ad essi dedicata da Pietro de' Crescenzi nei *Ruralia commoda*, ove l'autore si diffonde nella descrizione di diversi tipi di giardini, legati allo status sociale del proprietario e alla destinazione d'uso, che prevedono sempre una fonte d'acqua al centro; la fonte si ritrova spesso anche nelle illustrazioni che accompagnano l'opera nei manoscritti e nelle stampe. Anche Petrarca, che si occupò personalmente dei propri giardini, descriverà quelli di Valchiusa, vicino alle acque della Sorga, in due lettere: una di esse, destinata a Guido Sette (ca. 1353), riprende il *topos* del giardino come luogo di riposo, allietato anche dalla presenza di un corso d'acqua e dei pesci che in esso si muovono. A ciò va aggiunto l'influsso che hanno avuto la letteratura, i codici miniati, la circolazione di miniature e di stampe raffiguranti i giardini come luoghi di rivelazione, d'amore e di svago. Nel periodo trecentesco, uno dei massimi scrittori italiani utilizzava il giardino come sfondo per la sua narrazione: Giovanni Boccaccio ambienta il *Decamerone* in una villa fuori Firenze, dove un gruppo di tre uomini e sette donne si rifugia per sfuggire alla peste. Molte delle novelle sono raccontate nei pressi della fontana, posta al centro del giardino, che si trova anche nel disegno fatto dal Boccaccio stesso nel codice, ora conservato presso la Bibliothèque nationale de France, It. 482 (f. 4v). Su questa scorta, nel Quattrocento si segnalano alcuni evangelari (si veda ad esempio: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Ms. C2 Antifonario, *lettera miniata con Adamo e Eva*, f. 23) in cui i momenti di preghiera sono ambientati in un giardino rigoglioso, che si discosta dal consueto *hortus conclusus*, per farsi più simile a quello che di solito fa da cornice alle Fontane della Giovinezza, esemplificato dalle miniature del *De Sphaera* (ca. 1230) di Giovanni Sacrobosco. La consacrazione del giardino come *locus amoenus* sarà invece offerta dalla *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) che raffigura, nella xilografia di Polifilo e Polia tra le



ninfe festanti, un giardino d'amore che, ispirandosi a quello del *Decamerone*, si organizza attorno a uno specchio d'acqua e ad un pergolato con viticci. Attestato un fecondo terreno comune entro cui sia Leonardo sia Nigrone si muovono e le strette dipendenze tra Firenze e Napoli, che avrebbero avuto come diretta conseguenza anche una vivace circolazione e contaminazione di idee, esaminiamo due casi, l'uno pratico l'altro teorico, di stretta dipendenza.

a. Intra moenia. Tecnologia idraulica e tradizione

Uno dei tratti di base dell'opera di Nigrone è quello di essere un'opera aggiornata circa i congegni idraulici. A questo concorrevano naturalmente le esperienze maturate nelle città di Firenze e Napoli, dove l'eccellenza nei congegni meccanici e negli automi per gli apparati e le fontane da giardini era di estrema avanguardia. Anche se ancora poco è noto delle effettive realizzazioni nei cantieri allora in corso, gli automi e i giochi d'acqua fecero la loro prima comparsa, come si sa, proprio a Napoli nei giardini della villa di Poggio Reale¹³, poi a Firenze a Villa di Castello e a Palazzo Pitti¹⁴. Questa profonda sinergia acquistò ancora maggiore importanza a seguito del matrimonio tra Cosimo I e Eleonora di Toledo, figlia di Don Pedro viceré di Napoli nel 1539. Come si legge dalle pagine del manoscritto di Nigrone, non mancavano per lui momenti di studio: alcune notizie attestano che la sua formazione continuò a Firenze, dove approfondì anche lo studio dell'astrologia, grazie ad alcune lezioni impartitegli dall'astrologo di corte, Erasmo Bianchino, di cui trascrisse un trattato che portò a Napoli; ma, per paura che rientrasse tra i libri proibiti e venisse quindi messo al bando, chiese una dispensa speciale per la sua lettura a padre Crisostomo Maresca, commesso del cardinale Ottavio Acquaviva.

È certo che Nigrone si allineò all'interno di una tradizione toscana ormai fortemente radicata negli insegnamenti che provenivano da Brunelleschi e dagli ingegneri senesi, come Taccola e Francesco di Giorgio Martini, all'interno della quale Leonardo risulta costituire, almeno per alcune tematiche, uno snodo fon-

damentale. Nigrone si inserisce dunque in questa tradizione, aggiornata dalle figure successive a Leonardo, come ad esempio Niccolò Bascarini detto il Tartaglia¹⁵. Un caso esemplare è costituito, infatti, da quattro disegni che illustrano strumenti per galleggiare o immergersi nelle acque¹⁶. Interessante è certo la presenza di una componente pratica, che porta Nigrone ad accennare alcune miglione, che sarebbero comparse più volte nella trattatistica successiva, tese a perfezionare non soltanto i sistemi di respirazione e di galleggiamento, ma anche lo scafandro e la campana da immersione, ripresi da Tartaglia.

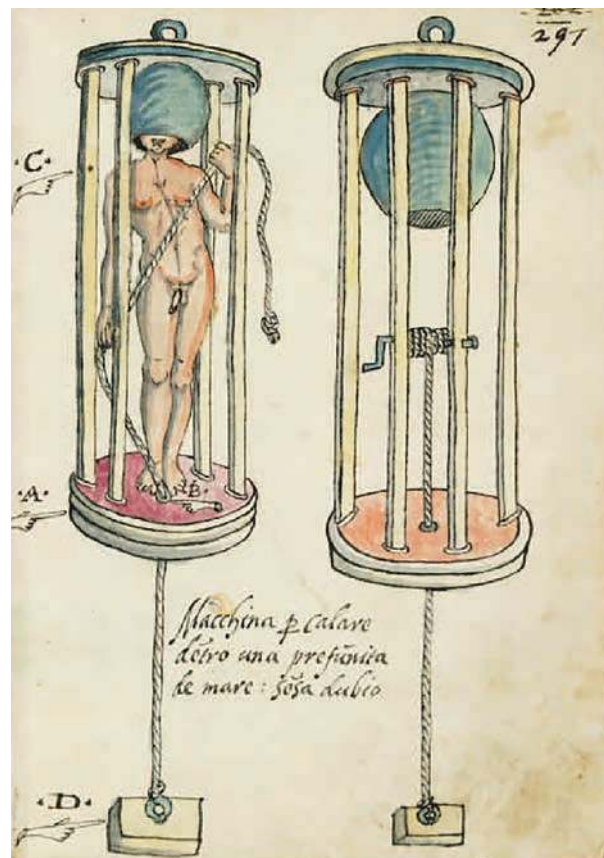
b. Extra moenia. Acqua, musica e potere cinetico, Erone redivivo

Molti dei congegni idraulici e degli automi utilizzati nei giardini avevano la finalità di sfruttare il potere cinetico e sonoro dell'acqua per far muovere dispositivi e figure in uno scenario naturale, dove l'artificio creava i presupposti per l'apparizione di una sorta di *Arcadia*. Ne dà un esempio lo stesso Nigrone, che descrive l'estesa scenografia arborea e ingegneristica messa in atto il 19 aprile 1606 per il giardino del principe Camillo Caracciolo ad Avellino, caratterizzata da mulini, giochi d'acqua, campane e figurine semoventi in terracotta, come si ammira e si legge al foglio 21, «le molina rotano, ce ne sono mattaccine che giocano; campane che sonano; animale e personaggie che camminano; li edificij sono fatte de piastre de chiummo [piombo] de tutto rechièno [pieno]; colorite a oglio; gli arsoli, fronne [rami] e fiore, che voleno essere assai; de fierro stangiate et colorite con vernice». Questa caratteristica è utile per esaminare un tratto teorico comune di Leonardo e Nigrone: il ricorso ad Erone, che costituì, per entrambi, un terreno entro cui seppero muoversi abilmente, ricorrendo il primo alla circolazione in forma manoscritta, il secondo alla forma a stampa. È noto che, nell'antichità, Erone ideò sistemi meccanici ingegnosi come l'organo ad acqua, automi, statue semovibili e i primi orologi ad acqua. Alcuni di questi prodigiosi meccanismi erano stati descritti tra il 1450 e il 1452 da Leon Battista Alberti nei suoi *Ludi Matematici* e

nel *De expetendis et fugiendis rebus* di Giorgio Valla, edito a Venezia nel 1501, che Leonardo possedeva. I congegni di Erone affascinarono Leonardo per un ampio arco di tempo, come dimostrano i numerosi riferimenti che troviamo nei suoi fogli. Una prima menzione di «Erone de acque» si ritrova nel CA 96v-a [264v], datato al 1516 in connessione con le planimetrie per Giuliano dei Medici, mentre una seconda menzione «Erone de acque. De liquidi di varie gravità che si mistano e di quelli che non si mistano» è appuntata al foglio CA 219 v-a [589v], in connessione con la teorizzazione dell'*impetus* e della formazione delle onde, databile al 1516 e forse composto già su suolo francese. Oltre alle fontane rinvenibili sui fogli RL 12690 e 12691 di Windsor, si basano sui meccanismi di Erone i sifoni che Leonardo schizza prima nel 1513 sul foglio CA 400r-b [1113r], con il famoso preventivo del viaggio da Milano a Roma, poi nel 1515 su due fogli del Ms. G. Se l'aggiornamento di Leonardo arrivava da forme manoscritte veicolate almeno da Alberti e Valla, quello di Nigrone poteva contare sulla traduzione a stampa degli *Automata* di Erone ad opera di Bernardino Baldi, edita nel 1569, e degli *Spiritualia* di Giovan Battista Aleotti del 1589, oltre che sul rinnovato interesse che la riscoperta dell'opera eroniana determinava a quel tempo. È degno di nota il manoscritto dal titolo *Spiritualia* di Oreste Vannocci (Siena, Biblioteca Comunale, L.IV.44) che attesta il vivo interesse per Erone in Toscana e si collega a un altro ingegnere-architetto del tempo, Bernardo Buontalenti, attivo a Pratolino, a cui è dedicato perché, come si legge nella lettera dedicatoria, datata 28 dicembre 1582, «desiderava Herone Alessandrino de li Spiritualia tradotto nella nostra lingua».

La comune conoscenza dei testi dell'antichità, in particolare di Vitruvio e di Erone, la fede cieca nel valore della tradizione, che faceva capo al Taccola, tradotto in maniera eccellente anche da Paolo Santini con le sue illustrazioni colorate, una certa circolazione di idee che creano i presupposti per la nascita del concetto di giardino già prima dell'apertura del cantiere di Villa di Castello: sono questi i presupposti che uniscono la figura poliedrica di Leonardo e quella altrettanto in-

teressante di Nigrone nella loro ideale comunanza di idee, che va oltre il ruolo di innovatore svolto dal maestro vinciano. In entrambi il giardino rinascimentale, luogo di incontro del potere della natura e dell'uomo, combina l'estetica neoplatonica della conversione verso l'idea perfetta di natura divina con la fenomenologia aristotelica, votata al divenire e alla trasformazione. Nei giardini italiani del primo Rinascimento, intesi come spazi di lavoro, di metamorfosi artificiale e di rinnovamento interiore, l'uomo si rigenera attraverso la bellezza, che scaturisce dall'ordinamento virtuoso dell'informe varietà delle cose. Si assiste in pieno Cinquecento a un'irradiazione dei modelli fiorentini sviluppati nei punti nevralgici del potere, che si arroccavano fuori e dentro il cuore della città, ossia Pitti e Pratolino: sono i luoghi nei quali si consacrano le idee di Leonardo, in qualità di capostipite di un approccio teorico integrato all'arte e all'architettura, quale innovatore, ma anche mediatore degli insegnamenti dei testi antichi. Non è un caso che anche il *Libro di Meccanica ed Ornato*, composto da più mani tra il 1570 e il 1608 all'interno della cerchia di Buontalenti, conosciuto formalmente con il nome di *Taccuino Secco Suardo* – recentemente balzato all'attenzione della cronaca non soltanto per la bellezza delle ottanta pagine, dense di disegni ad acquarello, di studi geometrico-prospettici e note – condivida questa peculiare impostazione: non un taccuino da lavoro, ma un compendio per il lavoro in cui l'architetto-ingegnere è tenuto a gestire tutti gli aspetti relativi alla propria occupazione. È un repertorio da consultazione, come attestano le grandi dimensioni, su cui ricercare modelli e spiegazioni ad esse relative, con l'intento di compiacere anche la committenza. E Nigrone partecipa di questa impostazione, che è esattamente la stessa che animava i progetti di Leonardo: figli essi stessi della tradizione e dell'innovazione che, con il loro ingegno e in modi diversi – l'uno come innovatore senza pari, l'altro come vivace ricettore – permettevano agli armonici zampilli musicali di sorgere nel regno d'arcadia celebrando le abilità, in entrambi i casi, di un novello Orfeo, patrono di tutte le arti.



A sinistra, Giovanni Antonio Nigrone, *Disegno di pompa a portata variabile*. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59, f. 316r
A destra, Giovanni Antonio Nigrone, *Macchine per andare in profondità*, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59, f. 297r

Note

¹ BNN, Ms. XII.G.60, c. 1r. Cfr. sulla figura e l'opera di Nigrone: A. Borzelli, *Giovanni Antonio Nigrone fontanaro e ingegniero de acqua*, Napoli, Riccardo Marghieri, 1902; R. Mormone, *Disegni per fontane di Giovanni Antonio Nigrone*, in «Il Fluidoro», 3, 1956, pp. 109-116; A. Giannetti, *Gli strumenti idraulici di Giovanni Antonio Nigrone tra meccanica e mito virgiliano*, in «Bollettino dell'Associazione per l'Archeologia Industriale», 26, 1989, pp. 24-26; Ead., *Note in margine alla riscoperta di giardini del Regno di Napoli*, in «Arte dei giardini», 1, 1991, pp. 29-43; Ead., *Tra Partenope e il Sebeto, i giardini napoletani e le fontane di Giovanni Antonio Nigrone*, in *Il giardino storico all'italiana*, atti del convegno (Saint Vincent 1991), a cura di F. Nuvolari, Milano, Electa,

1992, pp. 163-170; *Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli*, a cura di F. Romano, Firenze, Nardini, 1993, p. 184; A. Giannetti, *Il giardino napoletano: dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994; Ead., *Invenzioni e marchingegni di Giovanni Antonio Nigrone: il disegno tra linguaggio e segreto professionale nella Napoli del Cinquecento*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*, atti del convegno (Napoli, 12-14 giugno 1991), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, 1994, p. 48-51; M.L. Margiotta, *Grotte e ninfei nella storia del giardino campano*, in *Artifici d'acque e giardini*, a cura di I. Lapi Ballerini, L.M. Medri, Firenze, Centro Di, 1999; Ead., P. Belfiore, *Giardini storici napoletani*, Napoli, Electa Napoli, 2000; A. Tchikine,



A sinistra, Giovanni Antonio Nigrone, *Salvante con alette tradizionali per i piedi che permette di lavorare a lungo in superficie*. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59, f. 295r



A destra, Giovanni Antonio Nigrone, *Con questo strumento pappafico si può camminare per ogni profondità del mare: prendere coralli o altre cose simili che stanno sott'acqua di circa cinquanta palmi*, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms.XII.G.59, f. 39v

Giochi d'Acqua: Water Effects in Renaissance and Baroque Italy, in «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes», 30, 2010, pp. 57-76; , A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane, 2011, pp. 89-94; A. Tchikine, *L'anima del giardino: Water, Gardens, and Hydraulics in Sixteenth-Century Florence and Naples*, in *Technology and the Garden*, ed. M.G. Lee, K.I. Helph, Washington, Dumbarton Oaks, Research Library and Collection, 2014, pp. 129-154.

² BNN, Mss. XII.G.59-60.

³ I disegni risultano eseguiti a tempera, una tecnica pittorica che usa pigmenti in polvere addizionati ad una sostanza legante,

costituita principalmente da un'emulsione in fase acquosa di sostanze idrosolubili con parti oleose che sono sospese in forma di piccole gocce nell'acqua. Per i ragguagli tecnici sulla tecnica e sulla carta rimando a: D. Ruggiero, *Tecniche impiegate per l'identificazione dei pigmenti pagina*, in «Conservazione e Restauro», 72, 2016, pp. 2-15, in particolare pp. 4-5.

⁴ Per un inquadramento di Pierino da Vinci e Stoldo Lorenzi a Firenze nella scuola di Niccolò Pericoli detto il Tribolo e soprattutto a Pisa da Luca Martini, suffragata da nuovi documenti che ne attestano la pratica e il sodalizio rimando alla mia tesi di dottorato: *Stoldo Lorenzi. Per aspera ad astra*, Dottorato in Storia dell'Arte, Scuola Superiore di Altissimi Studi di Santa Chia-



ra, Università di Siena, relatori L.A. Waldam, G. Bora, 2010.

⁵ Come ad esempio il gesuita, architetto e ingegnere tedesco Heinrich Schickhardt attivo a Villa di Pratolino e autore egli stesso di disegni con dispositivi tecnologici e automi.

⁶ Per un approfondimento rimando a: A. Giannetti, *Gli strumenti idraulici*, cit., passim.

⁷ Si veda: M.R. Nobile, *Fontane e acquedotti nella Sicilia tra XV e XVII secolo*, in «Storie e Architettura in Sicilia», 18, 2014, pp. 363-364.

⁸ Gli esperti, coordinati da Matteo Bartolani, ispezionarono le sorgenti il 9 maggio del 1585. Per un approfondimento rimando a: C. Fea, *Storia delle acque antiche sorgenti in Roma, perdute, e modo di ristabilirle. Dei condotti antico-moderni delle acque Vergine, Felice e Paola, e loro autori*, Roma, nella Stamperia della R.C.A., 1832, pp. 99-100; C. D'Onofrio, *Acque e fontane di Roma*, Roma, Staderini, 1977, p. 211; S. Benedetti, *L'acquedotto Felice da Porta Furba alla Mostra del Mosé*, in *Architetture per la città: l'arte a Roma al tempo di Sisto V*, a cura di M.P. Sette, Roma, Multigrafica, 1992, p. 126; L. Salvatori, *Il diavolo e l'acqua santa. La questione idrica nella Roma di fine Cinquecento*, in «Diritto e castigo», 20, 2009, pp. 98-106; P.O. Long, *Engineering the Eternal City: Infrastructure, Topography, and the Culture of Knowledge in Late Sixteenth-Century Rome*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018.

⁹ Rispetto alle raffigurazioni di riferimento, specie quelle di macchine e congegni idraulici della trattatistica precedente, sembra di vedere un certo tentativo di 'animazione', come per esempio i mascheroni che gettano l'acqua come per dare indicazione dello scroscio dell'acqua come mezzo per attivare i meccanismi. Anche i colori partecipano a questa idea: questi potrebbero richiamare sia una cultura di tipo popolare ma anche una certa *vis* comico-parodica, come per esempio quella che anima Bomarzo testimoniata anche da numerose lettere di Vicino Orsini che affermava di volere dipingere le sculture della sua villa con vernici colorate resistenti alle intemperie.

¹⁰ I limiti cronologici scelti (1470-1520) abbracciano il periodo tra l'entrata (registrata nel 1469) del giovane Leonardo nella bottega di Andrea Verrocchio, fucina di talenti e luogo privilegiato della circolazione delle idee non soltanto pittoriche e scultoree ma anche ingegneristiche e tecnologiche all'avanguardia, e la morte di questi (Amboise, 1519) poco prima dell'apertura del cantiere di Castello (gennaio 1520).

¹¹ Questo tema è oggetto del mio contributo in *Progetto Rucel-*

lai che costituisce il capitolo I della mia tesi di post dottorato presso l'Ecole Pratique des Hautes Etudes della Sorbonne a Parigi dal titolo *Les fontaines et les systèmes hydrauliques de Léonard da Vinci pour le commanditaires françaises, Louis XII, Charles d'Amboise et François I^{er}*.

¹² Per un possibile approfondimento rimando a: S. Tagliagambara, *Leonardo da Vinci's Hydraulic Systems and Fountains for His French Patrons Louis XII, Charles d'Amboise and Francis I. Models, Influences and Reprises Featured in the Art of Garden Design*, in *Festschriften in honor of professor Carlo Pedretti*, ed. S. Tagliagambara, C. Moffatt, Leiden, Brill, 2016, pp. 213-232.

¹³ Con tutta probabilità influenzò Leonardo la villa di Poggio Reale a Napoli, grande complesso architettonico ideato dall'architetto fiorentino Giuliano da Maiano su commissione del re Ferrante I. Benché oggi non resti nessuna testimonianza, sappiamo dalle fonti che la villa suburbana era costituita da un edificio principale a pianta rettangolare quadrata caratterizzato da torri angolari, ed era munita di un bellissimo giardino con fontane dall'apparato scultoreo notevole e dotate di giochi d'acqua. La villa e il giardino ebbero un notevole successo, tanto che la struttura venne illustrata dal Serlio nei suoi trattati di architettura pubblicati tra il 1537 e il 1551. Le connessioni tra la villa di Poggio Reale e la villa suburbana di Charles d'Amboise erano sottolineate anche nel mio *Leonardo & l'architettura*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2010, p. 71.

¹⁴ A dimostrazione di questo è utile sottolineare che Bruce L. Edelstein ha argomentato in un bellissimo saggio che la villa di Poggio Reale servisse come modello per i giardini di Castello e Pitti proprio in funzione del valore dell'acqua. Si veda: B.L. Edelstein, *'Acqua viva e corrente': Private Display and Public Distribution of Fresh Water at the Neapolitan Villa of Poggioreale as a Hydraulic Model for Sixteenth-Century Medici Gardens*, in *Artistic Exchange and Cultural Transmission in the Italian Renaissance City*, ed. S. Campbell, S. Milner, Cambridge, 2004, pp. 187-220.

¹⁵ In particolare si veda: *Regola generale da sulevare con ragione e misura non solamente ogni affondata nave, ma una torre solida di metallo, trovata da Nicolo Tartaglia [...] intitolata la travagliata invention, insieme con un artificioso modo di poter andare, & stare per lungo tempo sotto acqua, a ricercare le materie affondate, & in loco profundo. Giontovi anchor un trattato di segni delle mutationi dell'aria over di tempi, materia non men utile che necessaria, a naviganti & altri*, Venezia, 1551, p. 24.



¹⁶ Questi disegni sono oggetto di un doppio e interessante contributo in cui gli autori si impegnano ad evidenziare le migliorie apportate da Nigrone nella ricezione di 'invenzioni' che vedevano una lunga trattativa in materia e che affondava le sue origini in manoscritti medioevali, passando per Mariano di Ja-

copo detto il Taccola e Leonardo per poi essere oggetto anche della trattativa successiva. Si veda: A. Olschki, F. Rambelli, *JOANNES ANTONIUVS NEGRONUS ISTROMENTI PER ANNARE PER SOPRE LACQUA E PER ONGNIE PROFUNNITA DE MARE*, in «HDS Notizie», 37, 2006, pp. 6-21.

IL CODICE CORAZZA E LA SILLOGE
VINCIANA DI CASSIANO DAL POZZO
PER IL CARDINALE FRANCESCO BARBERINI

IL CODICE NELLA VICENDA DEGLI APOGRAFI SEICENTESCHI

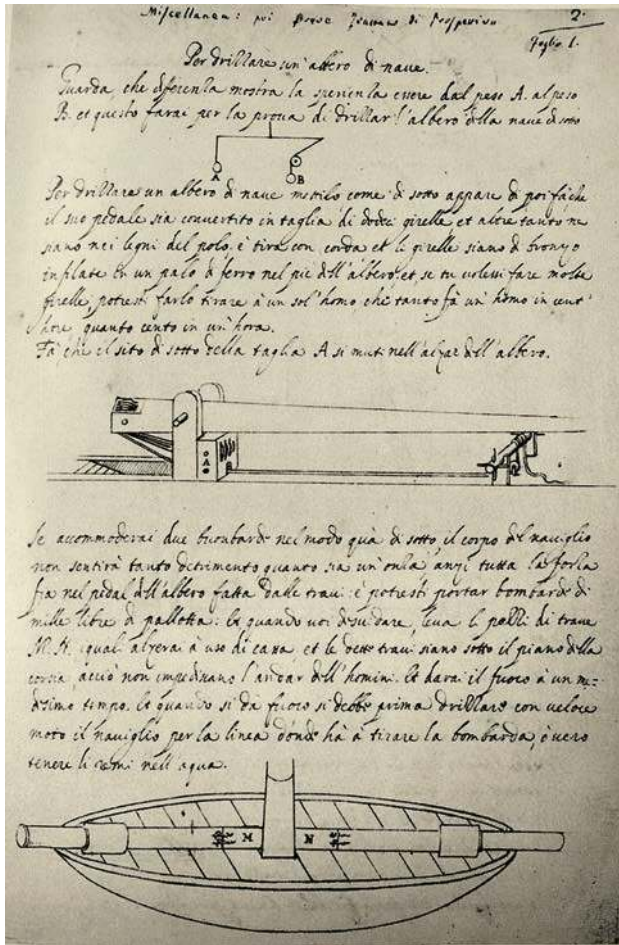
Alfredo Buccaro

La storia del Codice Corazza¹ si inserisce nella più ampia e complessa vicenda dei manoscritti e apografi vinciani. Come è noto, i manoscritti donati all'Ambrosiana nel 1637 dal conte Galeazzo Arconati furono depredati da Napoleone nel 1796, passando dalla Biblioteca Nazionale di Parigi all'Institut de France, ove tuttora si trovano, tranne il Codice Atlantico, restituito nel 1815, e quelli che, con la caduta di Napoleone, giunsero in Inghilterra, finendo in parte presso il British Museum e il Victoria and Albert Museum, in parte presso le collezioni private Leicester e Ashburnham, oltre ai fogli sciolti tuttora presenti nella Biblioteca Reale di Windsor e nella Biblioteca Reale di Torino. Alcuni dei codici francesi, resi mutili di fogli sottratti nell'Ottocento, sono stati in parte ricostruiti proprio attraverso gli apografi a partire dagli inizi del secolo scorso.

Oltre alle trascrizioni cinquecentesche, è possibile fare riferimento agli importanti apografi rientranti nella vasta operazione promossa dal cardinale Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII, ed eseguita presso la Biblioteca Ambrosiana tra il 1637 e il 1640 sotto la direzione di Cassiano dal Pozzo, segretario del cardinale a Roma²: intellettuale raffinato, collezionista d'arte, dal Pozzo è noto per l'imponente attività di raccolta e riproduzione di opere dell'antichità confluita nel suo *Museo Cartaceo*, in cui dovette inserirsi anche questa iniziativa. A Milano, sotto il controllo del conte Arconati, furono redatti dai frati dell'Ambrosiana gli apografi da utilizzare come basi per un testo concepito dal cardinale e dallo stesso dal Pozzo quale raccolta del 'meglio di Leonardo' presente in quella biblioteca; una selezione 'mirata', dunque, e finalizzata alla pub-

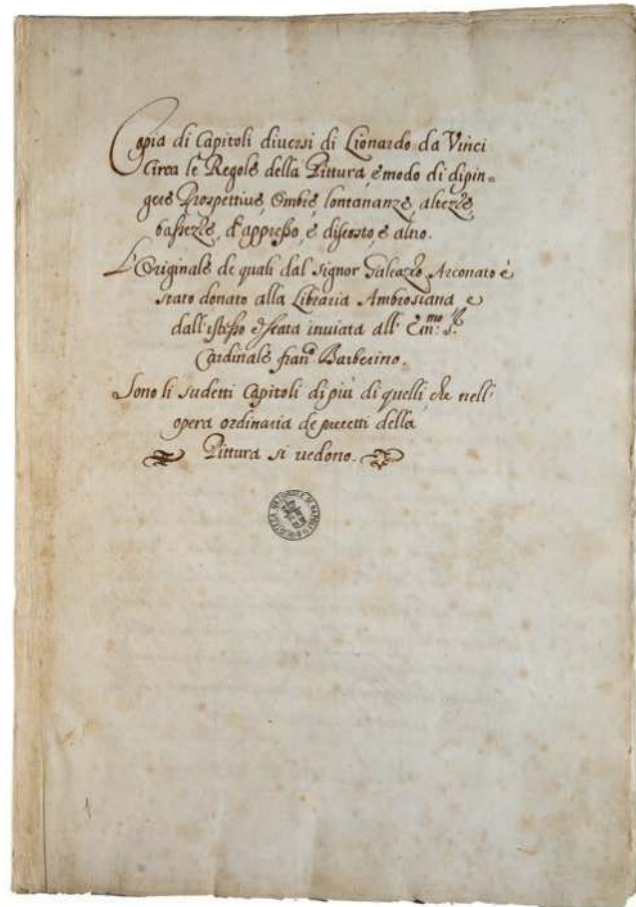
blicazione di una ricca antologia di scritti vinciani. Cassiano curò nella stessa epoca la redazione di un testo finalizzato all'*editio princeps* del *Trattato della Pittura*, poi effettivamente eseguita a Parigi nel 1651 con le illustrazioni di Poussin. Ciò fu realizzato attraverso riscontri sugli originali dell'Ambrosiana e sulla base di apografi più antichi, tratti in forma 'abbreviata' dal *Libro di Pittura*: quest'ultimo, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Codice Urbinate 1270) e compilato intorno al 1546 sui manoscritti di Leonardo dall'allievo Francesco Melzi secondo il progetto impostato dal maestro, fu ignoto a dal Pozzo nella forma originale, pubblicata solo agli inizi dell'Ottocento.

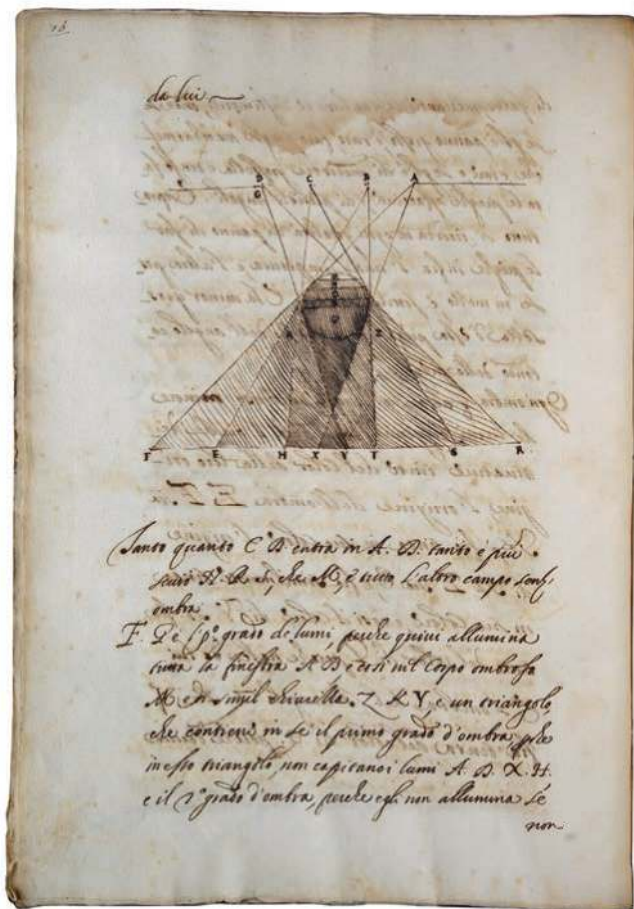
Gli apografi custoditi a Milano e a Napoli propongono selezioni tratte da originali databili tra il 1490 e il 1518, redatti da Leonardo tra Milano, Firenze, Roma e Amboise: l'operazione fu condotta da dal Pozzo estendendo gli ambiti d'interesse rispetto alla coeva *editio princeps* del Trattato, evidentemente su precisa richiesta del Barberini, dalla pittura e dalla teoria della rappresentazione all'ottica, all'idraulica, alla meccanica e alle scienze della terra, nonché a quanto concernesse l'applicazione di tali materie di base alla tecnica dell'architettura e dell'ingegneria. L'importanza di questi apografi è dovuta sia ai criteri di selezione dei testi vinciani, sia al valore intrinseco delle trascrizioni e del loro apparato iconografico, sia infine per l'opportunità che ci offrono di sostituire in alcuni casi gli originali perduti o di aiutarci nella lettura tecnica di particolari illustrati da Leonardo con immagini a volte difficilmente comprensibili per la scala del disegno o per l'attuale stato di conservazione: il Codice napoletano rappresenta la stesura più ampia e avanzata dell'intera



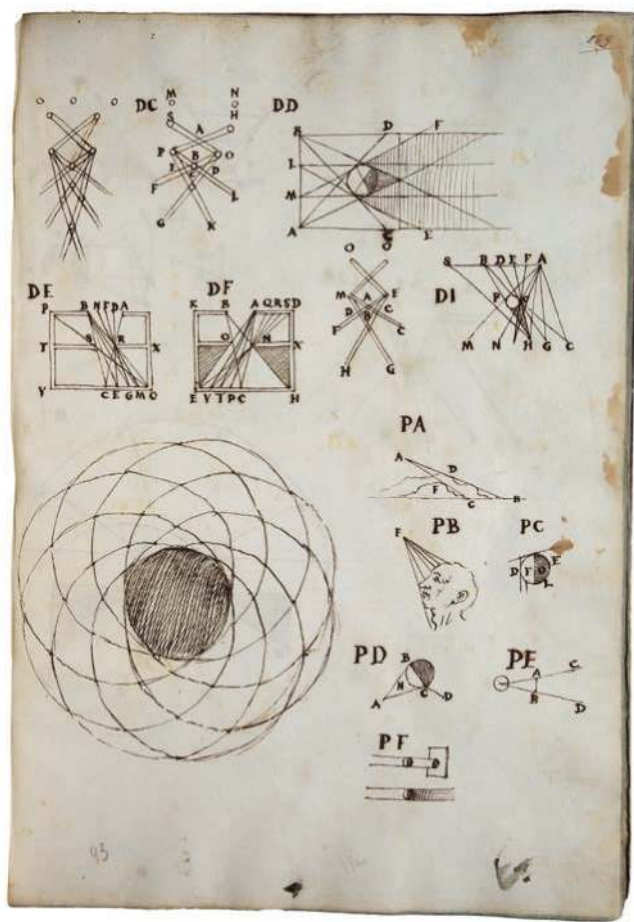
Codice Corazza, 1640 ca., sez. I/a, f. 1, frontespizio. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79

Codice apografo H 227 inf., 1637-40 ca, sez. II, c. 1r (da originale perduto), illustrazione del metodo «Per drizzare un' albero di nave». Milano, Biblioteca Ambrosiana (da Pedretti 1957)





Codice Corazza, 1640 ca., sez. I/a, f. 16, costruzione di ombre. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79



Codice Corazza, 1640 ca., sez. I/b, f. 179, illuminazione e costruzione di ombre. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79



opera antologica coordinata da dal Pozzo e finalizzata alla pubblicazione, offrendo anche l'opportunità di una ricostruzione dell'intricata vicenda di quei manoscritti, delle connessioni tra originali e apografi e dell'importanza dei contenuti di quelle scritture in relazione alle formidabili intuizioni tecnico-scientifiche e artistiche di Leonardo.

Giunto nella Biblioteca Ambrosiana il ricchissimo *corpus* di codici leonardeschi in parte donati dal cardinale Federico Borromeo nel 1609, in parte dal conte Galeazzo Arconati trent'anni dopo³, l'operazione coordinata da dal Pozzo consistette dunque da un lato nella redazione del testo in forma 'abbreviata' per il *Trattato della Pittura*, dall'altro nella selezione miscelanea delle trascrizioni eseguite a Milano, oltre alla compilazione del testo del trattato *Del moto e misura dell'acqua*, per la prima volta collazionato dagli originali vinciani e trascritto in forma ufficiale.

Con riferimento alla selezione degli scritti originali, avente come oggetto non solo i «precetti» in materia di pittura, ma anche quelli riguardanti molte altre materie oggetto dei poliedrici interessi leonardeschi, il progetto editoriale aveva lo scopo di diffondere una selezione apografa di quei testi, trascritti dalla difficile scrittura 'mancina' di Leonardo e corredati di immagini più fedeli rispetto a quelle del *Libro di Pittura* e, in più di un caso, persino meglio leggibili di quelle originali. Ma, mentre la pubblicazione del *Trattato della Pittura* verrà eseguita a Parigi nel 1651 con le preziose illustrazioni di Nicolas Poussin⁴ e l'edizione a stampa del trattato di idraulica vedrà la luce, sia pure con notevole ritardo, nel 1826, quella della selezione antologica non avrà seguito, restando inutilizzata presso la biblioteca di dal Pozzo a Roma la versione completa e 'in bella' di quel testo, anche se non definitiva, individuabile proprio nel Codice napoletano. Il manoscritto, di cui Vincenzo Corazza entrerà in possesso a Roma nel 1766, recandolo con sé a Napoli nel 1772, agli inizi dell'Ottocento si renderà disponibile per un nuovo (ma anche questa volta sfortunato) tentativo editoriale: infatti, depredati da Napoleone i codici originali dell'Ambrosiana, l'apografo acquisterà proprio per

queste vicende, oltre che per le manomissioni perpetrate sugli originali nel 1830 da Guglielmo Libri, particolare importanza ai fini dello studio dei testi oramai inaccessibili e, in seguito, di un parziale recupero dei contenuti di alcuni fogli perduti.

Se, fino al 1570, i manoscritti che Melzi portò con sé dalla Francia furono gelosamente custoditi dal devoto «creato», dopo la sua morte la negligenza del figlio Orazio fu causa della dispersione di buona parte di quei manoscritti: tra alterne vicende, solo in parte ricostruite, essi giungeranno sino a noi nella misura di circa un quinto del totale.

Nel 1633, in vista della donazione all'Ambrosiana, il conte Arconati avviò una consistente attività di trascrizione dei manoscritti presenti nella sua villa di Castellazzo di Bollate presso Milano; operazione questa che, stanti i rapporti e, soprattutto, i favori che il conte intendeva chiedere al cardinale Barberini, fu colta sin da principio da Cassiano dal Pozzo quale occasione per l'esecuzione di un più ampio e articolato programma in favore dello stesso cardinale, con la finalità di un'edizione a stampa del *Trattato della Pittura* e della compilazione, auspicata dallo stesso Barberini e anch'essa destinata alla pubblicazione, dell'antologia vinciana e del trattato di idraulica. Sarebbe stato così soddisfatto il fervido interesse del cardinale, come del resto quello di Cassiano, per la collazione scientifica e la divulgazione del pensiero di Leonardo nei molteplici campi dell'arte e delle scienze dell'ingegneria. Ma prima che, nel 1634, il conte Arconati inviasse al Barberini un primo apografo, oggi individuabile nel Codice Barberini 4304, l'opera di Leonardo era praticamente sconosciuta nell'ambiente artistico romano⁵. Vicende di vario genere impediranno però il concretizzarsi di queste importanti iniziative. Innanzitutto, l'irrigidirsi del dogma cattolico negli anni '30, dopo la condanna di Galileo⁶, minerà alla base il progetto editoriale, di marca così palesemente laica e persino 'eretica'; inoltre, a seguito della morte di Urbano VIII (1644), cominceranno ad opera del successore Innocenzo X Pamphilj una serie di inchieste volte a discreditare i Barberini. Sicché il programma di Cassiano dal

Pozzo risulterà in buona parte vanificato e la stampa del solo *Trattato della Pittura* potrà essere realizzata, come si è detto, nel 1651 a Parigi.

Sebbene dal Pozzo redigesse di proprio pugno testi scientifici per numerose pubblicazioni, non volle mai firmarli, mantenendosi nel più discreto anonimato. Fino alla morte, dal Pozzo non smise mai di occuparsi di Leonardo, dei cui manoscritti promosse con ogni mezzo lo studio e la diffusione⁷, facendo rientrare, come abbiamo visto, le trascrizioni vinciane nelle attività finalizzate all'allestimento del *Museo Cartaceo*⁸. Alla figura di dal Pozzo è dunque interamente legata sia l'edizione francese del *Trattato della Pittura*, sia quella in lingua italiana, uscita nella capitale francese nello stesso anno⁹.

Tra i testi redatti ai fini della pubblicazione, l'H 228 inf. dell'Ambrosiana, proveniente, come gli altri apografi ambrosiani, dalla Biblioteca Albani e restituito da Parigi nel 1815 in 'sostituzione' degli originali, rappresenta la base principale del *Trattato*, redatta da Cassiano, con le illustrazioni originali di Nicolas Poussin. Innanzi al codice, dal Pozzo aveva collocato la *Vita di Lionardo da Vinci scritta da Giorgio Vasari Aretino* tratta dall'edizione del 1568 (la cosiddetta *Giuntina*), mentre nella pubblicazione parigina essa verrà sostituita con la rielaborazione curata da Du Fresne.

I testi apografi inviati a dal Pozzo per l'elaborazione finale furono redatti sotto il controllo di Galeazzo Arconati, tra il 1633 e il 1644, da un gruppo di religiosi formato dal figlio naturale del conte, il frate domenicano Luigi Maria (al secolo Francesco), da padre Antonio Gallo – corrispondente di dal Pozzo a Milano e latore dell'intera documentazione – e dal canonico Girolamo Alfieri con un lavoro sistematico di 'spoglio' e confronto dei precetti leonardeschi; attività seguita con cura da Cassiano.

Nel 1639, intrapresa la correzione dei primi testi, dal Pozzo inviò all'Arconati un elenco dei 'capitoli' per i quali si trovavano «difficoltà per intelligenza dell'opera di Leonardo da Vinci della Pittura», ricordando l'«umanità e cortesia» del cardinale nei confronti del conte, ossia i favori già ricevuti da quest'ultimo. Così,

in parte padre Gallo, in parte direttamente il conte e suo figlio frate Luigi, continuarono l'opera nel corso di quell'anno, che però si svolse a tratti, sia per le difficoltà incontrate, sia per dare occasione all'Arconati di chiedere al Barberini, attraverso dal Pozzo, continui favori per Luigi in cambio del faticoso lavoro.

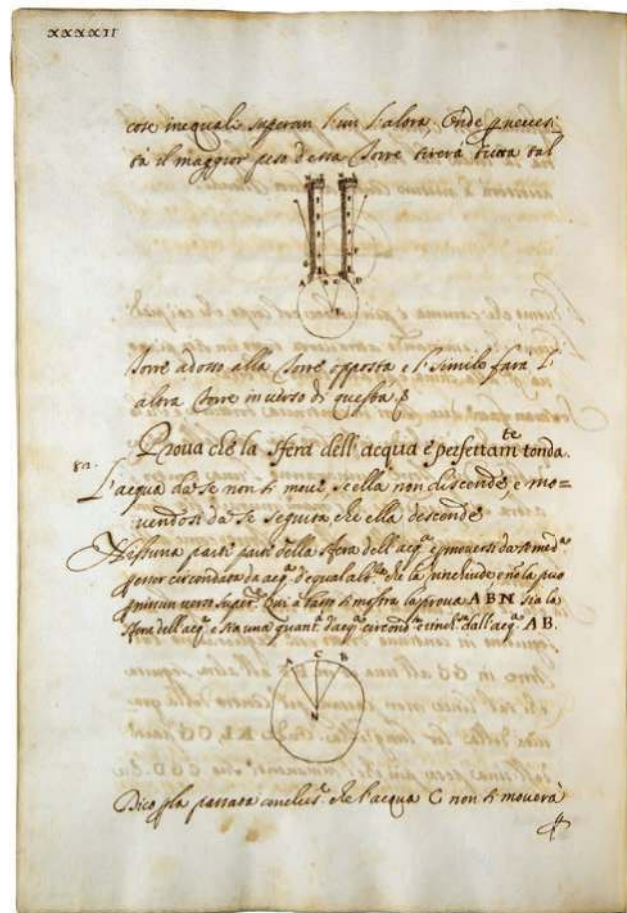
L'attenzione del conte e dei suoi collaboratori si soffermò particolarmente sugli scritti di carattere scientifico, assai utili all'opera antologica a cui il cardinale aspirava. Cassiano si riprometteva di inviare al cardinale il testo completo di tutte le parti e nel maggio 1639 poteva dirsi soddisfatto del lavoro svolto, mancando solo la trascrizione dei capitoli su «ombre e lumi»; ma, mentre il codice contenente il trattato *Del moto e misura dell'acqua*, tratto dagli originali da frate Arconati, giungerà effettivamente al cardinale entro il 1643, restando nella Biblioteca Barberini, le prime stesure apografe – l'H 227 inf. e l'H 229 inf. –, rimaste anch'esse nella biblioteca di Cassiano e poi acquisite dalla Biblioteca Albani nel 1714, andranno a finire a Parigi a seguito della dismissione di quella biblioteca ordinata dal Direttorio nel 1798, venendo restituite solo nel 1815.

Neppure il nostro Codice, forse perché ancora da rendere in forma definitiva per la stampa, verrà mai consegnato da dal Pozzo al cardinale, non venendo quindi a far parte della Biblioteca Barberini: d'altra parte è da escludere che esso sia mai passato nella Biblioteca Albani, giungendo in altre mani prima del 1714 e infine a Vincenzo Corazza nel 1766.

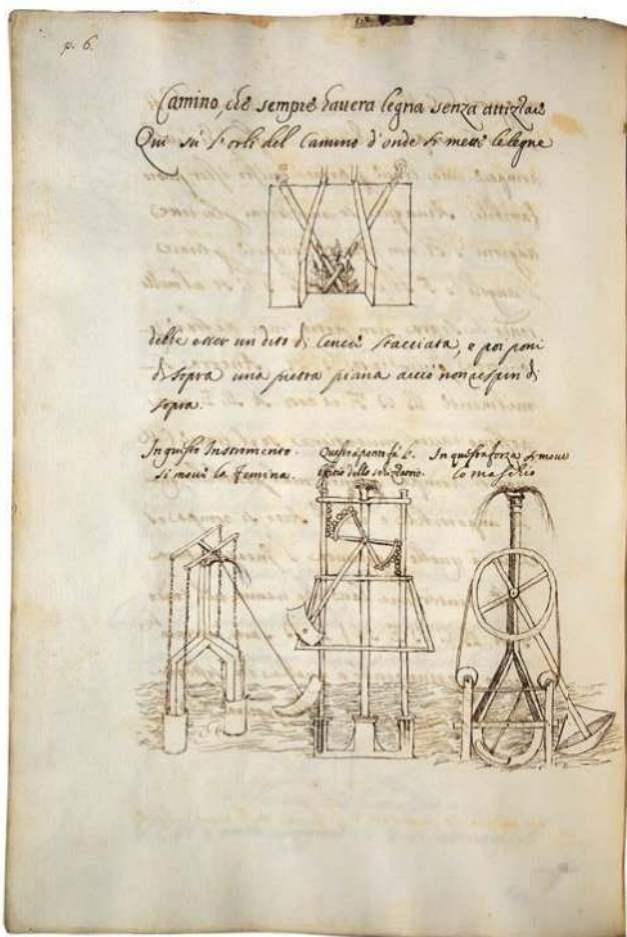
Considerando il quadro dell'intera operazione, risulta con tutta evidenza che mentre il lavoro eseguito per il *Trattato della Pittura* e per quello di idraulica ebbe esito con la consegna al cardinale di testi definitivi su queste materie, l'opera di selezione e trascrizione contenuta nei due manoscritti milanesi necessitava di un compendio all'interno di un testo degno, anche graficamente, non solo dell'attenzione del cardinale, ma anche della prevista pubblicazione. Il passo successivo in termini di completezza e di qualità grafica, sebbene anch'esso non esaustivo sotto il profilo dell'ordinamento per materie, si ebbe dunque con il Codice Corazza: da un confronto con le grafie dei vari apografi



Codice Corazza, 1640 ca., sez. II, f. 4, metodo a cassone per vuotare un porto e studi sulla resistenza di un arco centinato. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79



Codice Corazza, 1640 ca., sez. III, f. XXXXII, studi sul baricentro di strutture a torre e considerazioni di geofisica. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79



Codice Corazza, 1640 ca., sez. II, f. 6, camino a fiamma perenne e macchine idrauliche. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79



Codice Corazza, 1640 ca., sez. III, f. CLVII, studi di idraulica e di idrodinamica. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79



sopra descritti, esso risulta essere l'unico compilato dalla stessa mano dell'H 228 inf., ossia da Cassiano dal Pozzo. Ma neppure questa stesura, probabilmente in attesa di giungere a quella definitiva, verrà mai sottoposta al vaglio del Barberini¹⁰.

In altra sede¹¹, attraverso un confronto tra il Codice napoletano, gli apografi milanesi – più volte indagati in rapporto ai manoscritti vinciani, ma mai fatti oggetto di studi specifici – e le più recenti edizioni dei codici originali di Leonardo, abbiamo potuto dimostrare il carattere di *summa* che il manoscritto in oggetto rappresenta all'interno dell'intera opera di selezione e trascrizione antologica: esso appare redatto con grafia elegante e corredato di disegni fedeli a quelli vinciani, se non, in molti casi, di migliore qualità o leggibilità; ciò in relazione sia al pessimo stato di conservazione in cui versano gli inchiostri, le matite e i supporti cartacei di quei taccuini, sia alla scala maggiore adottata nell'apografo e, in molti casi, ad una più chiara raffigurazione in ribaltamento speculare rispetto alle costruzioni rovesciate di Leonardo. Il corredo grafico non è quello di Melzi, spesso frutto delle sue rielaborazioni, né quello del *Trattato della Pittura*, realizzato come sappiamo da Poussin.

I testi e le illustrazioni – sebbene gli uni con qualche omissione o errata interpretazione lessicale, le altre con sporadiche imprecisioni nella trascrizione di lettere o legende a corredo, evidentemente destinate ad essere corrette in corso di edizione – in più di un caso possono dunque aiutare a chiarire brani oscuri o poco comprensibili degli autografi; senza contare, infine, la possibilità che l'apografo offre di approfondire precetti un tempo presenti in fogli originali perduti. Ne consegue tutta l'importanza del Codice che, in linea con l'aulico programma ad esso sotteso, si dimostra per molti aspetti una fonte preziosa per gli studi vinciani. Si possono riconoscere nelle singole parti del Codice diverse connotazioni disciplinari – dalla teoria della prospettiva a quella delle *Ombre e Lumi*, dall'ingegneria meccanica all'idraulica, dall'ingegneria civile e militare alle scienze fisiche e naturali –, sebbene spesso brani contigui si riferiscano ai temi più disparati atti a interessare l'artista, lo scienziato o l'ingegnere; brani

che, stilati promiscuamente da Leonardo in un medesimo foglio, vengono fatti salvi dal trascrittore. A ben guardare, la dissertazione su *Ombre e Lumi* appare quella dotata di maggiore organicità – a patto, però, di considerare il carattere 'datato' di una parte di questi precetti, tratti dal Codice Atlantico, il più antico degli originali ambrosiani, e, in ogni caso, di integrarli con testi sulla stessa materia presenti in altri codici – tanto da essere considerata nell'Ottocento il risultato di una trascrizione fedele da un solo codice originale e non quello di una selezione ragionata da più manoscritti. Nell'H 227 inf. manca tutta la sezione più ricca in materia di scienze e di tecnica, mentre nell'H 229 inf. non c'è la parte su *Ombre e Lumi*, che tanto appassionerà il Venturi. Si comprende quindi l'importanza storica del Codice, ossia il ruolo svolto nel periodo del trasferimento in Francia di tutti gli originali e apografi ambrosiani, oltre alla già notata utilità ai fini del recupero dei testi e dell'apparato grafico di alcuni fogli sottratti dallo scienziato Guglielmo Libri nel 1830, condotto per la prima volta da Pedretti con riferimento all'H 227 inf., ma che nel Codice Corazza compaiono 'in bella copia'. Si tratta di scritture e grafici concernenti, tra l'altro, la rappresentazione di parti architettoniche soggette a differenti condizioni di illuminazione¹².

La struttura antologica assume nel nostro documento un impianto che supera decisamente il carattere del semplice 'zibaldone'. Mentre i «Capitoli aggiunti» e il testo su *Ombre e Lumi* erano destinati ad integrare i contenuti del testo già elaborato nell'H 228 inf. per il *Trattato della Pittura* e pubblicato un decennio dopo dal du Fresne, le altre due sezioni appaiono mirate ad altrettante collazioni nel settore delle scienze e delle tecniche dell'ingegneria; insomma, un tentativo di 'ricostruzione', per quanto improbo e parziale, di due di quei trattati – l'uno con prevalente taglio ingegneristico, l'altro fisico-teorico – a cui si è accennato a proposito dei programmi di Leonardo rimasti nel cassetto. Anche l'ordine dato alle sezioni nel Codice napoletano mostra lo scopo multidisciplinare che si intendeva perseguire con l'intera selezione.

Tra i capitoli più significativi nei diversi ambiti, trovia-

mo quelli relativi alla teoria della visione e della rappresentazione dell'ambiente naturale e dei suoi elementi: dunque, questioni di prospettiva, geometria, raffigurazione dell'uomo e del paesaggio, teoria delle ombre anche con specifico riferimento agli interni architettonici. Si indagano poi le scienze fisiche, naturali e applicate alle diverse branche dell'ingegneria. In particolare si affrontano importanti temi relativi alle leggi del moto e delle forze, alla statica, all'idrodinamica e all'aerodinamica (il volo degli uccelli), alla geometria e alla fisica terrestre, ma anche applicazioni all'ingegneria civile, militare, idraulica e meccanica.

Tali argomenti che, verosimilmente, più stimolavano dal Pozzo, appaiono dunque raccolti quali *excerpta* posti in successione per 'blocchi' di precetti su un medesimo tema. Ma un ordinamento definitivo e organico deve essere risultato sin dall'inizio difficilmente raggiungibile senza in qualche modo 'manipolare' i testi vinciani; cosa che, come ben si comprende, deve avere scoraggiato persino l'instancabile ministro segretario, compromettendo l'auspicato esito in un'edizione a stampa.

Note

¹ A. Buccaro, *Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane, 2011.

² Si veda su Cassiano dal Pozzo: G. Lombroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo*, in «Miscellanea di storia italiana», XV, 1876, pp. 131 sgg.; D.L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo: storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, Panini, 1992; *I segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, a cura di F. Solinas, Roma, Ediz. De Luca, 2000, pp. 1-11, 17-20, 77-81, 122-123.

³ Circa la vicenda dei manoscritti vinciani e dei loro apografi, si veda A. Buccaro, *Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, cit., I, pp. 25 sgg.

⁴ *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci donné au Public et traduit d'Italien en François par R. Du Fresne*, Paris, J. Langlois, 1651. Cfr. in proposito i recenti studi: M. Pavesi, *Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin e la prima edizione a stampa del 'Trattato della pittura'*

di Leonardo tra Roma, Milano e Parigi, in A. Rovetta, *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Bari, Ediz. di Pagina, 2004; C. Farago, *Leonardo da Vinci's 'Treatise on Painting' in its cultural context*, Londra, Courtauld Institute, Leonardo da Vinci Society Annual Lecture, 20 maggio 2005; C. Vecce, *L'eredità vinciana nel Cinquecento, Lumière et vision dans les sciences et dans les arts, de l'antiquité au XVIIe siècle*, a cura di M. Hochman e D. Jacquart, Parigi, Ecole pratique des Hautes Etudes, Institut National d'histoire de l'art, 2005.

⁵ A. Buccaro, *Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, cit., I, pp. 32-35.

⁶ Si veda M. Pavesi, *Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin*, cit., p. 89.

⁷ Cfr. G. Dozio, *Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci e specialmente dei posseduti un tempo e dei posseduti adesso dalla Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Tip. Giacomo Agnelli, 1871; L. Gramatica, *Le memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripublicate ed illustrate da D. Luigi Gramatica prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1919, pp. 17 sgg.; E. Carusi, *Lettere di Galeazzo Arconato e Cassiano dal Pozzo per lavori sui manoscritti di Leonardo da Vinci*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», I, n. 6, 1929-30.

⁸ E. Carusi, *Lettere di Galeazzo Arconato*, cit., p. 505: «Il ricchissimo Museo dei Dal Pozzo con una libreria di stampati e manoscritti preziosi fu venduta nel 1703 all'abate Zaccagna per la Vaticana, ma presto, nel 1714, passò in proprietà di Alessandro Albani, e dopo varie vicende la biblioteca Albani, come si sa, andò distrutta quasi interamente».

⁹ *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci novamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaele Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura et il trattato della statua di Leon Battista Alberti con la vita del medesimo*, Parigi, G. Langlois, 1651. Cfr. E. Carusi, *Sulla redazione abbreviata del Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci (a proposito di un nuovo manoscritto)*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», I, n. 4, gennaio-febbraio 1928, passim; M. Pavesi, *Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin*, cit., passim.

¹⁰ E. Carusi, *Per il «Trattato della pittura»*, cit., p. 429.

¹¹ A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., I, pp. 42 sgg.

¹² Napoli, Biblioteca Nazionale, MS. XII.D.79, *Codice Corazza*, I/b, ff. 130-139, tavv. ff. 185, 187. Cfr. in proposito A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, I, cit., p. 45.

IL CODICE CORAZZA
E LA SILLOGE VINCIANA
DI CASSIANO DAL POZZO PER IL
CARDINALE FRANCESCO BARBERINI

L'APOGRAFO "DEL MOTO E MISURA DELL'ACQUA" DI LUIGI MARIA ARCONATI

Alfredo Buccaro

Gli esordi di Leonardo in materia di idraulica avvengono a Firenze sin dalla fine degli anni '60. Brunelleschi costituisce per lui un professionista modello: dalle sue macchine apprende per la prima volta l'uso della vite di Archimede, che ammira perché sembra alludere con le sue spire alle forze della natura; così la applica agli studi per un battello sottomarino capace di affondare navi nemiche sfondandone la chiglia o al progetto di sollevare nientemeno che il Battistero fiorentino per collocarlo su un nuovo basamento. Numerosi altri disegni di Leonardo riprendono i progetti di Brunelleschi sia nell'ambito dell'ingegneria portuale, sia in campo idraulico per la canalizzazione fluviale. Già a Firenze dunque, fino al trasferimento a Milano nel 1482, Leonardo mette a punto «strumenti d'acqua» che si ritrovano nel Codice Atlantico, vale a dire congegni di elevazione da pozzi o da fiumi, realizzati sfruttando le proprietà della vite senza fine. Tuttavia, come si nota anche nei suoi studi di meccanica e di opere militari, in questo periodo Leonardo non va al di là dell'applicazione di tecniche già note a nuovi congegni, senza porsi ancora l'obiettivo di comprendere le vere ragioni dei fenomeni naturali. Giunto a Milano, si fa subito apprezzare da Ludovico il Moro come tecnico militare, ma per il momento non fa altro che seguire i principi di Valturio, di cui possiede l'edizione in volgare del 1483. Leonardo deve innanzitutto studiare il territorio milanese, con la fitta rete di navigli che consentono di servire la città a partire dai grandi fiumi Adda e Ticino attraverso un sistema di affluenti, laghi e canali, tra cui quello della

Martesana: proprio la ricchezza d'acqua che sarebbe derivata da un'ottimizzazione di tale impianto gli suggerisce i famosi progetti di ampliamento urbano, in cui sfrutta la possibilità di allestire una rete di corsi fluviali perfettamente regolata, tale da potenziare e rinnovare il vecchio centro medievale. Poi, stando a Pavia con Francesco di Giorgio nel 1490 per l'opera della nuova cattedrale, studia il naviglio Bereguardo. Nell'ultimo decennio del secolo appare interessato ad apprendere tutto quello che può dai «maestri d'acqua» lombardi e a disegnare accorgimenti visti in opera². Ma a un certo punto assistiamo alla svolta: a partire dal ms. A (1490-92) Leonardo accenna per la prima volta a un «trattato dell'acqua», cioè si rende conto che non basta l'esperienza, ma bisogna conoscere a fondo le leggi dell'idraulica per poi applicarle nelle diverse situazioni. Così intraprende lo studio dei testi antichi e inizia a pensare a questo argomento come al capitolo più importante di un testo enciclopedico, che comprenda anche un trattato su «moto e peso», uno sull'anatomia umana e uno sul mondo terracqueo.

Nella riflessione vinciana risulta fondamentale l'azione dell'acqua nell'atmosfera, le conseguenze sulla percezione degli oggetti e dei paesaggi e il ruolo più generale nelle trasformazioni del mondo naturale. Molte saranno le sue intuizioni, ma mai seguite da dettagli esecutivi: si veda, ad esempio, la macchina per dragare i fondali tratta dal ms. E che ritroviamo anche nel Codice Corazza, più frutto della fantasia che effettivamente realizzabile; pompe, sifoni e altri elementi si trovano già in Frontino e in autori coevi che



Leonardo copia e che torneranno in identica forma in testi successivi per oltre un secolo.

Se è vero che, a fronte dell'ambizioso programma di redigere il trattato sull'acqua, egli procederà sempre in maniera frammentaria – a dispetto di quanto il maestro riferirà nel 1517 al cardinale Luigi d'Aragona in visita ad Amboise, dando per cosa fatta proprio il testo «de la natura de le acque» –, il suo contributo sarà comunque significativo nello studio delle correnti, dei vortici, delle onde, nel proporzionamento dei letti, degli argini, delle sinuosità, dei meandri, pervenendo anche, per la prima volta, alla formula per il calcolo della portata dei corsi d'acqua.

Molti temi della ricerca vinciana nell'ambito della meccanica e dell'idraulica sono in realtà ritrovabili già negli ingegneri senesi del Quattrocento, ma numerosi altri non sono riconducibili a un filone preesistente e vanno considerati il frutto di un processo autonomo, specie dopo il 1490, allorché Leonardo cerca sempre più di fare attività applicative: una volta impadronitosi delle leggi naturali e osservatene le manifestazioni, l'artista-scienziato può riprodurre nei suoi congegni ciò che appare in natura. A differenza degli scritti in materia di pittura e di rappresentazione, ritrovabili in maniera alquanto disordinata e frammentaria nei suoi codici e solo in parte venuti alla luce o rielaborati dopo la sua morte da Melzi, le riflessioni di Leonardo in tema di macchine e di acque risultano in gran parte compiute e persino pronte per una redazione finale che però, ancora una volta, non avvenne.

Quando nel 1826 vedrà finalmente la luce, la compilazione apografa dei nove libri *Del moto e misura dell'acqua*³ risulterà senza dubbio più organica e metodologicamente meglio concepita rispetto all'opera di Melzi per il *Libro di Pittura*, anch'esso pubblicato per la prima volta solo un decennio prima. Il testo redatto da frate Luigi Maria Arconati⁴ giungerà effettivamente al cardinale entro il 1643, trovando posto nella Biblioteca Barberini. Già nella terza parte del Codice Corazza alcuni precetti tratti dal ms. F di Leonardo, in maggioranza relativi all'idraulica, vengono affrontati diffusamente, ma molti altri della stessa materia appaiono

ripresi in modo sistematico solo nel codice sul *moto e misura dell'acqua*: ciò si spiega con l'intento di rendere in qualche modo autonome le diverse trascrizioni, offrendo all'interno di ciascuna, anche a costo di qualche ripetizione, le proposizioni giudicate di volta in volta più utili. Insomma cominciano ad essere chiari gli aggiustamenti progressivi adottati da dal Pozzo ai fini dell'elaborazione di testi dotati, nei limiti del possibile, di una propria coerenza rispetto a temi specifici. Se si integrano opportunamente i principi di idraulica enunciati nell'ultima parte del Codice Corazza con quelli contenuti nell'apografo di frate Arconati è possibile avere un quadro pressoché completo di questa materia negli scritti un tempo presenti all'Ambrosiana, compresi quelli presenti in alcuni fogli originali perduti nell'Ottocento. D'altra parte va pure considerato che in quei testi mancano molti capitoli di idraulica presenti nel codice Forster II, nell'Arundel e soprattutto nel Leicester, che l'Arconati non poteva avere a disposizione, contenente oltre novecento applicazioni di ingegneria idraulica collocabili tra il 1505 e il 1506. Leonardo nota più volte nei suoi scritti che prima di lui nessuno aveva tentato la teorizzazione di questa disciplina, «opera e materia nuova, non più detta»⁵, dedicandovisi in modo assai alacre e giungendo ad anticipare molte considerazioni svolte solo un secolo dopo da Benedetto Castelli, allievo di Galilei⁶. Persino ricerche sulle quali Leonardo dovrà presto disilludersi, come quella sul moto perpetuo, trovano ancora posto negli appassionati capitoli dedicati all'idraulica.

Marcolongo sottolinea quanto Leonardo debba anche in ambito idraulico ad Archimede e ad Erone, e quanto egli abbia contribuito a far evolvere la materia: nonostante il tentativo di sistematizzazione condotto da frate Arconati e gli studi eseguiti su quell'apografo e sugli altri codici tra Otto e Novecento, «una esposizione critica e ordinata di tutto l'immenso materiale lasciato da Leonardo è ancora da fare»⁷. Ma l'autore mostra di non sapere dell'esistenza della trascrizione dell'apografo *Del moto e misura dell'acqua* eseguita da Corazza alla Vaticana e conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli⁸; testo che prova l'interesse dell'a-

bate bolognese per la trasmissione del pensiero vinciano anche in questo campo. La trascrizione era stata invece citata da Carusi e Favaro⁹ e, poi, dal Verga, che la segnala, insieme con l'apografo Arconati, quali esemplari della selezione seicentesca in materia di idraulica¹⁰. Inoltre già dal primo dopoguerra minuziose ricognizioni in questo campo erano state estese anche ai manoscritti di Parigi e importanti studiosi vinciani, tra cui Giovanni Bellincioni e Nando De Toni, avevano utilmente approfondito la materia¹¹.

La prima produzione di scritti in materia di acque da parte di Leonardo avviene dunque a Milano, ove egli è «ingeniarus ducalis» alla corte di Ludovico il Moro: qui si occupa dei «navigli» mai terminati dai suoi predecessori, approfondendo tra l'altro il tema delle conche e dei loro sistemi di chiusura e di protezione dalle erosioni. Poi redige un progetto per l'apertura di un canale navigabile e di irrigazione da Firenze al mare, che cercherà di realizzare una volta tornato nel capoluogo toscano; ma l'opera verrà osteggiata dai pisani e non eseguita. Progetta inoltre il prosciugamento delle paludi pontine, studia l'apertura di un canale navigabile dal lago di Lecco a Milano, il prosciugamento della palude di Piombino e, in Francia, l'immissione delle acque della Loira nel letto del Romorantin; esamina infine la possibilità di andare sott'acqua con uno speciale scafandro dotato di un tubo con valvole per la respirazione o quella di nuotare con l'aiuto di un salvagente¹². La vite d'acqua a coclea, già nota agli egiziani, viene studiata da Leonardo allo scopo di calcolare la resistenza dell'acqua e di considerare la possibilità di ottenere una nuova forza idraulica, anticipando così le prime turbine, che compariranno solo nell'Ottocento. Nei precetti vinciani in materia di idraulica si esaminano attentamente le caratteristiche delle onde e dei vortici, il moto dell'acqua in superficie e in profondità, lo spostamento dell'aria a seguito del moto dell'acqua, quello di un oggetto galleggiante su un fiume o in un canale in prossimità delle sponde o di un argine, la formazione delle correnti e dei «retrosi» (o acque 'di ritorno'), il fenomeno dell'innalzamento o abbassamento dei livelli dei corsi d'acqua, il diverso

comportamento dell'acqua nei fiumi e nei laghi; interessanti, poi, i metodi indicati per la progettazione di argini, chiuse e interventi di bonifica di terreni paludosi, nonché le osservazioni circa i diversi 'aspetti' dell'acqua in particolari condizioni, come quella definita «pannicolata» perché mossa in modo tale da essere simile a un panno con le sue pieghe; effetto questo che si può creare anche artificialmente, dando vita a «spettacoli d'acqua pannicolata»¹³.

Ovunque emerge la preoccupazione di Leonardo di dare adeguato ordine ai tanti 'precetti' all'interno di un trattato sull'argomento, che avrebbe dovuto far seguito alla prima stesura: più volte egli fa riferimento all'«Ordine del libro dell'acqua» ed elenca quelli che avrebbero dovuto esserne i capitoli o i paragrafi. Nel ms. A (1492 ca.) appare a un certo punto il titolo «Cominciamento del trattato de l'acqua»¹⁴, mostrando il maestro la seria intenzione di partire una buona volta per la trattazione da considerazioni ad ampio spettro, come l'analogia tra la circolazione del sangue nel corpo umano e dell'acqua nel 'corpo' della terra, che costituiva il fondamento filosofico della teoria analogica dei quattro elementi primordiali: «L'omo è detto da li antiqui mondo minore, e certo la dizione d'esso nome è bene collocata, imperò che, sì come l'omo è composto di terra, acqua, aria e foco, questo corpo della terra è il somigliante».

In altri fogli del ms. A il tema viene affrontato finalmente con un certo ordine, ma pretendere la completezza sarebbe troppo. Sicché nel ms. I di Francia (1497 ca.) ritroviamo il titolo: «Principio del libro dell'acque»¹⁵. In realtà, come in altri ambiti, Leonardo continuava a promettere a se stesso un trattato che non sarebbe mai stato completato, proseguendo invece le proprie ricerche in modo frammentario e, tutto sommato, deludente in rapporto alle aspettative di sistematicità e preferendo l'osservazione e la sperimentazione continua alla sintesi e alla trattazione sistematica. E anche quando, alla fine degli anni '90, egli si sarà definitivamente allontanato dall'ambiente 'pratico' delle botteghe fiorentine, non si fermerà certo a riordinare quel mare di appunti e di calcoli: pur lavorando



Leonardo da Vinci. *Del moto e misura dell'acqua*, a cura di Enrico Carusi e Antonio Favaro, Bologna 1923, frontespizio



nel frattempo a molte opere idrauliche per Ludovico il Moro, tra Milano e Vigevano, non procederà mai alla verifica sperimentale dei propri progetti. Così, in un'altalena di buoni propositi e di incertezze circa la scala alla quale affrontare l'argomento, la gestazione di questo trattato sulle acque passerà dal ms. F al codice Leicester e all'Arundel¹⁶; altri cenni di questo lavoro si ritrovano fino agli ultimi anni della sua vita: oltre alla ricordata visita del cardinale d'Aragona nel 1517, un'altra testimonianza è nel citato *Foglietto del Belvedere* dell'Archivio della Fondazione Pedretti¹⁷, in cui si cita un libro «di acque» di Leonardo del quale sarebbe venuto in possesso l'architetto Antonio Marchesi da Settignano, attivo a Roma per Leone X nel 1515, quando anche il genio vinciano era ospite in Belvedere.

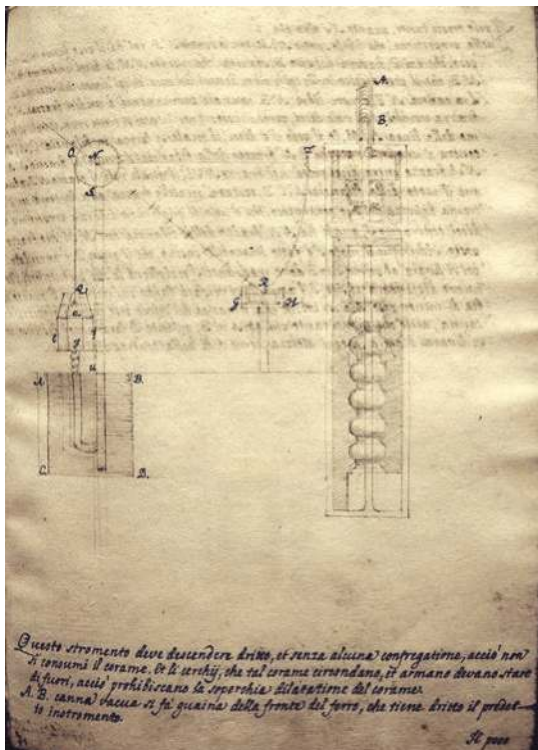
Come nota la Brizio, anche in campo idraulico Leonardo oscilla continuamente tra i principi generali dati per acquisiti nel primo periodo fiorentino e la sperimentazione e classificazione dei decenni successivi, che lo portano ad affinare il proprio lessico nel sempre maggiore approfondimento epistemologico e tassonomico. Nel secondo soggiorno toscano, pur tornando ad occuparsi di macchine idrauliche, lo farà su grande scala, forte dell'esperienza milanese, questa volta con applicazione all'Arno, come è possibile notare negli splendidi fogli di Windsor. I *liniamenti* dell'acqua di un fiume, da deviare con la creazione di una diga, sono ora rappresentati proprio come il sistema venoso nei coevi studi di anatomia. Infine, come riscontriamo anche nel Codice Corazza, Leonardo giunge ad analizzare le trasformazioni causate dalle acque sulla superficie terrestre e il conseguente continuo spostamento del suo centro di gravità. Di qui le considerazioni sui fossili, i *nichi*, le ipotesi sull'esistenza di antichi mari in regioni oggi desertiche e quindi le meditazioni sullo scorrere del tempo¹⁸.

Procedendo allora ad un rapido raffronto tra l'ultima parte del Codice Corazza e il testo *Del moto e misura dell'acqua*, illustrato da un ricco apparato grafico, segnaliamo alcuni precetti dell'apografo Arconati tratti per la maggior parte dal ms. F, oltre che dai mss. A, B, C, E, G, H, I e dall'Atlantico, di cui solo pochi sono

riportati nel Codice¹⁹. Tutto fa pensare che frate Arconati abbia inteso con il nuovo apografo giungere a un compendio esaustivo sul tema, integrando quanto era stato tralasciato in materia di idraulica nella prima selezione generale. Oltre ai precetti riguardanti le condizioni di quiete o di moto dell'acqua, il rapporto tra acqua e aria, le proprietà delle sorgenti, dei fiumi, delle relative correnti, delle caratteristiche dei canali, delle onde e dei «retrosi», appare interessante la trascrizione (lievemente modificata) del precetto riportato nel fol. 46 v-a dell'Atlantico sul tema «A far che un ponte non ruini», che recita: «Se il fiume per l'ordinario occupa la larghezza di un arco, fa che il ponte abbia tre archi, e questo faccio per caggione delle piene e dell'inondationi». Sono pure da rilevare le prescrizioni in materia di canalizzazione e sollevamento delle acque, oltre ai consigli «per fare un moto perpetuo d'acqua». Infine, nel libro nono, il frate raccoglie disegni di macchine idrauliche (mulini, pompe, mantici, ecc.) tratti dai mss. B, E, F e dal Codice Atlantico, anche questi assenti negli altri apografi. Tra gli altri «ingegni» vi sono macchine per lo svuotamento di fossati e argini, nonché indicazioni sul proporzionamento e sulla posa in opera delle palificate. Insomma l'Arconati integra il nuovo codice con tutto quello che la scienza vinciana ha potuto esprimere in materia di governo del territorio dal punto di vista del regime delle acque.

Il testo giacerà inutilizzato per oltre un secolo nella Biblioteca Barberini: l'idea di una trascrizione e studio dell'apografo originale da parte di Corazza va riconosciuta quale ulteriore merito ai fini della diffusione del pensiero vinciano. Inoltre l'analisi dell'apografo Arconati dal punto di vista del lessico tecnico di Leonardo, ritrovabile nei «Termini di arte», anch'essi stilati da Corazza, avrebbe certamente favorito il progresso degli studi vinciani in campo idraulico se solo avesse avuto esito in una pubblicazione.

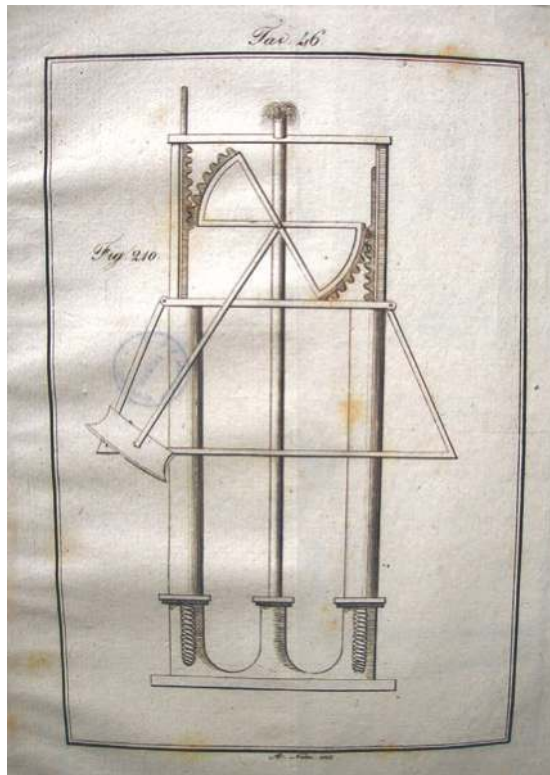
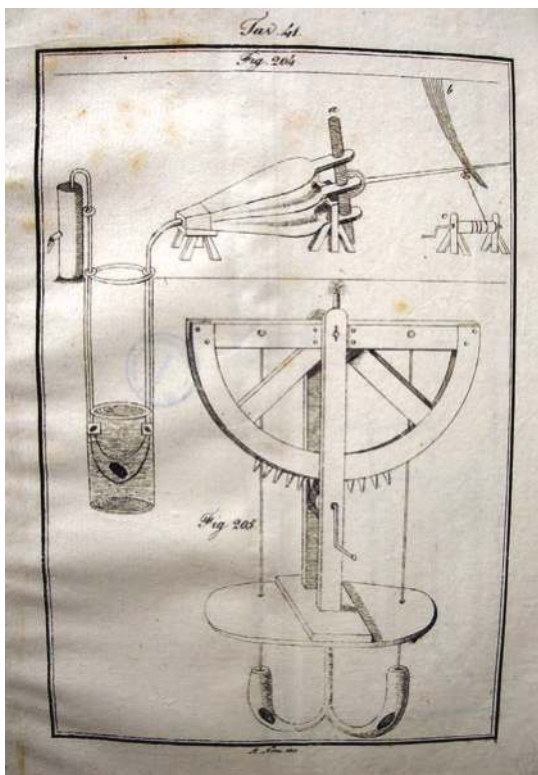
A seguito della prima pubblicazione curata dal Cardinali nel 1826, Dozio scrive: «Questo codice barberino, ch'era pure recato da Milano a Roma, fu poi copiato per servire alla stampa di Bologna. v. la lettera dedicatoria del Cardinali premessa a quella edizione di



A sinistra, Vincenzo Corazza, trascrizione dell'apografo Arconati sul *Moto e misura dell'Acqua*, 1780 ca., f. 2v, macchina idraulica. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.80

In basso a sinistra, *Del moto e misura dell'acqua* di Leonardo da Vinci, a cura di Francesco Cardinali, Bologna 1826, tav. 41

In basso a destra, *Del moto e misura dell'acqua* di Leonardo da Vinci, a cura di Francesco Cardinali, Bologna 1826, tav. 46





Bologna: comeché il Cardinali, accennando un altro Codice, non parli chiaro abbastanza»²⁰. Effettivamente nella premessa al testo il curatore rivelava di aver ricevuto una copia dell'apografo da Francesco Tassi, accademico della Crusca e bibliotecario del Granduca di Toscana: il documento, citato nell'edizione del 1826 con il titolo di *Trattato della natura, peso e moto delle acque, e osservazioni sul corso de' fiumi*, appare in stampa con l'apparato grafico collocato alla fine del testo e privo di note critiche come di qualunque riferimento all'apografo barberiniano.

Un secolo più tardi, nel 1923, va in stampa l'edizione del testo di frate Arconati curata da Carusi e Favaro per i tipi di Zanichelli e promossa da Mario Cermenati, direttore dell'Istituto di Studi Vinciani a Roma: a differenza della precedente, essa contiene un preciso riscontro dell'apografo rispetto agli originali di Parigi, venendo così dimostrato che il frate, in più di un punto, manipola i testi leonardeschi²¹: già soltanto da un confronto dei brani del ms. F contenuti nella terza parte del Codice Corazza con il testo dell'Arconati si comprende come questi abbia effettivamente 'costretto' i precetti tratti dai codici originali all'interno di una scansione in nove libri e relativi capitoli tutt'altro che vinciana. E se egli non conobbe certamente quanto contenuto sull'argomento nel Codice Leicester, nel Trivulziano, nell'Arundel e nei fogli di Windsor²², viceversa alcuni brani presenti nel suo apografo potrebbero derivare da manoscritti perduti: cosa facilmente desumibile dalla mancanza, in corrispondenza di alcuni precetti, della consueta indicazione dell'originale di riferimento da parte di Carusi e Favaro.

Nella prefazione i curatori fanno cenno sia al manoscritto «de la natura de l'acqua», che Leonardo aveva annunciato come cosa fatta al cardinale d'Aragona nel 1517, sia a quanto riferito dal Vasari e dal Mazenta sugli studi di idraulica compiuti dal maestro. La selezione e la struttura dei «libri» dimostra che il frate non doveva certo essere a digiuno della materia, conoscendo tra l'altro gli studi già intrapresi su quei manoscritti dal Castelli ben prima della sua pubblicazione del 1659²³. Del resto il compilatore sviluppa in più punti dimo-

strazioni che nei testi di Leonardo appaiono soltanto accennate e allo stesso modo elabora grafici più chiari e attinenti rispetto a quelli vinciani, spesso sommarî, mettendo, ad esempio, in risalto le linee direttrici dell'energia e del moto dell'acqua.

Va comunque notato che, nel citare la trascrizione presente presso la Biblioteca Nazionale di Napoli²⁴, i curatori non riconoscono in «V.C.» la sigla di Corazza, mostrando così di ignorare non solo l'identità dell'illustre copista, ma anche il ricco carteggio lasciato dall'abate bolognese alla stessa biblioteca, ivi compreso l'attento studio del lessico vinciano da lui svolto nei «Termini di arte nelli scritti di Lionardo da Vinci ed altri».

Note

¹ Ci riferiamo per il presente contributo a quanto trattato in A. Buccaro, *Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane, 2011, I, capp. II, IV.

² P. Galluzzi, *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Firenze, 22 giu. 1996-6 gen. 1997), Firenze, Giunti, 1996, p. 63.

³ *Del moto e misura dell'acqua di Leonardo da Vinci*, a cura e spese di F. Cardinali, Bologna, s.n., 1826.

⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4332. Si veda in proposito il recente studio: *Leonardo da Vinci. Del moto e misura dell'acqua. Libri nove ordinati da E. Luigi Maria Arconati. Editi sul codice archetipo Barberiniano*, a cura di E. Carusi ed A. Favaro (Bologna, Coop. Tip. Mareggiani, 1923), con un saggio introduttivo di F.P. Di Teodoro.

⁵ Ms. Windsor, fol. 12, 663r.

⁶ B. Castelli, *Della misura delle acque correnti*, Bologna, del Dozza, 1659.

⁷ R. Marcolongo, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*, Milano, Hoepli, 1950, p. 162.

⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII. D. 80, a. 1780 ca., in folio, dal titolo: «Leonardo da Vinci del Moto et Misura dell'Acqua». Cfr. A. Vezzosi, scheda in *Leonardo e il leonardismo...* cit., p. 140. A. Miola, *Le scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua ricercate nei codici della Biblioteca Nazionale di Napoli*, I, Bologna, Tip. Fava & Garagnani, 1878, I, pp. 230-232, scheda intitolata: «XII. D. 80. Codice cartaceo del XVIII, alto cent. 25 e largo 19, di carte 91») cita gli studi di Govi



(*Saggio delle opere di Leonardo da Vinci*, Milano, s.n., 1872, e *Alcune memorie...* cit., vol. VIII sgg.) ma mostra anch'egli di non sapere nulla della vicenda degli apografi seicenteschi: «Giovrebbe saper qualche cosa di questo Luigi M. Arconati qui ricordato, e di cui non trovo cenno nell'edizione del presente trattato (Bologna, 1826 in 4°) né altrove».

⁹ *Del moto e misura dell'acqua / Leonardo da Vinci; libri nove ordinati da f. Luigi Maria Arconati editi sul codice archetipo barberiniano*, a cura di E. Carusi e A. Favaro (pubblicaz. dell'Istituto Vinciano in Roma, diretto da M. Cermenati), Bologna, Zanichelli, 1923.

¹⁰ E. Verga, *Bibliografia vinciana, 1493-1930*, Bologna, Zanichelli, 1931, p. 23.

¹¹ G. Bellincioni, *Leonardo da Vinci fondatore della scienza idraulica*, Milano, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, 1939; N. De Toni, *Frammenti Vinciani XII. Saggio di repertorio dei Passi Leonardeschi ai quali attinse frate Luigi Maria Arconati per la compilazione del Trattato del moto e misura dell'acqua (libri 9)*, Brescia, s.n., 1950; G.M. Pugno, *Leonardo e l'idraulica*, Chieri, G. Astesano, 1956. Nel 1975 lo stesso De Toni (*Frammenti Vinciani XXXII. Trascrizioni inedite...* cit., p. 21), partendo dalle carte Venturi della Biblioteca Comunale di Reggio Emilia, annunciò di aver raccolto tutto il materiale utile (comprese le recenti scoperte spagnole) per una pubblicazione esaustiva sull'argomento, basata sul raffronto tra i vari manoscritti, compresa la compilazione dell'Arconati. Cfr. F.P. Di Teodoro, *L'architettura idraulica negli studi di Leonardo da Vinci: fonti, tecniche costruttive e macchine da cantiere*, in *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, a cura di C. Conforti, A. Hopkins, Roma, Nuova Argos, 2002, pp. 259-277.

¹² Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, foll. 276v-a, 7r-a.

¹³ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79, *Codice Corazza*, parte III, fol. LXXXXV.

¹⁴ Parigi, Institut de France, Ms. A, fol. 55r.

¹⁵ Parigi, Institut de France, Ms. I, fol. 72v.

¹⁶ Cfr. A.M. Brizio, *Delle acque*, in Aa.Vv., *Leonardo saggi e ricerche*, cit., pp. 277-288.

¹⁷ A. Buccaro, *Leonardo e «mag.º Antonio fiorentino»*. *Cenni su codici vinciani perduti nel Foglietto del Belvedere dell'Archivio Pedretti*, in «ArcHistoR», a. V, n. 10 (2018), pp. 26-57.

¹⁸ A.M. Brizio, *Delle acque*, cit., p. 287.

¹⁹ Riportiamo gli originali corrispondenti a questi precetti, nell'ordine in cui compaiono nell'apografo Arconati: F, 27r-26v; A, 58v; F, 38v; C, 23v; A, 58v; E, 70v; C.A., 354 re; C.A., 102 rb; F, 40v; F, 37v; C, 26v; I, 42r; G, 14v; I, 58r-57v (cfr. Cod. Cor., II); C.A., 124 ra; I, 41v; I, 57v; H, 6v; I, 28v; C, 25r; F, 33v; C.A., 84 va; C, 26v; C.A., 84 va; I, 19v; A, 60r; A, 61r; H, 6r; A, 24r; A, 58r; A, 25r; A, 59r; I, 32v; I, 29r; H, 35v; H, 46v; I, 22r; C.A., 46 va; I, 35r; C.A., 77v; H, 47r; F, 7r; F, 3r; C.A., 81 va; F, 16r (cfr. Cod. Cor., II); C.A., 124 ra; E, 14r; B, 26r (cfr. Cod. Cor., II); E, 76r (cfr. Cod. Cor., II); E, 75r; E, 72v (cfr. Cod. Cor., II); E, 72r (cfr. Cod. Cor., II); B, 53v (cfr. Cod. Cor., II); B, 20r (cfr. Cod. Cor., II); B, 54r (cfr. Cod. Cor., II); F, 15r (cfr. Cod. Cor., II); F, 13r (cfr. Cod. Cor., II); F, 16r (cfr. Cod. Cor., II); F, 23r; F, 49v; B, 66r; B, 81r (cfr. Cod. Cor., II).

²⁰ G. Dozio, *Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci e specialmente dei posseduti un tempo e dei posseduti adesso dalla Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Tip. Giacomo Agnelli, 1871, p. 24.

²¹ N. De Toni, *Frammenti vinciani XII*, in «Raccolta Vinciana», XX, 1964. Cfr. pure Cfr. A. Favaro, *Intorno al Trattato di Leonardo da Vinci sul moto e misura dell'acqua*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei», XXVII, 1918.

²² Si veda, tra l'altro, la selezione sul tema dell'idraulica presente in *Leonardo da Vinci. Scritti scelti*, a cura di A.M. Brizio, Torino, UTET, 1966, pp. 281-312, 517-562.

²³ B. Castelli, *Della misura delle acque correnti*, cit.

²⁴ *Del moto e misura dell'acqua*, cit., pp. XI-XII.

IL CODICE CORAZZA
E LA SILLOGE VINCIANA
DI CASSIANO DAL POZZO PER IL
CARDINALE FRANCESCO BARBERINI

GLI STUDI E L'ATTIVITÀ
DI MATTEO ZACCOLINI
TRA ROMA E NAPOLI:
PER UNA SCIENZA VINCIANA
DELLA RAPPRESENTAZIONE

Alfredo Buccaro

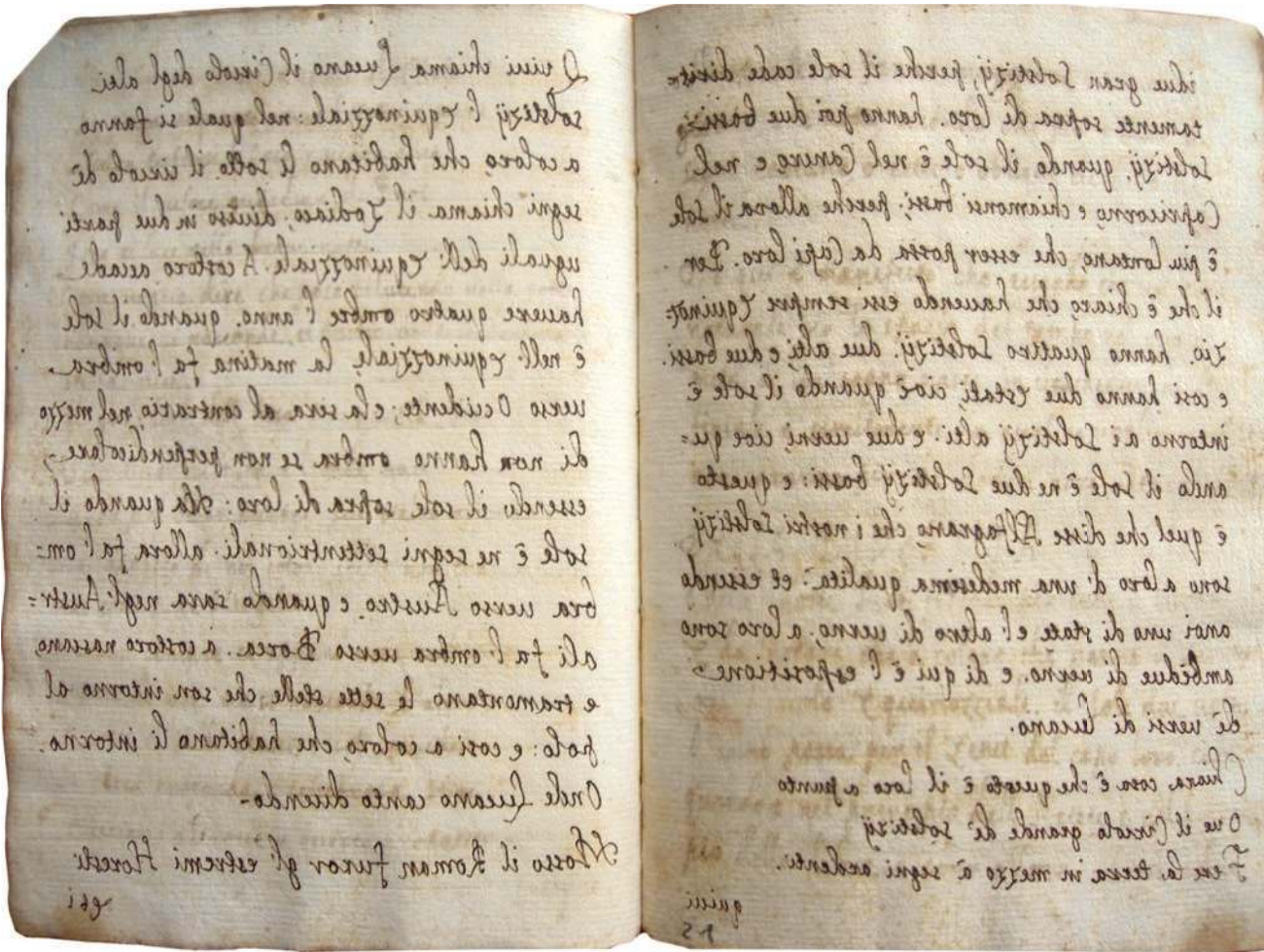
Tra gli apografi che rimangono a testimonianza della ponderosa opera condotta da Cassiano dal Pozzo, il cosiddetto 'Codice di Montpellier' del 1638¹ va certamente considerato ai fini di un'indagine sulla diffusione del pensiero vinciano in ambito napoletano sul principio del XVII secolo. Infatti vi si riportano interessanti notizie biografiche su Matteo Zaccolini (Cesena 1574-Roma 1630)², illustre pittore «prospettivista» e architetto teatino, il quale, come vedremo, fu attivo a Napoli agli inizi del Seicento. Esperto leonardista e maestro di Poussin, del Cavalier d'Arpino e del Domenichino, Zaccolini fu autore di un trattato in quattro volumi manoscritti, un tempo presso la Biblioteca Albani, poi passati a Montpellier, infine scomparsi. I tomi, oggi presenti in copia redatta da dal Pozzo presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze³, erano intitolati *De Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva lineale*, e *Della Descrizione dell'Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei* (1618-22)⁴: proprio da questi scritti, secondo Pedretti, dal Pozzo potrebbe aver tratto ispirazione per il progetto editoriale del *Trattato della Pittura*, coinvolgendo il teatino nell'impresa vinciana sin dal volgere degli anni '20; potrebbe essere stato proprio il frate – tanto esperto di testi di Leonardo da essere in grado di scrivere alla rovescia – a segnalare a Cassiano l'apografo Barberini 4304⁵.

Non sappiamo in che modo Zaccolini avesse potuto accedere ad originali vinciani sin dai primi anni del Seicento, ma quello che certamente va considerato da parte nostra è che egli, oltre alle opere di pittura e di architettura eseguite per l'ordine teatino tra Milano

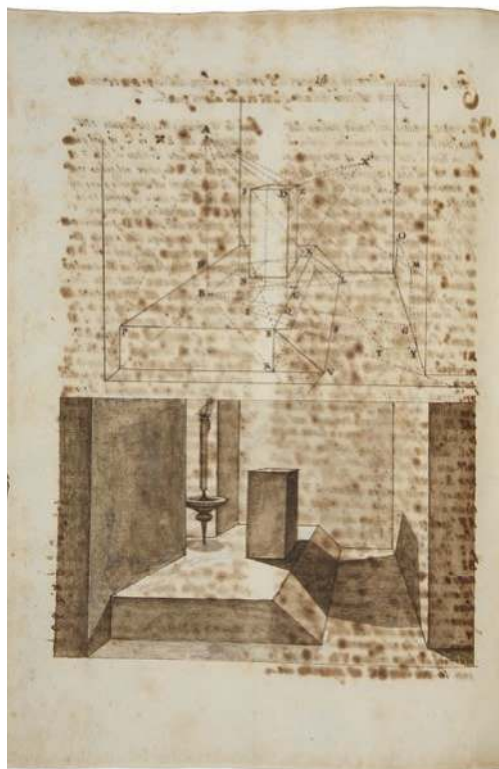
e Roma, tra cui il dipinto prospettico sulla volta del coro della chiesa di San Silvestro al Quirinale, operò a Napoli nella chiesa dei Santi Apostoli e in quella della Sapienza a Sorrento tra il 1618 e il 1623⁶.

I quattro volumi custoditi presso la Biblioteca Laurenziana, databili al 1637-40, sono stati individuati da Pedretti nel 1973. Nel Codice di Montpellier, recante anche un'interessante biografia del teatino, i volumi autografi erano indicati nel probabile ordine di stesura: *Prospettiva lineale, Descrizione dell'Ombre, De' Colori, Prospettiva del Colore*. Pedretti, analizzando i testi e la loro struttura, distingue i due tomi relativi ai Colori, dalla forma omogenea e pronta per la stampa, dagli altri che mostrano una stesura non definitiva, proponendo quindi per i quattro tomi l'attuale ordine di segnatura.

I due volumi sui Colori, sebbene mai pubblicati integralmente, sono stati oggetto di svariati studi. Degli altri due tomi, il primo mostra una chiara derivazione dai principi sulla prospettiva lineare e aerea di Leonardo, potendosene recuperare le tracce nei mss. di Parigi, nel Codice Atlantico e nel Libro di Pittura di Melzi; il secondo, ricco di riflessioni che vanno confrontate con *Ombre e lumi* dei mss. A, C di Francia e con il Codice Atlantico, potrebbe anche contenere testi tratti dal perduto Libro W della lista di Melzi, a cui Zaccolini avrebbe potuto accedere a Roma. Come del resto gli è noto il Codice detto oggi Leicester, pure presente a Roma dal 1590, nonché altri originali o apografi vinciani che dovettero circolare in ambito romano intorno alla fine del secolo.



Matteo Zaccolini, Trascrizione della *Sphera* di Giovanni di Sacrobosco in scrittura rovescia, 1620 ca. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.54, ff. 20v-21r



Cassiano dal Pozzo (attr.), *Codici Zaccolini* (1640 ca.), III. *Prospettiva Lineale*, f. 137. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashb. 1212 (da Buccaro 2011)

Sotto a sinistra, Cassiano dal Pozzo (attr.), *Codici Zaccolini* (1640 ca.) III. *Prospettiva Lineale*, f. 137. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashb. 1212 (da Buccaro 2011)

Sotto a destra, Cassiano dal Pozzo, *Codici Zaccolini* (1640 ca.), IV. *Della Descrizione dell'Ombre*, f. 41. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashb. 1212 (da Buccaro 2011)





I volumi della Laurenziana derivano dunque dalla trascrizione degli originali redatti probabilmente in scrittura rovescia da Zaccolini, di cui parlano Cassiano, Bellori⁷, Piazza, Silos e Félibien. Tra gli altri manoscritti del teatino, la copia della *Sphera* di Giovanni di Sacrobosco, anch'essa scritta alla rovescia, è custodita presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, provenendo probabilmente dalla Biblioteca Albani⁸.

Dal Pozzo sostiene che gli originali di Zaccolini fossero presso la biblioteca dei Teatini di San Silvestro; così pure Bellori nella sua *Nota degli Musei* del 1664 e nella biografia di Poussin del 1672, dicendoli scritti alla rovescia. Ma Silos e Félibien li collocano nella Biblioteca Barberini, ove Dughet dice di averli copiati in buona parte per Poussin prima di recarsi insieme a Parigi nel 1640. In effetti, gli originali potrebbero non essere mai arrivati alla Barberini e Dughet potrebbe averli trascritti dalla copia di Cassiano, l'unica giunta al cardinale sul volgere degli anni '30. Un'altra ipotesi viene avanzata dalla Bell, la quale sostiene che in realtà i mss. della Laurenziana non sono la copia un tempo presente alla Barberini – della cui collocazione, peraltro, non recano tracce – ma un'altra di Cassiano, passata direttamente dalla biblioteca di dal Pozzo alla Albani; la collocazione Albani è infatti ancora visibile su tutti e quattro i volumi e confermata dall'inventario di quella biblioteca redatto nel 1779-81 da Gaetano Marini⁹.

La figura di Zaccolini è centrale per comprendere l'attività intrapresa da dal Pozzo in ambito vinciano sin dalla fine degli anni '20, traendo egli ispirazione dagli studi del teatino su Leonardo per avviare il vasto programma di trascrizione, selezione e stampa dei testi del maestro, che avrebbe riguardato il *Trattato della Pittura* (sulla base dell'H 228 inf.), il Codice Corazza e gli apografi Zaccolini, come dimostra la paternità attribuibile allo stesso dal Pozzo per tutti questi apografi. L'attività di Zaccolini si svolge prima a Cesena, sotto la guida del prospettivista, astronomo e scienziato Scipione Chiamonte, poi a Roma in Santa Susanna con Baldassarre Croce, e ancora in Sant'Andrea della Valle e in San Silvestro, con la collaborazione a vasti cicli di

affreschi: il contributo di Zaccolini è ben riconoscibile nell'adesione al 'quadraturismo', ossia nella creazione di sfondi architettonici e di giochi illusionistici con finte prospettive, ombre e luci. È riscontrabile nella sua opera l'influenza delle teorie di Guidobaldo del Monte, di Pietro Accolti e di Ludovico Cigoli, specie per l'interpretazione 'scientifica', tutta di marca vinciana, della pittura¹⁰.

A Napoli Zaccolini lavora a progetti di nuove chiese e conventi teatini, come i Santi Apostoli ove, tra l'altro, progetta il tabernacolo in forme architettoniche e realizza gli affreschi 'in prospettiva' del refettorio, purtroppo perduti, ispirando anche, con ogni probabilità, il grande affresco della controfacciata di Viviano Codazzi.

Proprio nella capitale vicereale il frate compilò il tomo sulla *Prospettiva del Colore*, la cui prefazione reca infatti l'indicazione «Napoli 1622». Qui egli è certamente in contatto con Giovan Battista Della Porta, come si evince dall'influenza del nolano sui suoi studi in materia di ottica e di scienze naturali, e forse anche con Colantonio Stigliola: sarebbe importante approfondire la figura del poliedrico artista-scienziato teatino, specie per il ruolo svolto nella diffusione della scienza vinciana nel contesto napoletano.

Note

¹ Montpellier, Bibl. Fac. Médecine, H 267, già Roma, Bibl. Albani 1148. Cfr. K. Trauman Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura (Treatise on painting): a bibliography of the printed editions, 1651-1956 based on the complete collection in Elmer Belt Library of Vinciana*, Copenhagen, Munksgaard, 1958, pp. 109-116; C. Pedretti, *The Zaccolini manuscripts*, in «Bibliothèque d'Umanisme et Renaissance», XXXV (1973), pp. 39-53. Per il presente contributo facciamo riferimento al nostro recente saggio: *The Codex Corazza and Zaccolini's Treatises in the Project of Cassiano dal Pozzo for the Spreading of Leonardo's Works*, in C. Moffatt, S. Tagliagambara S. (eds.), *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship*, Leiden, Koninklijke Brill, 2016, pp. 19-32.

² Si veda C. Pedretti, *Epilogo: Roma per gli studi vinciani*, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti-Barbera, 1983, p. 230: «Attivo a Roma fra il Cinque e il

Seicento, Zaccolini compì estesi studi sul Trattato di Leonardo come pure sulle teorie delle ombre e del colore per le quali sembra si fosse potuto servire di manoscritti originali di Leonardo. Per lo meno si sa dalle fonti che la sua passione per lo studio di Leonardo fu tale da indurlo a imparare a scrivere a rovescio. I suoi manoscritti, conosciuti e ammirati dai contemporanei, in particolare dal Poussin, sono rimasti per secoli sconosciuti, e solo di recente sono stati ritrovati nella Biblioteca Laurenziana di Firenze fra i codici del Fondo Ashburnham, e quindi fra le opere che insieme ad altri materiali raccolti da Guglielmo Libri provenivano dalla celebre biblioteca del Cardinale Albani a Roma. Si tratta in realtà, come abbiamo visto, delle trascrizioni dagli originali scomparsi, redatte da Cassiano dal Pozzo.

³ Biblioteca Laurenziana Ashb. 1212¹⁻⁴.

⁴ E. Cropper, *Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini Mss.*, in «Art Bulletin», LXII (1980), pp. 570-583; J.C. Bell, *The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in «Regnum Dei», XLI (1985), pp. 227-258; Eadem, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini MSS*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LI (1988), pp. 103-125; C. Pedretti, *The Zaccolini Manuscripts*, in *Leonardo's writings and theory of art*, a cura di C. Farago, New York, Garland, 1999, pp. 258 sgg.

⁵ Zaccolini fu possessore di un codice tratto dal Barberini 4304, dal titolo «Opinione di Leonardo da Vinci, circa il modo di dipingere prospettive, ombre, lontananze, bassezze da presso e da discosto et altro»; titolo che ricorre, come è noto, in numerosi altri apografi coevi, tra cui l'H 228 inf.: si tratterebbe dell'attuale cod. Casanatense 968. Cfr. K. Trauman Steinitz, *Leonardo da Vinci's*

Trattato della pittura, cit., pp. 51 sgg.; C. Pedretti, *Un nuovo apografo del «Trattato della Pittura» di Leonardo da Vinci*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1959, t. 21, p. 450; J.C. Bell, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini MSS*, cit., pp. 105 sgg.

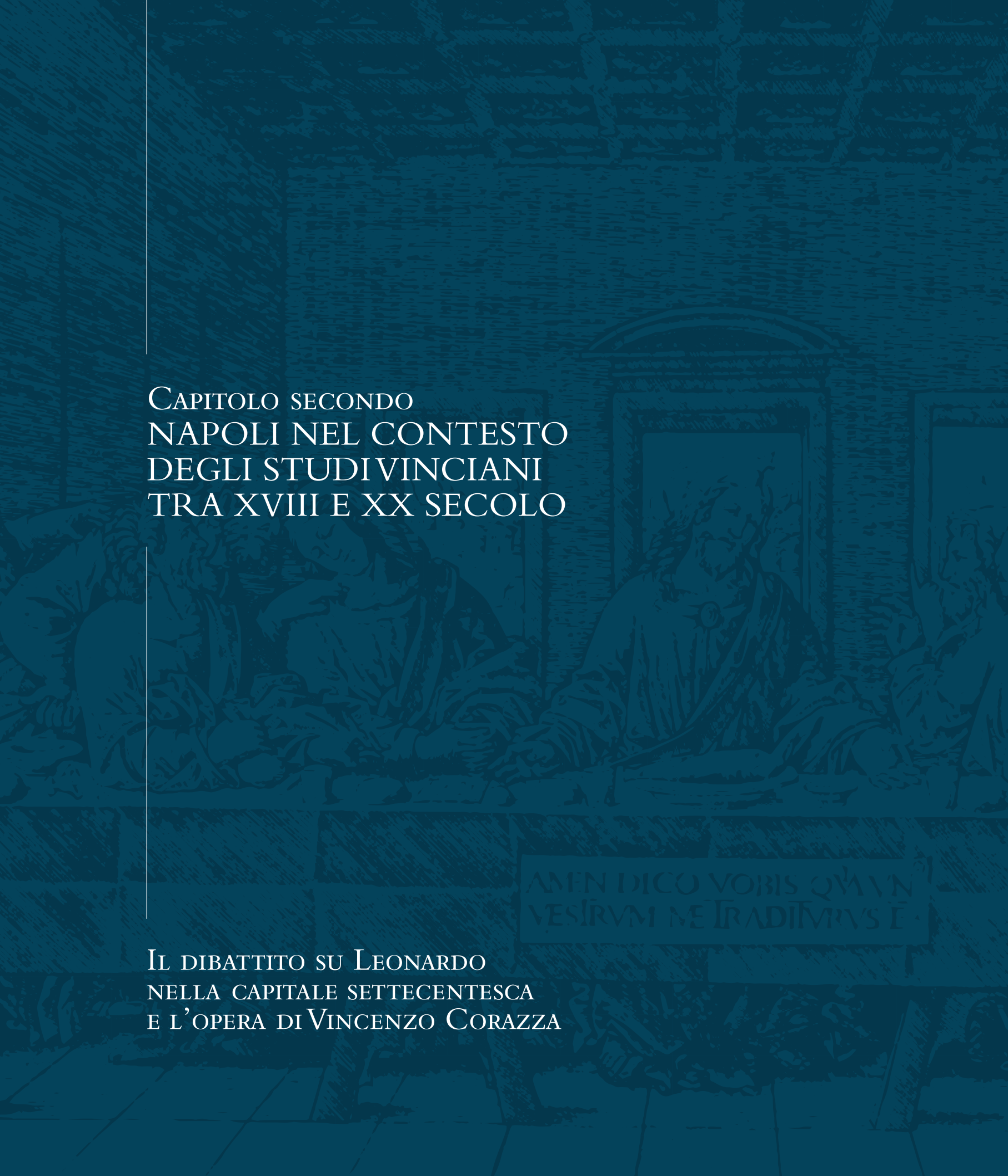
⁶ Cfr. J.C. Bell, *Zaccolini and Leonardo's Manuscript A*, in *Il collezionismo dei leonardeschi a Milano e la Madonna Litta*, a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano, Electa, 1991, p. 190; R. Wittkower, *The early Baroque. 1600-1625*, 6th edition revised by J. Connors and J. Montagu, New Haven (London), Yale University Press, 1999, p. 34.

⁷ Questi riferisce esplicitamente di numerosi testi scritti alla rovescia, che Zaccolini trae, tra gli altri, da Euclide e Sacrobosco. Cfr. J.C. Bell, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini MSS*, cit., nota 22 p. 109.

⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.54: cfr. A. Buccaro, *The Codex Corazza and Zaccolini's Treatises*, cit., p. 31, in cui è la prima attribuzione dello scritto a Zaccolini. Si veda pure *ivi*, D. Laurenza, *A Copy of Sacrobosco's Sphera in Mirror Script Attributed to Matteo Zaccolini*, pp. 33-47.

⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Ms. Vat. Lat. 9112, foll. 20r-v. Marini parla di un testo, pure presente nella Vaticana, dal titolo *Notizie di Pitture Antichità*, in cui erano notizie sulla vita di Zaccolini. Cfr. J.C. Bell, *Cassiano's Copy of Zaccolini Manuscript*, cit., p. 110; Eadem, *Zaccolini and the Trattato della Pittura of Leonardo da Vinci*, in *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*, a cura di C. Farago, Farnham, Ashgate Publishing, 2009.

¹⁰ Cfr. E. Cropper, *Poussin and Leonardo*, cit., p. 574.



CAPITOLO SECONDO
NAPOLI NEL CONTESTO
DEGLI STUDI VINCIANI
TRA XVIII E XX SECOLO

IL DIBATTITO SU LEONARDO
NELLA CAPITALE SETTECENTESCA
E L'OPERA DI VINCENZO CORAZZA

AMEN DICO VOBIS QUONIAM
VESTRUM ME TRADITURUS E

LA PRIMA EDIZIONE ITALIANA DEL *TRATTATO DELLA PITTURA* A NAPOLI (1733) TRA I RETAGGI TARDOBAROCCHI E LA NUOVA SPINTA SOLIMENIANA

Alfredo Buccaro

Considerando la continuità e il particolare taglio degli studi scientifici in ambito meridionale nel corso del Settecento, non meraviglia la particolare fortuna che, a partire dai primi decenni del secolo, toccherà alla lezione di Leonardo nella sfera napoletana, di pari passo con lo sviluppo del metodo sperimentale e delle scienze applicate nei vari ambiti dell'ingegneria civile e militare, nonché della rappresentazione dell'architettura e del paesaggio¹. La metodologia vinciana, dopo essersi confrontata nel corso del Cinquecento con l'ancora diffusa dottrina neoplatonica e la persistente autorità del metodo deduttivo, entro la fine del XVII secolo ha già superato l'ostacolo rappresentato dalla tradizione sintetica in ambito matematico e geometrico, radicandosi direttamente nello sperimentalismo tracciato da Galileo e nella nuova concezione spaziale non euclidea, e trovando un logico prosieguo, nell'Età dei Lumi, nell'affermazione del metodo analitico-induttivo.

Sicché proprio in quest'epoca, durante il vicereame austriaco, è possibile individuare a Napoli un'altra preziosa traccia dei manoscritti vinciani nella ricchissima biblioteca del duca di Cassano: si tratta dell'apografo redatto a Roma nel 1717 all'atto dell'acquisto, da parte del conte di Leicester, del codice originale che ne prese il nome (poi Codice Hammer, oggi di proprietà di Bill Gates). La copia dovette pervenire, non si sa come, ai Serra di Cassano, venendo sicuramente consultata dai tanti studiosi che ne frequentarono il salotto di via Monte di Dio; vedremo come nel 1810 l'apografo giunga in possesso del pittore Giuseppe

Bossi, venendo infine acquistato un decennio più tardi dalla Biblioteca di Weimar. I contenuti di questo testo, soprattutto nell'ambito della scienza e dell'ingegneria idraulica, dovettero essere studiati a fondo proprio grazie alla disponibilità da parte dei Cassano a renderlo consultabile, contribuendo certamente a tenere vivo il già fervido dibattito scientifico napoletano, destinato a raggiungere livelli di assoluto prestigio sul volgere del secolo. Ma agli studi e alle ricerche nel campo delle scienze pure vanno aggiunti quelli nelle scienze applicate, in particolare nella teoria e nelle tecniche della rappresentazione: è noto come proprio nell'ambiente della capitale del vicereame austriaco, in un clima di particolare fervore artistico, la corrente pittorica e architettonica che, sotto l'influenza dei Bibiena, da Francesco Solimena giunge a Domenico Antonio Vaccaro e a Ferdinando Sanfelice² adotti le nuove tecniche del disegno, della geometria non euclidea, della prospettiva all'infinito e del *trompe l'oeil*, quali strumenti di lavoro. In tale fervore di studi artistici, spetterà a Napoli il privilegio della prima edizione italiana del *Trattato della Pittura* nel 1733³, quasi un secolo dopo quella parigina del 1651, e dopo quelle londinese (1721) e tedesca (1724)⁴.

La dedica dell'edizione napoletana a «Monsignore Ercole d'Aragona de' Principi di Cassano»⁵ rimanda ancora alla particolare sensibilità di quella famiglia verso gli studi vinciani⁶: di quest'opera, curata da Niccolò Parrino, figlio del più noto Domenico Antonio (autore ed editore, tra l'altro, delle famose guide di Napoli del 1704 e del 1725), e ben stampata da Francesco

TRATTATO
DELLA PITTURA
DI LIONARDO
DA VINCI

NUOVAMENTE DATO IN LUCE, COLLA VITA
DELL'ISTESSO AUTORE,

SCRITTA

DA RAFAELLE DU FRESNE.

Si sono giunti i tre libri della Pittura, ed il trattato della
Statua di Leon Battista Alberti, colla Vita
del medesimo,

E di nuovo ristampato, corretto, ed a maggior
perfezione condotto.



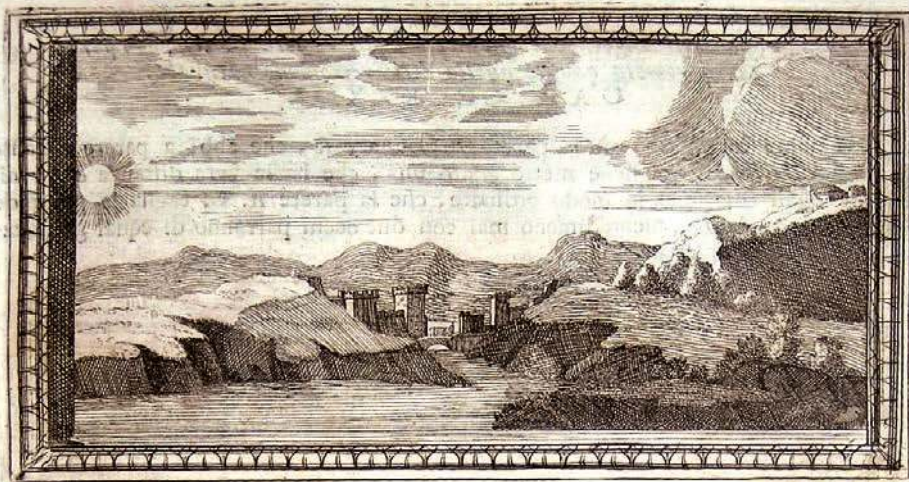
IN PARIGI, Appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinario
del Re Cristianissimo, al Monte S. Genovefa **M. DC. LI.**
Ed **IN NAPOLI**, Nella stamperia di Francesco Ricciardo **M. DCC. XXXIII.**
A spese di Niccola, e Vincenzo Rispoli.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

AD ISTANZA DEL PARRINO.

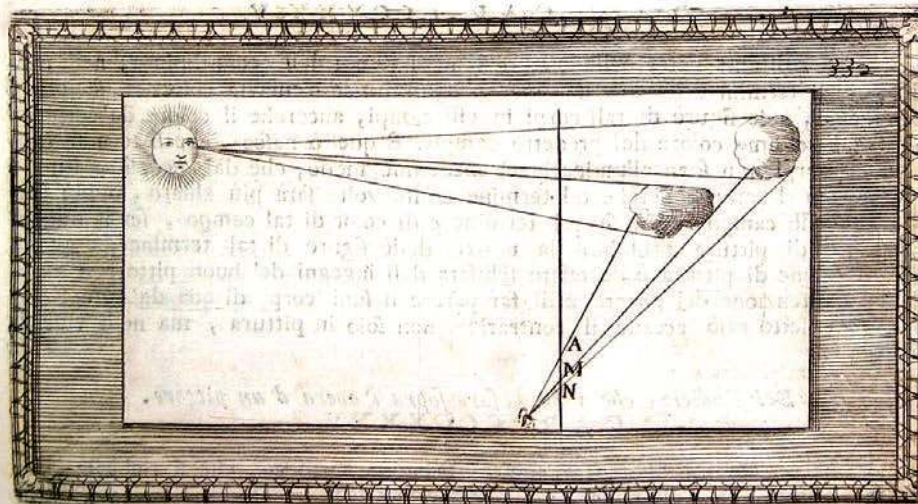
DI LEONARDO DA VINCI.

95



Ancora spesse volte accade, che un nuvolo parrà oscuro senza aver ombra da altro nuvolo da lui separato, e questo accade secondo il sito dell'occhio, perche dell'uno vicino si vede solo la parte ombrosa, e degl' altri si vede l'ombrosa, e la luminosa.

Infra le cose di egual altezza quella, che sarà più distante dall'occhio parrà più bassa. Vedi che il nuvolo primo, ancor che sia più basso, che il secondo, pare più alto di lui, come ci dimostra nella parete il taglio della piramide del primo nuvolo basso in M. A. del secondo più alto in N. M. Questo nasce quando ti par vedere un nuvolo oscuro più alto, che un nuvolo chiaro per li raggi del sole in oriente, o in occidente.





Ricciardo, vanno segnalate, al di là dell'impianto e dei contenuti del testo, identici a quelli dell'*editio princeps* parigina, la nuova aggiunta delle *Osservazioni di Niccolò Pussino Sopra la Pittura* (edite per la prima volta a Roma nel 1672 all'interno delle *Vite de' pittori e architetti moderni* di Giovanni Pietro Bellori) e la pregevole fattura dei grafici, tratti da rami incisi e firmati da Francesco Sasoni⁷.

Sorprende come un critico raffinato del livello di Angelo Comolli⁸ non apprezzi di quest'edizione (che peraltro egli data erroneamente al 1735) la qualità dell'intaglio delle immagini, sebbene riconosca la maggiore ricchezza di contenuti del testo rispetto alle riedizioni parigine del 1716 e del 1725.

Nella premessa di Parrino si sottolinea come l'editore Ricciardo abbia inteso porsi in perfetta continuità con l'opera di diffusione dei testi vinciani già intrapresa con l'edizione francese del 1651: «Tra le molte opere, che di se lasciaron Lionardo da Vinci, e Leon Battista Alberti, le migliori senza dubbio quelle sono da reputarsi, le quali intorno alla Pittura composero. Ed infatti essendo queste verso la metà del passato XVII secolo a Parigi pervenute; non solamente dal nostro italiano idioma, in cui erano state da costoro scritte, nel Francese traslate, pubblicolle il Sig. di Ciambre [sic]; ma non molto dappoi usciron pur anche ivi alla luce secondo gli originali manoscritti de' chiarissimi dotti autori; e'l diligentissimo Raffaelle Trichet du Fresne, che n'ebbe la cura, l'estimò tali, che al glorioso immortal Nome di Cristina Alessandra Reina di Svezia dedicolle. Or queste Opere stesse veggendo io già rarissime divenute, e da' Letterati tutti, nonché da' Professori di sì vaga e nobile Arte liberale, assai desiderose e richieste; determinai perciò di ristamparle».

L'operazione si inserisce a pieno titolo tra le lodevoli iniziative editoriali che Domenico Antonio Parrino aveva animato sin dal volgere del Seicento⁹, perpetuandosi la tradizione di una Napoli attenta al dibattito e all'aggiornamento in ambito scientifico e artistico che caratterizzò il periodo di passaggio dal vicereame spagnolo a quello austriaco, a cavallo cioè dei secoli XVII e XVIII.

Nella seconda metà del Settecento, dunque, sull'onda del successo dei precetti vinciani favorito dall'edizione napoletana del *Trattato*, si dovrà ripartire proprio da Napoli, e da Vincenzo Corazza, per il prosieguo della vicenda relativa alla diffusione del pensiero di Leonardo nell'Italia illuminista. Peraltro la presenza del citato apografo nella biblioteca dei Cassano ci fa pensare che, nella frequentazione di quel colto salotto da parte degli stessi intellettuali giacobini che facevano capo con Corazza al cenacolo del duca di Belforte, il codice oggi custodito a Weimar possa aver rappresentato un elemento di particolare attrazione: ciò specie per Corazza, certamente interessato ai precetti in materia di idraulica contenuti in quel testo, utili allo studio del Codice in suo possesso e dell'apografo di frate Arcognati su quell'argomento, da lui trascritto.

All'importanza avuta dalla diffusione del *Trattato* nell'ambiente napoletano della prima metà del Settecento ai fini degli sviluppi del dibattito artistico e scientifico nella capitale borbonica va aggiunto quanto ha osservato il Bologna¹⁰ a proposito del ruolo svolto dal Solimena nell'assicurare un graduale passaggio, in pittura, dal più sfrenato ardore barocco a una «temperata razionalità e un raffrenante buon gusto», chiaramente ispirati ai modelli classicistici del Seicento italiano, come quelli del romano Carlo Maratta, oltre che alla pittura d'oltralpe, segnatamente a Poussin. Proprio grazie a Maratta, Solimena aveva avuto rapporti con la corte di Luigi XIV fin dal 1681 e attraverso Bellori con i pittori francesi operanti a Roma, tra cui Poussin e Fréart de Chambray: così quella generale tendenza definibile «cartesianesimo», ossia la diffusione dello spirito critico e induttivo, opposto alla metafisica barocca e interessato allo studio delle scienze sperimentali e dell'economia, aveva influenzato le istanze estetiche, letterarie e critiche dell'Arcadia romana e di qui quelle della «Colonia Sebezia», di cui farà parte Corazza. A ragione quindi il Bologna individua proprio nel razionalismo estetico antibarocco di Solimena l'equivalente artistico dell'*Istoria civile* di Pietro Giannone; ma, dopo la condanna senza appello della scuola pittorica solimeniana da parte di Winckelmann, di

Goethe e di Milizia, bisognerà attendere il 1811 perché il Napoli Signorelli possa riconoscere che «è gloria del Solimena l'aver richiamato la gioventù all'esattezza del disegno, donde una mal intesa imitazione della vaga maniera del Giordano l'aveva rimossa»¹¹ e l'aver dato inizio a quel felice periodo caratterizzato, anche in architettura, dalla rinuncia agli ultimi retaggi del rococò e dal graduale passaggio dalla pratica professionale tipica di Vanvitelli allo scientismo degli architetti-ingegneri post-vanvitelliani: questi professionisti opereranno alla vigilia della nuova ingegneria ottocentesca, sull'onda dell'ormai compiuta rivalutazione del metodo vinciano in ambito illuministico e nel più puro spirito dell'*Enciclopedia*.

Note

¹ Per approfondimenti sui temi del presente contributo, cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane, 2011, I, pp. 95-98.

² Su questi due importanti protagonisti dell'architettura napoletana del primo Settecento, oltre all'ampia bibliografia esistente, cfr. B. Gravagnuolo, *Architettura del Settecento a Napoli dal Barocco al Classicismo*, Napoli, Guida, 2010, pp. 91-124.

³ *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci nuovamente dato in luce, colla vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della Pittura, ed il trattato della Statua di Leon Battista Alberti, colla vita del medesimo, e di nuovo ristampato, corretto, ed a maggior perfezione condotto*, Napoli, stamperia di F. Ricciardo, 1733. Cfr. E. Verga, *Bibliografia vinciana (1493-1930)*, Bologna, Zanichelli, 1931, p. 8; *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo a cura di A. Vezzosi, testi introduttivi di C. Pedretti, Firenze, Giunti, 1983, scheda di A. Vezzosi, p. 143.

⁴ K. Trauman Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura (Treatise on painting): a bibliography of the printed editions, 1651-1956 based on the complete collection in Elmer Belt Library of Vinciana*, Copenhagen, Munksgaard, 1958, pp. 159-163. La studiosa, ripresa poi da Vezzosi, fa pure riferimento ad una presunta edizione del *Trattato* eseguita anch'essa a Napoli sin dal 1723, presente in unica copia presso

la Biblioteca Marciana di Venezia; ma di essa, stranamente, non esistono altri esemplari noti, come è confermato dal Verga (*Bibliografia vinciana*, cit., pp. 6-8): dunque la Steinitz, anche sulla scorta di altri errori riscontrati nella stessa copia, oltre che della mancanza, in essa, di parti importanti – la vita e i trattati di Leon Battista Alberti sulla pittura e sulla scultura, nonché le «Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la Pittura», presenti invece nell'edizione del 1733 – ipotizza che potrebbe trattarsi semplicemente di una prima bozza, in cui la data al 1723 sarebbe errata, e conclude auspicando un'indagine più approfondita sull'attività della tipografia napoletana di Francesco Ricciardo. Cfr. pure V. Steele, *The first Italian printing of Leonardo da Vinci's Treatise on Painting: 1723 or 1733?*, in «Notiziario vinciano», n. 1 (1980), pp. 3-24.

⁵ Ercole Michele Aierbo d'Aragona dei Principi di Cassano, personaggio di particolare importanza nell'ambito della famiglia, sarebbe divenuto vescovo di Aversa nell'agosto 1735, morendo nel 1761.

⁶ Cfr. T. Leone, *Il Palazzo Serra di Cassano. Struttura, passato e presente*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1999.

⁷ K. Trauman Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, cit., p. 166. Non esiste l'edizione napoletana del 1701 citata dalla Pierantoni (A.C. Pierantoni, *Studi sul Libro della Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, Tip. Scotti, 1921, p. 55). Infine va notato che il frontespizio della copia del 1733 a cui si riferisce la Steinitz, conservata presso la Elmer Belt Library of Vinciana (Los Angeles), è diverso dalla copia napoletana della stessa edizione consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, a cui ci riferiamo, recando uno stemma differente e mancandovi la dicitura in calce «ad istanza del Parrino».

⁸ A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, Stamperia Vaticana, 1788-92, III, pp. 196-197.

⁹ Oltre alle guide di Napoli, va ricordato di D.A. Parrino il *Teatro eroico, e politico de' governi de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri, e singolari, accaduti nella città, e Regno di Napoli nel corso di due secoli...*, Napoli, nuova stampa del Parrino e del Mutii, 1692-94.

¹⁰ F. Bologna, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana del XVIII secolo*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di C. de Seta, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 31-78.

¹¹ *Ivi*, p. 66.

IL DIBATTITO SU LEONARDO
NELLA CAPITALE SETTECENTESCA
E L'OPERA DI VINCENZO CORAZZA

L'IDEA DI CORAZZA DI UN VOCABOLARIO VINCIANO NEI "TERMINI DI ARTE NELLI SCRITTI DI LIONARDO DA VINCI"

Alfredo Buccaro

I «Termini di arte nelli scritti di Lionardo da Vinci ed altri», redatti da Vincenzo Corazza nel 1798¹ sono stati oggetto della prima trascrizione integrale nell'ambito del nostro studio sul Codice napoletano². Essi ci offrono una testimonianza dell'impegno profuso dall'abate nell'analisi dei testi vinciani in suo possesso, ma anche della grande esperienza e passione da lui maturate nell'ambito più vasto delle tecniche e delle 'regole dell'arte' rinascimentali.

L'esigenza sorta in Corazza di formare il primo, sia pure provvisorio, 'vocabolario vinciano', interpretato alla luce del modello della Crusca e opportunamente integrato con quanto ricavabile da Vasari e da Cellini, è in effetti motivata dalla scarsa comprensibilità di certi termini presenti nel materiale apografo, specie di quelli tecnici, spesso del tutto inventati da Leonardo nell'occasione di descrivere le proprie innovative esperienze e i relativi grafici illustrativi.

Saranno opportuni, preliminarmente, alcuni riferimenti alle più ampie problematiche relative al linguaggio vinciano, affrontate in più occasioni da studiosi autorevoli, da Augusto Marinoni a Carlo Vecce. Quest'ultimo, ad esempio, nota come la lingua adoperata da Leonardo, improntata in generale alla tradizione toscana del Quattrocento, non sia scevra da accenti lombardi, specie dopo il soggiorno milanese, a cui si aggiungono inevitabili contaminazioni dovute al pellegrinare a Mantova, Urbino, Roma e, infine, Amboise: essa non era stata ancora oggetto della normalizzazione classicista di Bembo, che avrebbe condotto intorno alla metà del XVI secolo all'imposizione di nuove regole ortografiche e linguistiche,

riconoscibili già nelle correzioni apportate da terzi al testo originale del *Libro di Pittura* di Melzi. Sicché Corazza farà riferimento proprio all'accezione lombarda di molti termini vinciani.

Se da un lato Solmi e Marcolongo sottovalutano le difficoltà di Leonardo nell'accedere a tante fonti in lingua latina, dall'altro Marinoni³ dimostra come, effettivamente, molte di esse vengano da lui ignorate o male interpretate; né gli riuscirà mai di colmare questa lacuna, nonostante gli sforzi profusi in tal senso. In realtà l'essere «omo senza lettere» significava proprio non conoscere il latino: per questo egli sosterrà la propria battaglia di scienziato basandosi non tanto sul gioco dialettico o sul puro discorso mentale, insomma sull'epistème, quanto sul continuo rimando tra quest'ultima e la *téchne*, ossia l'osservazione della natura e la sperimentazione tecnico-pratica. A volte Leonardo, anziché ricorrere ad amici umanisti per farsi tradurre testi latini, ci prova da solo, con risultati assai scarsi o con storpiature dovute alla tendenza a modificare i vocaboli in base alla fonetica toscana. Marinoni ha quindi dimostrato come negli appunti grammaticali o lessicali presenti in molti codici vinciani non possano riconoscersi progetti di grammatiche o di vocabolari italiani o latini, bensì solo gli sforzi di Leonardo per impadronirsi di quel tanto di latino che gli è utile per andare avanti, «quasi un ponte gettato sul fiume che divideva gli uomini pratici delle "arti meccaniche" dai letterati che si attribuivano il possesso esclusivo della scienza»⁴.

Il problema del lessico vinciano è dato dunque dalla difficoltà del maestro di mettere i propri testi in forma

14. *Lionardo da V. MS. g. Mito e misura dell'Acque.*
di esso per Lib. e Cap.
Pelago Pelago è detto quello, il quale ha figura larga e profonda, nel quale
 l'Acque stanno con poco moto, *MS. g. L. 1. c. 1.*
Torgo Torgo è di natura del Pelago; salvando la variazione d'alcuna
 parte... l'Acque ch'entrano nel Pelago sono senza percussioni,
 e quelle del Torgo sono con gran cadute, e ribollimenti e sorgimenti,
 e fatti dalle continue rivoltazioni dell'Acque; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Cannale Cannale si dice dell'Acque congelate in fra argini per humano ag-
 giuto; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Fonte Fonte è detto nascimento di fiumi; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Lago Lago è quello, dove l'Acque de fiumi pigliano gran larghezza;
MS. g. L. 1. c. 1.
Stagni Stagni sono luoghi o ver ricetti d'Acque sciolatize, o piovane, che
 sciolatize per essere li loro fondi stagni e duri, la terra non può bere, ne
 hanno ag- *MS. g. L. 1. c. 1.*
Stagno Stagno si dice dell'Acque sciolatize, o piovane, che
 non hanno ag- *MS. g. L. 1. c. 1.*
Pozze e Baratri Pozze sono le ultime profondità de fiumi. Baratri (una) sono an-
 cora luoghi di molta profondità; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Spaggiata Spaggiata si dice dell'ultima boscaglia de luoghi, che terminano con l'Acque; *MS. g. L. 1. c. 1.*
A falde Le falde si componano a falde ovate a gradi, secondo li scari ca-
 ramenti della torbolenza portata dal corso de fiumi; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Torbolenza La Cr. ha torbolenza non tor-... quando alia torba: torba ag-
 g- *MS. g. L. 1. c. 1.*
Giara Giara si dice come creata dal corso de fiumi, e al fine consumate;
 e le giare sono tanto minori, quanto il fiume, che le genera, è
 più vicino al Pelago. L'Arena e Giara minutissima; Qui lo
 V. Giara è manifestamente Ghiaia, e manca nel V. Avvertasi che non
 solo ha significato qualunque, cioè generato ne fiumi, ma si può gli strati o
 banchi di med. sap. come un non ha un'ovale, fuor quello dell'uso, per-
 cui alcune Giara d'Alba. *MS. g. L. 1. c. 1.*
Pelago Pelago è detto quello il quale ha figura larga e profonda, nel qua-
 le l'Acque stanno con poco moto; *MS. g. L. 1. c. 1.* come al 3. Giara.

15.
Sommergere, sommergere s'intende le cose, ch'entrano sotto l'Acque; con que-
 sa di Lionardo non era bisogno dichiarare il valor della V. *MS. g. L. 1. c. 1.*
Risaltazione Risaltamento. **Rivocamento** Rivocamenti. **Risarcimento**
Rivocamento Rivocamenti. **Risarcimento**
Urtazione Urtazioni. **Commissamento** (La Cr. ha commissi oggi, ma
 non ha usato il D. Bartoli nel suo Tratt. del suono)
Commissamento (La Cr. ha commissi) (La Cr. non ha alcuni delle nel
 V. che rimangono oggi. fra V. Halle Lion. MS. g. L. 1. c. 1. o non re-
 chiamo gli e quando ne fanno uso nel V. che li propone come
 V. Bartoli usati nella materia dell'Acque.)
Commissione (La Cr. ha commissi) (La Cr. non ha alcuni delle nel
 V. che rimangono oggi. fra V. Halle Lion. MS. g. L. 1. c. 1. o non re-
 chiamo gli e quando ne fanno uso nel V. che li propone come
 V. Bartoli usati nella materia dell'Acque.)
Stabilità Lion. parlando dell'Acque, stabilità la corrompe, non è altro, che
 pura privazione di moto; nel qual senso mancarie V. Bartoli MS. g. L. 1. c. 1.
Principato Lion. parlando dell'Acque, Fla il principato del rio corso, cioè la
 massima sua velocità, alcuna volta a meno, alcuna volta in,
 fondo, alcuna volta di sopra; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Tirarsi v. p. le particelle dell'Acque... tirano l'una all'altra, (avver-
 gono). *MS. g. L. 1. c. 1.*
Legittimare v. n. e movendosi da se, seguita, ch'Alba (parla dell'Acque), discende,
 (seguita) tale se viene per omogeneità non nel V. come MS. g. L. 1. c. 1.
 si v. seguita che C. volta immobile; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Muoveri a per ovvio, dato un piano d'Acque nella superficie della,
 sfera dell'Acque, le botte di moveranno al mezzo di tal
 piano; *MS. g. L. 1. c. 1.*
Mondo. i. Il centro della sfera dell'Acque è il centro vero della rotan-
 dita del nostro Mondo, il quale si compone in fra Acque, e
 terra in forma rotonda; si sono recati altri esempi di Mondo
 per Terra; questo esperimento del fatto per tutti, e dell'esperimante
 per intendere non un'importanti luogo del cor. sua che contiene il
 germe del Lib. Aristotiliano in la universale. *MS. g. L. 1. c. 1.*
Centro a di in della sfera dell'Acque, come che conterra dentro a di il corpo
 della terra senza distruzione della sfericità della sua superficie,
 (con nel uso della) *MS. g. L. 1. c. 1.*
 (con nel uso della) *MS. g. L. 1. c. 1.*

MS. di Lionardo da Vinci primo ma.
Berechino Berechino oggi fra le montagne vedute in lungo d'una montagna
 si dimostra di color più azzurro, la qual sia di
 color più oscuro. Adunque essendo le piante spo-
 gliate delle lor foglie, si dimostrano di color bo-
 rellino, essendo che le foglie son di color verde, e tanto
 quanto il verde è più spessa che il berechino, e
 quanto si dimostrerà più allora il verde, che il
 berechino; *MS. fol. 5. v. 1.* *Figia nella Cr. V. in eguale per troppi v. quanto*
Intento i. Abbiamo provato il nostro intento (vedo la proposizione
 che era nostro intendimento di provare); *MS. fol. 5.*
Alluminoso L'occhio interposto in fra il corpo opaco, e l'occhio
 vede il corpo opaco tutto alluminoso; (così al fol. 4 a
 veduto) le due piante B. D. le quali sono alluminate
 dal sole, (se l'occhio opera che è allume, non dalla natura)
MS. fol. 5.
Polo i. Quello che si vede non si può levare in più, se la parte
 che è dal polo innanzi, non porta più, che quella che è
 da esso polo indietro, senza forza di braccio; (intende
 per polo la linea retta che passa per il centro di gravità del corpo
 di cui sta ridotto, e cade perpendicolarmente sul piano, nel
 quale vuole alzarsi in più il s'ente) *MS. fol. 7.* (aggiunge, per-
 che forza di braccio, perché intendendo immotamente un braccio
 questo gli si muove in più, e il centro di gravità, o sul polo, o avvan-
 za, e che per conseguenza si potrà levare in più) ancora
 quello che più corre, più perde in verso il luogo dove
 va; e da di se maggior peso denanzi al suo polo, che
 dopo; quello che corre alla china, fa il suo polo se lo
 calcagna, e quello che corre all'erta, lo fa su la punta de
 piedi; *MS. fol. 8. v. 1.*

Vincenzo Corazza, Termini di arte negli scritti di Leonardo da Vinci ed altri, 1798. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.8r

compiuta e corretta, che si manifesta persino quando egli si trova a dover scrivere una missiva, per cui spesso dovrà ricorrere a scrivani⁵. Solo a partire dal 1487 ca., ossia dal ms. B e dal Trivulziano, Leonardo comincia a curare la lingua: da semplice tecnologo e osservatore dei fenomeni, egli aspira a divenire teorico e divulgatore, dovendo quindi necessariamente acquisire una padronanza della scrittura; in quest'epoca la sua biblioteca, come dimostra il ms. II di Madrid, si arricchisce enormemente, accogliendo opere scientifiche e letterarie, fino al nutrito elenco che troviamo in un foglio del Codice Atlantico del 1490⁶. Nei mss. H e I, ossia dal 1494 in poi, Leonardo integra i propri appunti di grammatica latina sulla base dei *Rudimenta grammatices* del Perrotti (Roma, 1474), sicuramente presenti nella sua biblioteca, come si evince dal nuovo elenco del 1504⁷: egli giungerà a possedere volumi a cui non potrà mai attingere proprio per le difficoltà linguistiche legate al latino di quegli autori, come è il caso dell'enciclopedia di Giorgio Valla o delle opere dei cosiddetti «vocabolisti»⁸.

Ancora sul finire del Settecento la fonte più autorevole in materia di lessico tecnico-artistico era il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (più volte citato da Corazza), edito per la prima volta a Firenze nel 1681 e voce dell'Accademia della Crusca; tanto che nel 1788 Comolli ne auspicherà una nuova edizione aggiornata e ampliata, che vedrà la luce a Verona, per Ramanzini, solo nel 1806. Pur contenendo il repertorio migliore delle voci italiane corrispondenti a quelle vitruviane, era opinione comune che il *Vocabolario* dovesse essere reso più ricco, traendosi ulteriori termini da un 'classico' come le *Vite* di Vasari e assumendosi come modello, naturalmente, il «gran vocabolario della Crusca» nell'edizione pubblicata proprio a Napoli nel 1772⁹. Un altro autorevole riferimento era il *Nouveau dictionnaire françois-italien, compose sur les dictionnaires de l'Academie de France et de la Crusca [...] enrichi de tous les termes propres des sciences et des arts* (italiano-francese/francese-italiano) di Francesco Alberti di Villanuova (1777, 1780, 1793)¹⁰, non a caso citato da Corazza in più occasioni.

Sicché l'abate bolognese potrebbe essere stato ispirato proprio dall'amico Comolli nell'ardua impresa di proporre per la prima volta un 'vocabolario vinciano': lo studio va inserito nella scia del *Dictionnaire*, quella cioè del glossario specialistico ormai di moda a quell'epoca. Non a caso l'autore si riferisce alle fonti da ritenersi, insieme con quelle vinciane, le più autorevoli nell'ambito della tecnica artistica cinquecentesca, ossia i trattati di Cellini e di Vasari, analizzandone i termini più significativi, passati attraverso il 'setaccio' del vocabolario della Crusca e dei suoi successivi aggiornamenti, come le cosiddette «Giunte» edite periodicamente dagli accademici, tra cui quelle «napoletane» (1749)¹¹. Il riferimento costante è dunque alla Crusca; ma Corazza, in più d'un caso, non vi ritrova i vocaboli nell'accezione vinciana e, dopo aver controllato nelle «Giunte», propone a sua volta i necessari aggiornamenti al vocabolario sotto il profilo strettamente tecnico. Egli tiene comunque a sottolineare di non voler redigere con i «Termini di arte» un dizionario dei significati correnti, né delle accezioni da ritenersi corrette, bensì, semplicemente, calarsi nella realtà dei tre autori rinascimentali e cercare di interpretarne il linguaggio.

Nel glossario i vocaboli appaiono spesso ripetuti in ragione delle diverse accezioni che essi assumono non solo in diversi ambiti geografici, ma anche all'interno dei testi di un medesimo autore, come avviene, con frequenza, proprio in Leonardo. Corazza distingue allora i termini secondo la loro origine vernacolare, notando come il maestro abbia subito sovente l'influenza di idiomi locali, specie di quello lombardo¹²; ma molti riferimenti sono pure alla lingua dei bolognesi (ossia alla propria) e a quella dei napoletani, mostrando un particolare interesse, anche sotto questo aspetto, per la città che lo ospita¹³.

Dalla prima parte del glossario si ha conferma, attraverso il lessico tecnico, della fisionomia delle diverse sezioni dell'apografo seicentesco in possesso di Corazza. Questi segue l'ordine di citazione secondo l'articolazione generale del Codice in tre 'manoscritti' («ms. di Leonardo da Vinci presso di me»): tenendo ben presen-

te la terminologia adottata in seno all'Accademia della Crusca, egli analizza le voci degne, a suo parere, di un approfondimento ai fini di una più corretta interpretazione del pensiero vinciano. Si tratta di termini riferibili alle arti minori, alla pittura, alla scultura, ma anche all'architettura e all'ingegneria, presenti nelle Codice, a cui l'abate aggiunge il «quarto manoscritto» *Del moto e misura dell'acqua*.

Molti vocaboli tratti dal Codice sono oggetto di attenzione da parte di Corazza anche se per nulla attinenti all'arte o alla tecnica artistica: egli li segnala infatti unicamente come 'stranezze' linguistiche del vocabolario vinciano. Leonardo aveva condotto nel codice Trivulziano, a partire dall'inizio degli anni '80, un'operazione di acquisizione e 'riduzione' dei termini della lingua italiana tratti dai libri che egli all'epoca possedeva o consultava. Come ha notato Vecce¹⁴, non si tratta di vocaboli della lingua parlata, bensì dei termini tecnici di cui l'«omo senza lettere» doveva dotarsi per garantire alla propria arte la dignità di scienza, oltre che la più rapida comprensione e diffusione.

Corazza dimostra anche nei «Termini» una competenza e un aggiornamento in campo tecnico-scientifico davvero insospettabili. Nel riferirsi alle due sezioni della prima parte del Codice, vale a dire i «Capitoli aggiunti» e il trattato su *Ombre e lumi*, egli dà risalto ai termini attinenti alle questioni geometriche e prospettiche, ai colori e in generale ai fenomeni legati alla percezione. Riguardo poi ai termini della seconda parte, egli chiarisce numerosi concetti riguardanti le macchine militari, l'ingegneria meccanica e idraulica, le costruzioni, i materiali. Nell'ultima parte prevalgono nettamente, come era naturale attendersi, le voci riguardanti la teoria delle acque, a cui si aggiungono quelle tratte dal codice Arconati, citate secondo l'ordine dei nove libri concepito dal frate.

Negli altri due capitoli dei «Termini» Corazza si riferisce rispettivamente ai *Trattati sull'Oreficeria* di Benvenuto Cellini, editi nel 1568¹⁵, e alle *Vite* di Vasari nell'edizione del 1767-72¹⁶: il suo scopo è quello di giungere a un repertorio di voci, con relative definizioni, il più ampio ed esplicativo possibile, attingendo anche a quei testi

cinquecenteschi che, prendendo le mosse proprio dagli scritti di Leonardo, erano da ritenersi ancora a quell'epoca i più autorevoli nel campo della tecnica artistica¹⁷. Colpisce l'attenzione scrupolosa che Corazza pone alla terminologia tecnica concernente i materiali da costruzione, oltre ai metalli e alle pietre preziose utilizzati nell'oreficeria. Si tratta di uno studio lessicale dettagliato, di grande interesse per un esame dell'evoluzione tassonomica nel settore tra Cinque e Settecento: queste parti del 'vocabolario' risultano assai utili a completare il quadro dell'attenta opera critica svolta dall'abate bolognese, il quale dimostra anche in questa occasione un grande interesse verso l'arte, e persino l'artigianato, rinascimentale.

In merito alle definizioni dei termini tratti da Cellini – riguardanti esclusivamente le tecniche di lavorazione dei gioielli e delle pietre preziose – è noto quanto fosse grande l'influenza dei testi vinciani sulla formazione di quel grande scultore ed evidente, in molti casi, la diretta adozione da parte sua del lessico di Leonardo. Corazza scende nei dettagli tecnici più minuti, dando prova di un'approfondita conoscenza anche nel campo della scultura e dell'arte orafa: ad esempio, egli passa in rassegna le voci riferite ai diversi tipi di gemme e di metalli preziosi, esaminando strumenti e processi di lavorazione, come fusioni, cesellature, incisioni, e fornendo una plausibile definizione anche per i più rari vocaboli adottati dall'artista; anche in questo caso non mancano confronti, oltre che con il vocabolario della Crusca, con il lessico quotidiano di ambito toscano, lombardo, romagnolo e, naturalmente, con quello della «gente di Napoli».

Il riferimento poi all'opera vasariana, riedita con l'aggiunta di un imponente apparato di note e pubblicata a Livorno e a Firenze, dimostra il grande interesse e l'alto livello di aggiornamento di Corazza nei confronti di un'autentica pietra miliare della critica artistica, che tanto doveva alla lezione vinciana proprio dal punto di vista della terminologia adottata. Oltre ad entrare nei dettagli delle regole dell'arte, della tecnica e degli strumenti descritti da Vasari in ambito pittorico e scultoreo, Corazza riporta i termini architettonici più significativi



presenti nell'introduzione alle *Vite*: egli propone, tra l'altro, le definizioni degli ordini rustico e composito (raffrontate anche con quelle di Francesco Alberti), del bugnato (con citazioni di brani in cui il trattatista aretino descrive le «fabbriche bellissime fatte di bozze»), dei principali tipi di fregi e delle matrici geometriche degli elementi strutturali¹⁸, e persino di particolari materiali o tecniche di costruzione e decorazione adoperati in specifiche realtà locali.

Capita però che per alcune voci l'autore non riesca a trovare conforto in nessuno dei trattatisti presi in esame, dovendosi a suo parere procedere con indagini più approfondite, segnatamente in ambito toscano: «Cellini non ne dà una idea che basti a me che non sono dell'arte; così non m'è chiaro il Vasari. Tutto sarebbe chiarissimo in Firenze, per chi sapesse interrogare, e vedere»¹⁹.

Note

¹ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.81. Il documento è legato in 4°. La possibile datazione si evince da vari riferimenti, tra cui quello (*ivi*, parte III, f. 33) che accenna alla trafugazione di opere d'arte da parte dei francesi durante l'occupazione della capitale pontificia, iniziata, come è noto, proprio in quell'anno.

² A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, I, pp. 67-70, 269-305. Il documento è stato segnalato per la prima volta in una scheda di A. Vezzosi in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti-Barbera, 1983, p. 141.

³ A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, I-II, Milano, Tip. E. Milli, 1944-52.

⁴ *Ivi*, p. 301.

⁵ Cfr. pure C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medievale e umanistica», V (1962), pp. 183-216. Va pure segnalato il *Glossario leonardiano. Nomenclatura della macchine dei Codici di Madrid e Atlantico*, a cura di P. Manni, M. Biffi, Firenze, Olschki, 2011.

⁶ Si veda in generale sul tema: C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2018.

⁷ A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali*, cit., p. 323.

⁸ *Ivi*, p. 327.

⁹ A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'Architettura civile ed Arti*

subalterne, Roma, stamp. Vaticana, 1788-92, I, p. 105. L'edizione, citata da Corazza in più occasioni, risulta oggi irreperibile.

¹⁰ F. Alberti di Villanuova, *Nouveau dictionnaire françois-italien, compose sur les dictionnaires de l'Academie de France et de la Crusca, enrichi de tous les termes propres des sciences et des arts ... Par M. l'abbe Francois Alberti de Villeneuve, dans cette premiere edition italienne nouvellement corrige, ameliore, & augmente*, Bassano, Remondini, 1777.

¹¹ Cfr. *Vocabolario della lingua italiana*, a cura dell'Accademia della Crusca, Padova, tip. Minerva, 1827, p. IX.

¹² A p. 19 della prima parte del glossario leggiamo in proposito: «È probabile che Lionardo abbia scritto a Milano una parte di questi e degli altri pensieri suoi, che tengo MSS».

¹³ «Le Voci de' Bolognesi, più comuni sono quelle (fra gli altri dialetti) che s'avvicinan più alle antiche V. degli Scrittori toscani; così che a scrivere e ad interpretare, l'un linguaggio può assai giovare all'altro. Ma non è questo il luogo di tal argomento». Molti sono i punti in cui Corazza sottolinea la presenza in Leonardo, come pure in Cellini e in Vasari, di voci usate frequentemente in ambito bolognese, appuntando: «formula usatissima in Bologna». E ancora: «Anche qui cred'io che bisogna un Milanese per interpretar roggia».

¹⁴ C. Vecce, *Collezioni di parole: il Codice Trivulziano di Leonardo da Vinci*, in *Orient-Occident. Croisements lexicaux et culturels*, sous la direction de G. Dotoli, C. Diglio, G. Fusco Girard, actes des Journées Italiennes des Dictionnaires (Naples, 26-28 février 2009), Fasano, Schena Editore, 2009.

¹⁵ Proprio a Napoli verrà pubblicata nel 1728 la prima edizione della *Vita di Benvenuto Cellini Orefice, e Scultore Fiorentino da lui medesimo scritta, nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle arti, e all'Istoria del suo tempo, tratta da un ottimo Manoscritto, e dedicata all'Eccellenza di Mylord Riccardo Boyle Conte di Burlington*, per Pietro Martello stamp.

¹⁶ G. Vasari, *Vite de piu eccellenti pittori scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino...*, Livorno-Firenze, Coltellini-Stecchi & Pagani, 1767-72, tomi I-VII.

¹⁷ Pedretti (Id., *I manoscritti 'inediti' di Leonardo ricercati da Giuseppe Bossi a Napoli: autografi o apografi?*, in *Achademia Leonardi Vinci*, IX, 1996, p. 138) avanza l'ipotesi che il documento dal titolo *Dizionario delle varie voci italiane usate da Leonardo ne' suoi scritti, unitevi alcune osservazioni sui manoscritti inediti dello stesso*, presente tra i documenti del fondo Bossi dell'Ambrosiana (SP 6/13 E, sez. B), possa essere una copia dei «Termini di arte» di Corazza: abbiamo invece verificato che non si tratta affatto di questo, bensì di uno

studio di Bossi riguardante il noto 'vocabolario' contenuto nel Codice Trivulziano.

¹⁸ A proposito della voce «abbagliamento» in Vasari, Corazza osserva: «questo abbagliamento è l'effetto ancora cagionato dal grosso dell'aere che si frappone tra l'oggetto, e l'occhio, come appar manifesto nelle cose, che vediamo in molta distanza. Di questo è da vedere Leonardo da Vinci, primo a trattare la Prosp.a aerea» (Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.81, III, f. 27).

¹⁹ Ivi, f. 22. Alla voce *quarti acuti*, riguardante i 'deprecati' archi gotici, Corazza scrive: «Girarono le volte con quarti acuti» (i Goti; ed avverti che si è detto di cotai volte, got.e o tedesche, esser elleno fatte con sestis acuti: nel qual caso alcuni han preso sesto per garbo, modellatura, che fa angolo nella sommità. Io ho dubitato che il sesto acuto non avesse avuto l'origin sua dall'essere cotai volte modellate sopra la traccia che mostran le due seste di circolo

che formansi sopra due lati d'un triang.^o equilatero, quando prendasi per raggio il lato d'esso triang., e facciasi centro agli angoli opposti: certo le volte e gli archi da noi chiamati Gotici, rendono verisimile la congettura; ma si è pur detto a quarto acuto, la curvatura di simili archi. Che sia del vero, l'una e l'altra V. sono da notarsi)» (f. 11). Più avanti, riguardo alla stessa voce, Corazza cita il noto testo vasariano riguardante la condanna dell'uso del gotico nell'architettura medievale fiorentina («l'architettura si teneva alquanto in piedi, ma imbastardita fortemente e molto diversa dalla buona maniera antica. Di ciò posson anco far fede molti palazzi vecchi, stati fatti in Fiorenza dopo la rovina di Fiesole, d'opera toscana; ma con ordine barbaro nelle misure di quelle porte, o finestre lunghe lunghe, e ne' garbi di quarti acuti, nel girare degli archi secondo l'uso di que' tempi»), annotando al riguardo che «la voce manca in tutti i lessici» (f. 34).

IL DIBATTITO SU LEONARDO
NELLA CAPITALE SETTECENTESCA
E L'OPERA DI VINCENZO CORAZZA

IL CONTRIBUTO CRITICO DI CORAZZA E I RAPPORTI CON INTELLETTUALI E ARTISTI DELL'ILLUMINISMO ITALIANO

Alfredo Buccaro

Il ruolo di Vincenzo Corazza (Bologna 1722-Napoli 1799), letterato, filosofo, esperto di arte e di architettura del Rinascimento, nella formazione e diffusione della cultura neoclassica italiana di ispirazione neocinquecentista risulta particolarmente significativo; ci riferiamo in particolare all'influenza da lui svolta sulla critica artistica e architettonica nell'età dell'Illuminismo attraverso gli studi su Leonardo e sugli artisti del Cinquecento italiano¹.

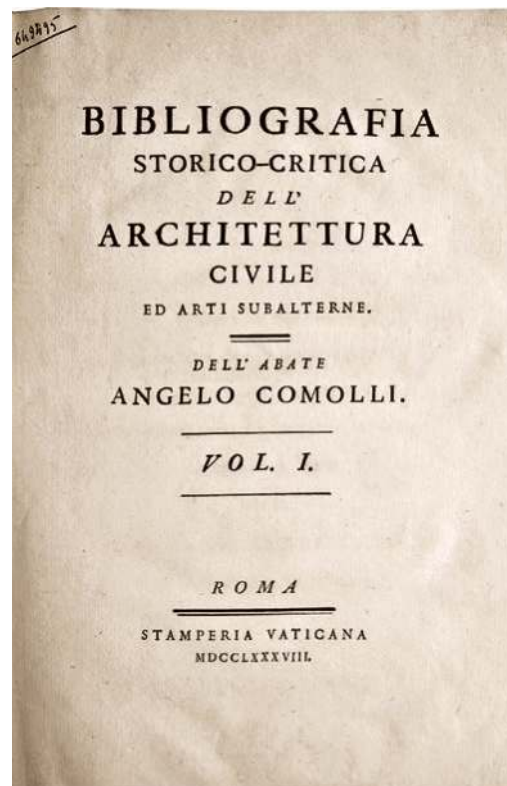
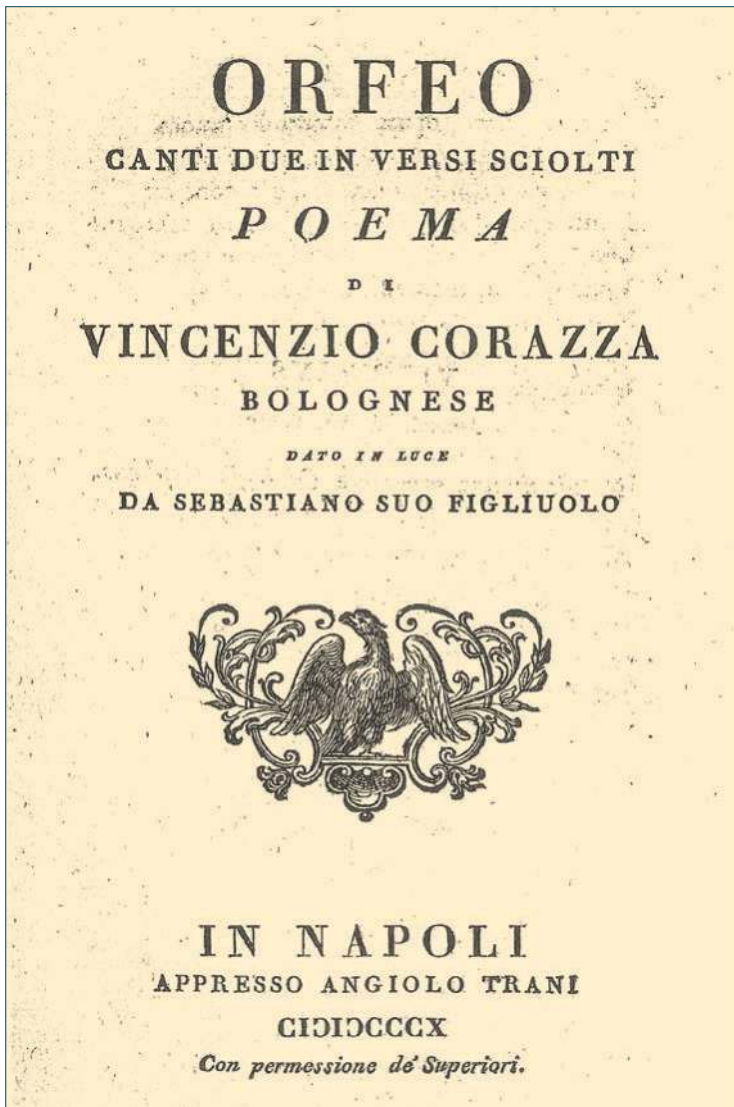
Lo studio condotto da chi scrive in occasione dell'edizione del Codice Corazza ha potuto attingere ad un'ampia messe di documenti sparsi negli archivi italiani, dai quali emerge la poliedrica figura dell'intellettuale bolognese e i suoi intensi legami con i più noti letterati, critici e artisti dell'epoca.

Pastore arcade della Colonia Renia di Bologna e membro dell'Accademia Clementina, Corazza è attivo prima nella propria città, poi a Roma dalla metà degli anni '60 e infine dal '72 a Napoli, ove dal 1784 fino alla morte è istitutore dei principi reali borbonici, tra cui il futuro re Francesco I.

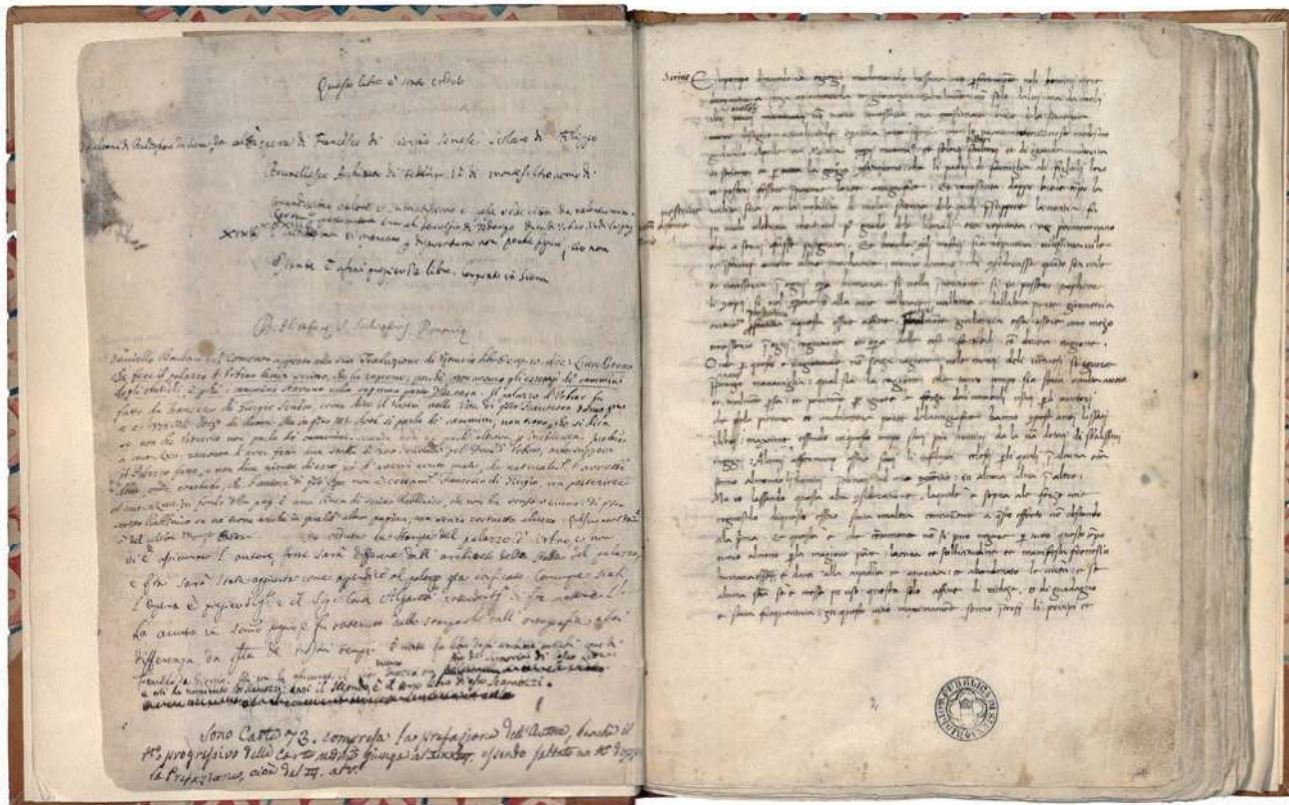
A Roma stringe amicizia con numerosi eruditi membri della «Società dell'Arco», nella cui sede vengono letti periodicamente i componimenti poetico-letterari dei soci: quelli del bolognese risultano particolarmente apprezzati. Tra i più assidui frequentatori del cenacolo romano troviamo letterati di cui egli diviene grande amico, come Giuseppe Parini², Ippolito Pindemonte, Pier Antonio Serassi. Con gli amici dell'Arcadia romana egli intratterrà una fitta corrispondenza epistolare fino a tutti gli anni '90, che costituisce certamente lo strumento più utile per penetrare la sua personalità.

Segnatamente con Pindemonte Corazza instaurerà un rapporto di grande stima, destinato a rafforzarsi, sia pure per via epistolare, durante il soggiorno napoletano. Nella capitale pontificia egli rivede anche gli amici degli anni della formazione bolognese: in particolare Carlo Bianconi, architetto, pittore e futuro segretario dell'Accademia di Brera, lo scultore Ercole Lelli, il veneziano Francesco Algarotti. Proprio Bianconi sarà, con Angelo Comolli e altri intellettuali del cenacolo romano, tra i più convinti sostenitori dei suoi studi su Leonardo, che gli varranno la fama di maggiore esperto italiano in campo vinciano: Comolli gli chiederà continui consigli nel corso della stesura della sua *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile* (1788-92), da considerarsi certamente un importante riferimento per la critica architettonica neoclassica. Ma, come vedremo, un ruolo fondamentale avranno a Roma anche gli stretti rapporti con Rafael Mengs e Giacomo Quarenghi.

Chiamato a Napoli nel 1772 dal cardinale Orsini come istitutore del giovane Domenico Orsini principe di Gravina³, quest'occasione di attività didattica e pedagogica si rivelerà decisiva, permettendogli di venire per la prima volta in contatto con l'ambiente della capitale borbonica e di cimentarsi in campo educativo prima di essere nominato istitutore dei principi. Dalla residenza di palazzo Gravina, Corazza non smetterà di partecipare attivamente al dibattito con i vecchi amici Arcadi, offrendo ancora significativi contributi critici in ambito letterario, filosofico e persino archeologico. Ma, sebbene i suoi scritti siano autentici scrigni del sapere illuministico, egli darà



In alto a sinistra, Vincenzo Corazza, *Orfeo canti due in versi sciolti*, Napoli, A. Trani, 1810 e a destra, *Inno al Sole*, Napoli 1778
 A lato, Angelo Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, Stamp. Vaticana, 1788-92, frontespizio



Francesco di Giorgio Martini, *Trattato d'architettura civile e militare (o Trattato II)*, prima stesura, 1490 ca., ff. Iv-2r, con appunto recante il riconoscimento dell'attribuzione a V. Corazza. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. S.IV.4 (da Buccaro 2011)



A sinistra, Vincenzo Corazza, *Dell'Architettura di M. Vitruvio Pollione. Libro primo. Prefazione*, 1770 ca., f. 1. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. X.AA.28/3

A lato, Vincenzo Corazza, *Ristretto del Trattato della Misura delle Fabbriche*, 1781-82 ca., f. 10. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.B.37



alle stampe solo quel poco atto a fargli guadagnare le lodi del Carducci in campo letterario, lasciando il resto inedito nelle sue lettere, nelle bozze di trattati e di voci per l'edizione livornese dell'*Encyclopédie*, di poemetti, di odi in stile oraziano o di riflessioni sugli artisti e architetti del Rinascimento.

Corazza non manca di lamentarsi più volte con i propri autorevoli corrispondenti dello stagnante dibattito culturale napoletano, «dove si parla a migliaia, e si spende a frazioni di unità, e dove tutte le anticaglie non significan un frullo, se non fosse dinanzi a quattro o sei persone, che si pescano difficilmente fra trecentomila»⁴. Ma, se è vero che gli intellettuali e gli scienziati napoletani realmente impegnati a quell'epoca negli studi e negli scambi culturali erano in numero esiguo, si trattava di personaggi di eccellenza nel panorama italiano ed europeo. Riguardo poi alle «anticaglie», nonostante le iniziative ferdiandee già in atto per la sistemazione del patrimonio archeologico proveniente da Pompei, Ercolano e Stabia nei nuovi locali dell'ex Palazzo degli Studi, e quantunque l'attività dell'Accademia Ercolanense proseguisse con risultati soddisfacenti, non si può negare che la recente riorganizzazione, nel 1778, della *Reale Accademia delle Scienze* avesse innescato un particolare fenomeno di attrazione della comunità intellettuale napoletana – anche grazie alle personali inclinazioni di sir William Hamilton – verso problematiche culturali più specificamente concernenti l'ambito scientifico.

A fronte di tanti impegni e soddisfazioni in campo letterario e filosofico, Corazza si ritroverà presto vedovo e in cattive condizioni economiche, attivandosi onde cogliere tutte le opportunità e gli aiuti che gli si prospetteranno per integrare l'esiguo stipendio di istitutore o addirittura per cambiare mestiere. Egli giungerà finanche a occuparsi della compravendita di antichi cammei e pietre dure, nonché di libri, propri o per conto di terzi (tratterà persino di rarissimi classici latini e greci, o di «opere di Aristotele stampate alla fine del '400»), come nel caso della Biblioteca Imperiali, ove lavora l'amico Comolli, o della Bi-

blioteca Soranzo di Venezia; attività questa intrapresa sin dai primi anni '70.

Da questi disperati tentativi di 'sbarcare il lunario' non restò estraneo neppure il Codice vinciano. A partire dal 1779 Corazza tenta in più occasioni di vendere gli apografi di Leonardo in suo possesso: prima al re d'Inghilterra, Giorgio III, attraverso la mediazione di Quarenghi con il pittore Gavin Hamilton e l'omonimo ambasciatore a Napoli, poi al Granduca di Toscana mediante l'amico Francesco Zacchioli, infine nel 1787 nientemeno che a Caterina II di Russia, di nuovo tramite Quarenghi. Ma, per nostra fortuna, nessuno di questi tentativi andrà a buon fine.

L'assunzione in qualità di istitutore del Principe Ereditario Francesco e delle Reali Principesse a partire dal 1784, con la paga di cinquanta ducati al mese, dà a Corazza la speranza di un miglioramento della propria situazione: l'8 giugno di quell'anno viene nominato, in particolare, maestro di Storia e Geografia del Principe e della Principessa Maria Luisa⁵, comparando in questo ruolo anche nel diario del viaggio in Italia compiuto nel 1785 dal futuro prefetto della Biblioteca borbonica, Juan Andrés⁶, nonché nel coevo *Calendario della Corte*⁷; in un altro documento di quell'epoca viene poi definito «Maestro di Aritmetica e Lingua italiana» degli stessi Reali⁸. L'incarico verrà rivestito da Corazza fino alla morte, se ancora nel 1797 – anno in cui il giovane Francesco, ormai ventenne, sarà promesso sposo a Maria Clementina d'Austria – egli figurerà all'interno di un folto gruppo di istitutori.

Già a partire dal 1786, mal pagato a Palazzo e con quindici familiari a carico, continuamente costretto a seguire i Reali nel loro girovagare tra Napoli, Portici e Caserta, Corazza si lamenta con il figlio Sebastiano (a quell'epoca a Roma a sua volta in cerca di lavoro) per le enormi fatiche sostenute al seguito di «una Corte, ch'è tutta movimento»⁹ e a fronte di un credito personale, presso l'*élite* della cultura italiana, che intanto cresce a dismisura. Nella stessa Bologna non verrà mai meno la sua autorità in ambito ar-

tistico e letterario, come dimostra tra l'altro il fatto che, ancora sul principio degli anni '90, Antonio Magnani, direttore della biblioteca dell'Istituto delle Scienze – a cui la famiglia Corazza aveva donato numerosi volumi a partire dalla fine del Seicento, e segnatamente il nostro abate, che prima di partire per Napoli vi aveva lasciato l'intera raccolta di libri di architettura editi fino al 1760 – si rivolge a lui per avere consigli circa il metodo da adottare nella compilazione degli inventari delle opere in materia di arte e di architettura.

E non mancò, a Napoli, l'impegno politico giacobino, pur stando a corte insieme con Cirillo, Pagano, Filangieri, Serra di Cassano, Pimentel Fonseca, Sanfelice, con i quali animò le tante riunioni segrete, o mascherate da ozi letterari di marca 'toscanista', presso palazzo Serra di Cassano o nella villa dei Belforte a Posillipo, e scampando nel '99 alla condanna per cospirazione solo perché spentosi proprio nel febbraio di quell'anno. Ma la rivalutazione del Rinascimento in arte e in architettura da parte dei cosiddetti "toscanisti di Mergellina" e la loro convinta adesione alla linguistica della Crusca in letteratura saranno mal viste da molti sostenitori dell'identità e della fierezza della storia nazionale del Mezzogiorno e della lingua napoletana, a quell'epoca corroborata dalle forti istanze di grecità e latinità derivanti dalle nuove scoperte archeologiche.

Le lettere scritte negli ultimi anni di vita a Gian Vincenzo Meola, membro dell'Accademia delle Scienze di Napoli e anch'egli arcade della Colonia Aletina, ci offrono un quadro della condizione disagiata e dello sconforto in cui, in particolare, Corazza viene a trovarsi durante il periodo di permanenza presso la reggia casertana nel 1797. Assistiamo così al tramonto delle speranze di un autentico illuminista, all'arezza che quella cultura enciclopedica non sia servita al riscatto dalla condizione di disagio personale – certo insolita per chi vive a corte ed è dedito alla formazione di colui che sarà re – e neppure ai destini delle nuove istanze rivoluzionarie: in un clima di terrore crescente, egli si schermirà con un amico precisando:

«né sono, né sono tacciato, di colpevole»¹⁰. Nel febbraio 1799, malato e pieno di debiti, Corazza penserà addirittura di tornarsene a Bologna; ma non farà in tempo, morendo tra gli stenti nel Palazzo Reale di Portici il 13 settembre successivo e non seguendo, quindi, la famiglia reale nella fuga a Palermo. Egli lascerà i propri eredi in miserrime condizioni, tanto che il figlio Sebastiano tenterà più volte di vendere l'intero carteggio paterno – compresi gli apografi vinciani – a chi avesse intenzione di pubblicarlo¹¹, fino a 'donarlo', dietro concessione di una rendita mensile, al Principe Ereditario nel 1802. Magra soddisfazione che l'*Orfeo*, l'opera più cara all'abate bolognese tra le tante da lui prodotte, giunga a vedere la luce nel 1797 in una disordinata miscellanea di autori vari!

L'adesione alle istanze del classicismo barocco di marca belloriana e poussiniana da parte di Corazza nasce a Bologna ancor prima della passione per Leonardo, in seno all'Istituto delle Scienze riformato dal Marsili con una sterzata tutta in chiave tecnico-scientifica, dando cioè spazio, negli studi di architettura, alla matematica, alla geometria, alla meccanica, contro la diffusa tendenza di marca bibienese alla *quadraturismo*. Reduce da animosi scambi di idee avuti con Lodoli a Venezia sin dal volgere degli anni '40 nel pieno della predicazione radicale del frate, Corazza conterà quel rigorismo, perché per lui, nel solco del classicismo rinascimentale, la forma in architettura è *anche* rappresentazione: i fervidi dibattiti bolognesi con Algarotti e Bianconi, approdati già alla fine degli anni '50 a un convinto palladianismo di marca inglese, avevano portato Corazza a riconoscere in quella tendenza la fusione di arte e scienza, già espressa del resto in una sintesi ideale nell'opera di Leonardo, prima dello iato verificatosi, come è noto, a partire dagli inizi del '600.

A Roma Corazza maturerà dunque le idee che si ritrovano nei suoi scritti napoletani degli anni '80, soprattutto sul tema delle *Arti del disegno*, ispirato dagli incontri con Winckelmann a Villa Albani, e dei concetti di *Imitazione e Bellezza*, per i quali potrà attin-



Vincenzo Corazza, *Della Prospettiva, ed Altre Cose a lei analoghe*, 1781, f. 1. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.B.37



gere agli scritti originali di Mengs, i famosi *Pensieri sulla Bellezza*, che usciranno in Italia solo nel 1780: dopo aver conosciuto l'artista tedesco prima della sua partenza per la Spagna, chiamato da Carlo III, Corazza lo rivede a Napoli tra il '72 e il '74. Nel '79, alla morte di Mengs, potrà per primo studiare quei manoscritti, ricevuti dall'amico Onofrio Boni; ma proprio a Boni Corazza, pur aderendo in generale al concetto cardine della poetica mengsiana della *bellezza ideale*, confesserà di aver trovato nei *Pensieri* tutti i limiti della metafisica, a cui egli andava proponendo in alternativa il modello vinciano come soluzione del contrasto tra quell'estetica idealizzante e l'empirismo latente dell'Enciclopedia; un modello fatto di continui rimandi tra ragione ed esperienza che, solo qualche decennio più tardi, giungerà ad affascinare anche il grande Goethe.

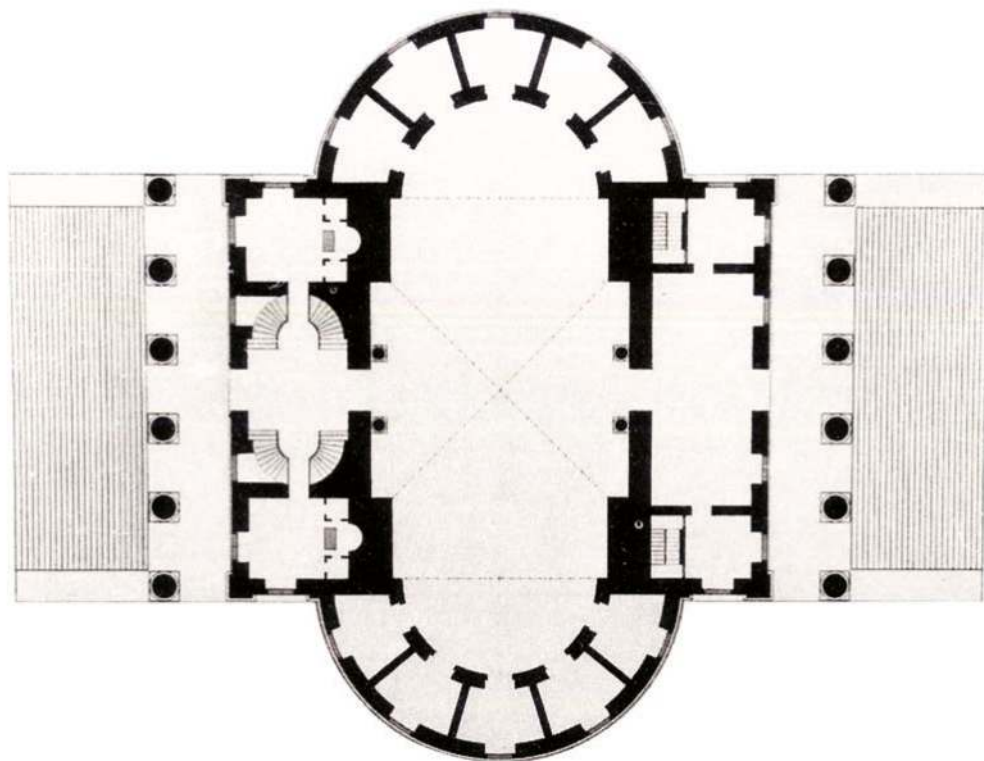
In seno all'Accademia di San Luca veniva svolta dal Bottari un'azione in effetti analoga a quella del Marsili a Bologna, basata su una convinta posizione giansenista e antibarocca, che per molto tempo si esaurirà in esercitazioni accademiche, senza in verità produrre opere architettoniche significative, ma soltanto quel "regno del nulla", come lo definirà Milizia. Ebbene, nel contesto dell'Accademia romana, Corazza subirà ancora una volta il fascino del palladianismo, prima introdotto da Alessandro Galilei e da Robert Adam, poi trasfuso nelle prime opere romane del giovane Quarenghi, sostenuto dagli Arcadi per il suo austero linguaggio ispirato al classicismo internazionale.

La passione di Corazza per l'architettura rinascimentale si alimenta anche, nel corso del soggiorno romano e poi di quello napoletano, di esperienze di studio diretto dei documenti, come accade ad esempio nel caso della stesura originale del *Trattato d'architettura civile e militare* (o *Trattato II*), oggi conservata presso la Biblioteca Comunale di Siena e precedente al più noto Codice Magliabechiano di Firenze, di cui si deve a lui la prima attribuzione a Francesco di Giorgio Martini, condotta attraverso l'analisi dei testi di Daniele Barbaro e di Scamozzi. L'interesse umanistico – o per meglio dire 'neo-umanistico' – di Corazza

per l'architettura del Quattrocento toscano e romano troverà esito a Napoli nella lettura dei classici di Pontano e Sannazaro, e dell'interpretazione che lo stesso Sannazaro dà del *De re edificatoria*, e che trova nella villa di Poggioreale un autentico manifesto, poi riproposto dall'umanista nell'idea della propria residenza a Mergellina, nel contesto arcadico e mitico della *Crypta Neapolitana* e del sepolcro di Virgilio. Così come si cimenterà, dopo la pubblicazione del Vitruvio di Berardo Galiani nel 1758, nella traduzione del primo libro del *De Architectura*, anche questa, però, rimasta interrotta.

Gli studi di Corazza in materia di arte e di architettura sono tutti ispirati dalla sua grande passione per Leonardo, come quelli sulla prospettiva, in cui egli fa riferimento proprio alle tecniche indicate nei manoscritti del Vinci per definire nuove metodologie per il disegno di architettura, che nelle Accademie del Settecento si andavano allontanando dai metodi pittorici della stagione barocca per volgersi verso aspetti più tecnici e scientifici, utili alla formazione di professionisti completi, già definibili, sul modello vinciano, "scienziati-artisti". Degni di attenzione sono, tra gli altri, i suoi scritti in materia di rilievo e di rappresentazione dell'architettura, a partire dal *Ristretto del Trattato della Misura delle Fabbriche*¹² databile all'inizio degli anni '80, sintesi dell'imponente opera pubblicata sull'argomento nel 1757 da Giuseppe Antonio Alberti¹³. Ma soprattutto nel saggio *Della Prospettiva, ed Altre Cose a Lei Analoghe*¹⁴ del 1781 lo studioso mostrerà di mettere a frutto i propri studi vinciani su questa materia.

Giacomo Quarenghi, giunto anch'egli a Roma nel '61, comincia a formarsi come pittore con Mengs, ma presto, voltosi all'architettura, attraverso il veneziano Temanza passerà dall'ideale della classicità mengsiana a quello del classicismo palladiano. A Roma sia per Quarenghi che per Corazza non poco dovette significare il fervore di idee dell'ambiente degli Arcadi e dei tanti personaggi di spicco che emergono dall'epistolario bergamasco pubblicato dallo Zanella e da quello napoletano: da quest'ultimo si evince il



Giacomo Quarenghi, Id., Progetto della Borsa di San Pietroburgo, 1781-83 ca.; pianta e prospetto principale. Bergamo, Biblioteca Civica (da Buccaro 2011)



ruolo svolto da Corazza in alcune significative scelte di Quarenghi, a partire dalla decisione più importante, ossia quella di accettare o meno, nell'estate del '79, l'invito di Caterina II di andare a San Pietroburgo, che avrebbe segnato per sempre la sua vicenda personale ma anche, in qualche modo, la storia dell'architettura neoclassica. Corazza dovette essere propenso sin dall'inizio a quella partenza, ben conoscendo l'insoddisfazione di Quarenghi per l'ambiente professionale romano, specie dopo la prematura morte di Mengs. Il 13 settembre del '79 l'architetto intraprende quindi il viaggio verso San Pietroburgo, portando con sé la moglie incinta, per giungere nella capitale russa il 1° febbraio 1780 e assumere il ruolo di Primo Architetto dell'Imperatrice.

Nelle sue opere russe, dalla Banca Imperiale al progetto della Borsa, al Teatro dell'Ermitage, alle tante architetture pubbliche e private nella capitale e nei Siti imperiali, Quarenghi aspirò a continue innovazioni linguistiche, sia pure sempre all'interno della rigorosa matrice vitruviana e del più convinto classicismo palladiano. In ogni occasione egli non saprà fare a meno degli autorevoli consigli del bolognese: ancora nell'88, appena compiuto il Teatro dell'Ermitage (1782-87) sul luogo del vecchio Palazzo d'Inverno, invierà a Corazza una copia dell'elegante pubblicazione sull'opera. La passione di Corazza per il tema del teatro antico nasce dai rinvenimenti del teatro di Ercolano e dallo studio di Milizia sui teatri, inizialmente stampato a Roma nel '72 ma subito censurato, e quindi ristampato l'anno successivo a Venezia: anche Corazza si cimenta in una *Dissertazione* sul tema nel 1772 oggi scomparsa, di cui però abbiamo ritrovato il testo inedito, ricco di dettagli e di ipotesi sulle tracce dell'antica struttura ercolanense, in una lettera al Gastaldi conservata presso l'Archivio di Casale Monferrato¹⁵. Ancora una volta Quarenghi si rivolge a lui per trovare le fonti di ispirazione per quel grandioso progetto, che nella breve premessa alle tavole vengono individuate, come sempre, nell'opera vitruviana e nel Teatro Olimpico. Pur a fronte di tanti incarichi e soddisfazioni, il bergamasco non abbandonerà mai il desiderio di tornare in

patria e riabbracciare l'amico, non sopportando l'invidia dei colleghi.

Ma i due non si rivedranno più: l'architetto potrà concedersi un breve ritorno in Italia molto tempo dopo la scomparsa del bolognese, durante il dominio napoleonico (1810-11), limitandosi peraltro a visitare la propria città.

Note

¹ Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, I, cap. IV, a cui facciamo riferimento per il presente contributo.

² G. Natali, *Il Parini a Roma nel Settecento*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», a. IX (1931), pp. 71-79. Corazza è ricordato come «uno dei più dolci amici che avesse il Parini» in «Rivista europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura ed Arti», a. 1846, parte I, p. 705.

³ Domenico Orsini (1765-1790), 17° principe di Gravina, fu nipote dell'omonimo ambasciatore (1719-1789) del re di Napoli presso la corte pontificia, già nipote di Benedetto XIII.

⁴ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. AA. 28/4, f. 3, lettera del 1779, in A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., I, p. 113.

⁵ Cfr. *Gazzetta Universale o sieno notizie istoriche, politiche, di scienze, arti, agricoltura, ec.*, XI (1784), p. 383.

⁶ J. Andrés, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, a cura di I. Arbillaga, C. Valcárel, Madrid, Ed. Verbum, 2004, II, p. 222.

⁷ *Calendario della corte che contiene le notizie geografiche, ecclesiastiche, astronomiche, e civili*, Napoli, Stamperia Reale, 1785.

⁸ Napoli, Archivio di Stato, *Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale*, fsc. 2949/II, atti del Consiglio di Casa Reale del 30 marzo 1789, fol. s.n. Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., I, p. 114.

⁹ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. X. AA. 28/4, fol. 43. Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., I, p. 114.

¹⁰ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, *Coll. Aut.*, XXI, ms. 6091, lettera a Francesco Rosaspina del 19 gennaio 1796. Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., I, p. 115.

¹¹ Nel 1802, ad esempio, Sebastiano Corazza aveva tentato la vendita di tutti gli scritti letterari del padre all'avv. Luigi Bramieri di Parma, che ne avrebbe curato l'edizione critica, per 1000 scudi



romani e 12 copie della pubblicazione. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, *F.S. Biografie*, cart. I, n. 5, lettere di S. Corazza al Bramieri del 16 ottobre e 3 dicembre 1802. Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., I, p. 115.

¹² Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.B.37.

¹³ G.A. Alberti, *Trattato della Misura delle Fabbriche. Nel quale oltre la misura di tutte le superficie comuni si dà ancora la misura di tutte le*

specie di Volte, ed'ogni specie di solido, che possa occorrere nella misura di esse... Con un appendice del modo di misurare le capacità delle Vasche, Legnaj, Fenili, Grani, ec., Venezia, presso G.B. Recurti, 1757.

¹⁴ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.B.37.

¹⁵ Casale Monferrato, Archivio Storico Comunale, Fondo *Famiglia Magnocavalli*, f.lo 249, lettera del 26 settembre 1772. Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., I, pp. 134-136.

IL DIBATTITO SU LEONARDO
NELLA CAPITALE SETTECENTESCA
E L'OPERA DI VINCENZO CORAZZA

GLI STUDI DI GIUSEPPE BOSSI E DI GIOVAN BATTISTA VENTURI SUL CODICE NAPOLETANO

Alfredo Buccaro

Nonostante i numerosi tentativi messi in campo da Corazza di vendere i manoscritti in suo possesso, fortunatamente essi non si allontanano da Napoli. Nel 1802, come abbiamo visto, il figlio Sebastiano, volendo ricavarne un profitto, dopo un contatto senza esito con il duca di Gravina, cede, in cambio di una rendita, gli apografi vinciani e l'intero carteggio paterno al Principe Ereditario Francesco, di cui il padre è stato devoto istitutore¹.

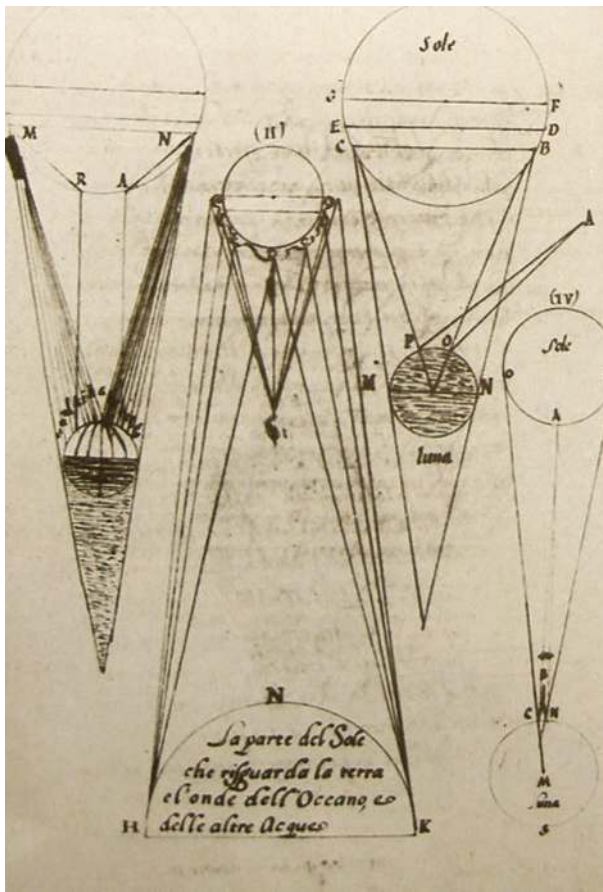
L'importanza del Codice napoletano viene particolarmente avvertita nel momento in cui i codici di Leonardo e gli apografi dell'Ambrosiana prendono la via di Parigi. Nelle *Memorie storico-critiche della Real Biblioteca Borbonica* pubblicate da Lorenzo Giustiniani nel 1818 i manoscritti risultano annoverati tra le opere più prestigiose presenti in catalogo; non senza, però, qualche rammarico per il trattamento ad essi riservato: «Nel dì 9 luglio del 1810 si videro estrarre dalla Real Biblioteca i Mss. del Vinci, affidandosi nelle mani di un forestiere per farsene copia a suo piacere. Questi Mss. furono depositati da S.A.R. il Principe Ereditario con molta gelosia; onde recò meraviglia, come dati si fossero con tanta franchezza dall'Ab. Andres. È vero che nel dì 18 agosto di detto anno furono per fortuna restituiti, ma come dirsi più in oggi di rarità? È vero che in Milano sono le opere di quell'uomo insigne; ma se non fossero le nostre di gran pregio, perché tanto impegno degli esteri di farne copia? Non sarebbe stata lodevol cosa se si fossero posti in stampa in Napoli a conto di essa Real Biblioteca, con guadagnarsi così danaro, o libri a cambio colle piazze di Europa?»².

Oltre ad alludere alla 'vicenda Bossi', su cui varrà la pena di soffermarci, l'autore coglie pienamente il valore del

documento, pur non approfondendone le ragioni: in realtà a quella data, come abbiamo visto, erano tornati da Parigi a Milano, oltre al Codice Atlantico, anche gli apografi 'fratelli'. Ma prima del 1815 il manoscritto dovette rivestire un'enorme importanza proprio perché sostitutivo degli originali trafugati ed essere quindi oggetto dell'ennesimo programma editoriale, questa volta da parte del pittore Giuseppe Bossi³.

Il Ciardi ci offre una precisa descrizione di questo artista⁴, sottolineando come egli, segretario dell'Accademia di Brera, amico di Antonio Canova e di Carlo Porta, fosse anche scrittore, sebbene non godesse della simpatia di Foscolo e di Stendhal. Pittore operante tra il romantico e il neoclassico, Bossi è noto per aver eseguito la copia in grandezza naturale del *Cenacolo* – commissionata da Eugène Beauharnais e destinata ad essere riprodotta in mosaico dal Raffaelli nella chiesa di Santo Stefano a Vienna – nonché per l'importante monografia su quell'opera⁵.

Prima di volgere la propria attenzione sugli apografi esistenti in Italia, sin dal 1808 Bossi concepisce un programma ben più ardito, consistente nel «progetto di far una corsa a Parigi e copiarvi tutti i manoscritti di L. e tornare a stamparli a Milano. Io farei andata, scritti e ritorno in sei settimane. Vi vorrebbero buone raccomandazioni e non mancherebbero. L'occasione dei miei lavori sul Cenacolo giustificherebbe le mie ricerche e allontanerebbe ogni sospetto, che io pensassi ad altro. Fingendo di far delle note, copierei ogni cosa approfittando dell'esercizio da me fatto di prontamente leggere senza specchi la mano di Leonardo. Il Viceré avrebbe gusto di veder pubblicare colla data di Milano quei codici che furono qui rubati per seppellirli a Parigi»⁶.

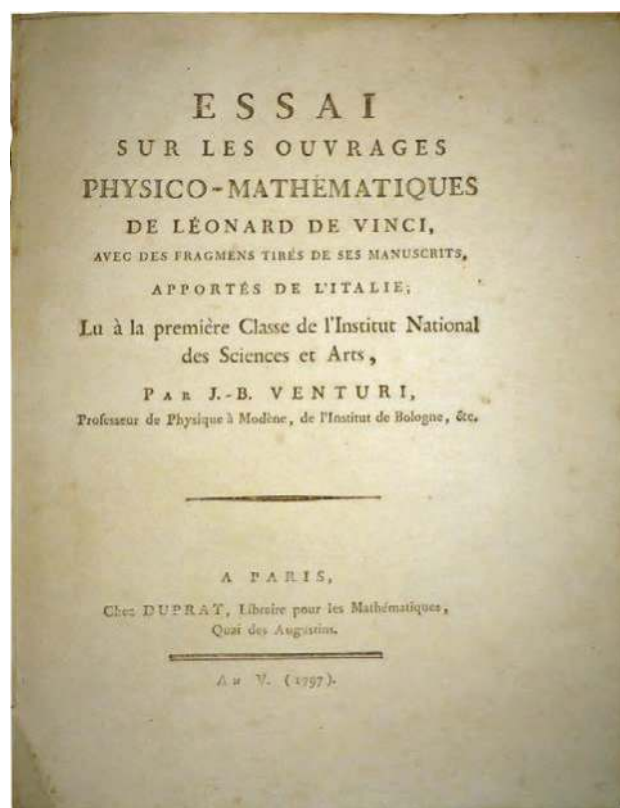


Sopra, Giuseppe Bossi, Incisione con l'Ultima Cena (da Id., *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, Dalla Stamperia Reale, 1810),
A lato, Ms. di Weimar, copia del Codice Leicester, 1717 ca. Weimar, Schlossmuseum (già Napoli, Biblioteca Serra di Cassano)



Sopra, Guglielmo Manzi, *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, De Romanis, 1817, parte II, frontespizio

A lato, Giovan Battista Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris, chez Duprat, 1797, frontespizio





Non sappiamo per quale ragione l'ambizioso programma di 'spionaggio culturale' non abbia avuto seguito: è certo però che nel luglio 1810 Bossi intraprende la non meno faticosa, ma certamente fruttuosa, trasferta napoletana.

Ma da chi Bossi poteva aver saputo dell'esistenza di preziosi materiali vinciani a Napoli? Oltre a doversi considerare la sua amicizia con il potente Canova, va detto che egli intratteneva da tempo intensi rapporti epistolari con importanti personaggi del mondo culturale e artistico della capitale murattiana, tra cui spiccano nomi come quelli di Vincenzo Camuccini e Vincenzo Cuoco. Le lettere di Bossi a Camuccini pubblicate da Giovanni Battista De Toni⁷ mostrano la particolare confidenza tra i due pittori e confermano da un lato la forte influenza dell'ambiente canoviano sull'Accademia napoletana, dall'altro il decisivo ruolo di Camuccini nel processo di riforma di quest'ultima⁸. Quanto al Cuoco, è il Galbiati a fornirci testimonianza che lo storico e filosofo napoletano, proprio in quegli anni, «formula un preciso programma, dal Bossi utilizzato, del modo come si dovrebbe studiare Leonardo»⁹.

Dal *Diario* di Bossi, pubblicato dal Nicodemi e poi dal Ciardi, è possibile ricostruire la vicenda del soggiorno napoletano del pittore e quella della sua 'sortita' nella Biblioteca Reale: il 3 luglio 1810, dopo aver fatto visita a Giulio Cesare Tassoni, ambasciatore del Regno d'Italia a Napoli, e al principe di Montemiletto, Bossi si reca dal duca Serra di Cassano, ove ammira la splendida biblioteca. Tre giorni dopo, la copia del Codice Leicester, ossia del «Libro originale della natura, peso e moto dell'acqua» di proprietà del duca, è già sua in cambio di una vaga promessa di volumi d'interesse del duca di Cassano¹⁰: l'apografo, come si sa ricchissimo di osservazioni anche in materia di scienze e di ingegneria, in particolare in campo geologico, idraulico e astronomico, sarà poi acquistato, dopo la morte del pittore, dalla Biblioteca di Weimar su segnalazione di Goethe¹¹.

Il passo successivo riguarda, ancora una volta, il materiale vinciano appartenuto a Corazza. Il gesuita madrileno Juan Andrés, nominato prefetto della Biblioteca

Reale all'atto della sua apertura il 2 agosto 1804¹² e confermato in carica nell'aprile 1806 dal nuovo governo francese¹³, nello stesso luglio 1810 concede al «forestiere» Bossi l'autorizzazione a copiare l'apografo. Bossi appunta infatti nel diario che l'8 luglio «alla Biblioteca rividi Andres e trovai altro importante Codice che ora copio»¹⁴: egli comincia la trascrizione l'11 luglio, approfittando anche del fatto che il proprietario di quei manoscritti, ossia il principe Francesco, è a Palermo dal 1806, ove la famiglia reale è fuggita all'arrivo dei napoleonidi. Il 15 luglio il pittore scrive: «Il Marchesino Serra di Cassano mi ha istruito intorno alle cose di Leonardo ch'erano in mano di Corazza. Egli regalò questi scritti e disegni al Principe Reale f.^o [figlio] di Ferdinando IV. Non si sa che ne avvenisse»¹⁵. In realtà, come abbiamo visto, non si trattò di un 'regalo' e la cessione non avvenne da parte di Corazza, ma del figlio Sebastiano. Per il resto si potrebbe ipotizzare che gli «scritti e disegni» di Leonardo un tempo in possesso dell'abate fossero diversi dal nostro apografo, ben noto a Bossi, che lo stava già copiando all'atto di aggiornare il proprio diario. Ma, non essendoci nulla di identificabile in modo univoco nei documenti e non essendo presenti negli elenchi del materiale ceduto nel 1802 al principe Francesco né autografi, né grafici leonardeschi, possiamo limitarci a notare che tra le «cose di Leonardo» che Bossi non ha occasione di vedere (e che quindi non copierà) ci sono sicuramente gli altri scritti di Corazza in materia vinciana, ossia i «Termini di arte» e la copia dell'apografo Arconati. Infatti dai documenti del fondo Bossi dell'Ambrosiana non risulta che il pittore abbia portato a termine la copia di *tutto* il carteggio Corazza, limitandosi invece al Codice oggetto del proprio interesse – di cui peraltro omette alcune parti – senza considerare l'esistenza delle altre carte di argomento vinciano dello studioso bolognese già passate nella Biblioteca Reale¹⁶.

Dunque l'eventualità di originali scomparsi, sostenuta da Pedretti considerando anche la provenienza felsinea di Corazza e alludendo al materiale autografo di Leonardo un tempo esistente presso la biblioteca del convento di San Michele in Bosco presso Bologna¹⁷,

risulta ancora lontana dal provarsi, sebbene nelle mani di Corazza, sin dal suo soggiorno romano, fossero finiti altri preziosi manoscritti di provenienza bolognese: si è visto come nel 1765 egli facesse acquistare dalla Biblioteca Comunale di Siena il codice di Francesco di Giorgio Martini un tempo custodito nel convento di San Salvatore, dopo averlo per primo analizzato e accertatane la paternità.

L'attività napoletana di Bossi proseguirà come testimoniato da una lettera all'amico Canova del 23 luglio successivo: «Io sarò forse costretto a trattenermi qui qualche giorno di più per copiare un codice di Leonardo, importante per molti titoli. Intorno a quest'uomo ho scoperto varie cose, che lo mettono alla testa de' fabbricatori di sistemi geologici: il suo è simile ai riconosciuti dai migliori fisici, e ch'ebbero nascimento poco più d'un secolo fa»¹⁸.

Sebbene Marinoni si limiti a definire «un mistero» a quale manoscritto Bossi alludesse nella lettera, neppure tentando di ricostruire la vicenda del nostro Codice¹⁹, che si trattasse di quest'ultimo è confermato da un'altra lettera del 28 luglio, indirizzata all'amico milanese Gian Giacomo Trivulzio: «La fatica che mi ammazza è la copia d'un Codice della Biblioteca Reale, di 450 pagine con centinaia di schizzi e disegni, che è estratto, se non erro, di quanto era all'Ambrosiana di mano del Vinci. Sono circa alla metà, e puoi credere se ne bramo il fine. Ma ad ogni modo ora ho una serie di opere del Vinci, che farà meravigliare, quando la pubblicherò. Ma vi vuol tempo e danari, senza che la mia buona volontà è inutile. Considero anche fatica il dover cercare le bellezze del paese fra i pericoli degli assassini e facendo lunghe corse, che ruban gran tempo»²⁰.

A parte le difficoltà 'turistiche' di Bossi, che non ci meravigliano più di tanto, e quelle dovute all'opera di trascrizione in un periodo così caldo, che durerà fino al 17 agosto, il documento è interessante perché offre una chiara idea delle intenzioni editoriali dell'artista milanese, che a questo punto può contare sulla trascrizione del Codice Urbinate da lui ricevuta nel 1809 dal Marini, bibliotecario della Vaticana, sull'apo-

grafo donatogli da Cassano, sulla propria trascrizione del Codice Corazza e, come vedremo, su una copia integrale del ms. C ormai a Parigi, il «De lumine et umbra», fornitagli dall'archivista Daverio dell'Ambrosiana. Dunque neppure la pubblicazione del *Libro di Pittura* da parte di Guglielmo Manzi nel 1817 avrebbe avuto luogo se si fosse realizzato l'ambizioso programma di Bossi: un programma degno di quello di Cassiano dal Pozzo e finalizzato a pubblicare a Milano, in volume unico, tutti gli scritti vinciani in suo possesso; edizione del resto già annunciata nell'opera sul *Cenacolo* del 1810²¹. Un anno più tardi, in una lettera al Viceré d'Italia²², il pittore chiede un finanziamento per la pubblicazione, promettendo in cambio di cedere all'Accademia, di cui è segretario, la collezione completa di incisioni del Morghen in suo possesso. Ma il progetto naufragherà con la scomparsa di Bossi nel 1815: ancora una volta, dunque, il nostro Codice rimarrà inedito.

Nella citata lettera a Trivulzio leggiamo pure: «Qui ho avuto il Codice di Leonardo da Cassano, che è copia d'un M° [manoscritto] che deve essere andato in Inghilterra; ma non credo cosa possibile l'aver que' tali disegni» da lui già descritti al Trivulzio in altre lettere purtroppo non reperibili. Da queste parole Pedretti ipotizza il trasferimento dei grafici (non sappiamo se si trattasse di originali, né se di provenienza Corazza) a Palermo nel 1806 insieme con il patrimonio più prezioso della Biblioteca Reale: sappiamo invece che le collezioni grafiche non si mossero da Napoli, restando quindi un mistero la sorte di quel materiale nell'ambito della capitale borbonica.

Nel 1818 la ricchissima biblioteca di Bossi andrà in vendita all'asta²³: oltre al codice dei Cassano, Goethe, che proprio in quell'anno pubblicò la recensione sul *Cenacolo* di Bossi²⁴, avrebbe voluto acquisire per la biblioteca di Weimar anche un apografo seicentesco del *Trattato della Pittura* pure presente presso lo studio del pittore²⁵. Il recupero e riordinamento delle carte del fondo Bossi dell'Ambrosiana, auspicato da Pedretti sin dal 1962²⁶, è stato eseguito solo alla fine degli anni '80: Enrico Cabella ne ha redatto un inventario



analitico²⁷, da cui si evince la reale consistenza della documentazione prodotta dal pittore a Napoli²⁸. Va notato come Bossi, pur comprendendo l'importanza dei contenuti dell'apografo napoletano e notando che «il carattere chiaro e buono somiglia a quello di Alessandro Tassoni», osservi che le figure «sono fatte da chi non aveva buon disegno e però sono senza grazia», non potendole confrontare evidentemente con quelle analoghe dell'H 227 inf. e dell'H 229 inf., all'epoca a Parigi, di cui esse rappresentano invece, come abbiamo detto, la versione 'in bella'²⁹. Forse per una propria organizzazione di lavoro, Bossi trascrive, dopo il testo dei «Capitoli aggiunti», prima la sezione intitolata *Del Moto e Forza*, ossia la terza parte del Codice Corazza, poi il testo su *Ombre e Lumi*, infine la seconda parte dell'apografo³⁰.

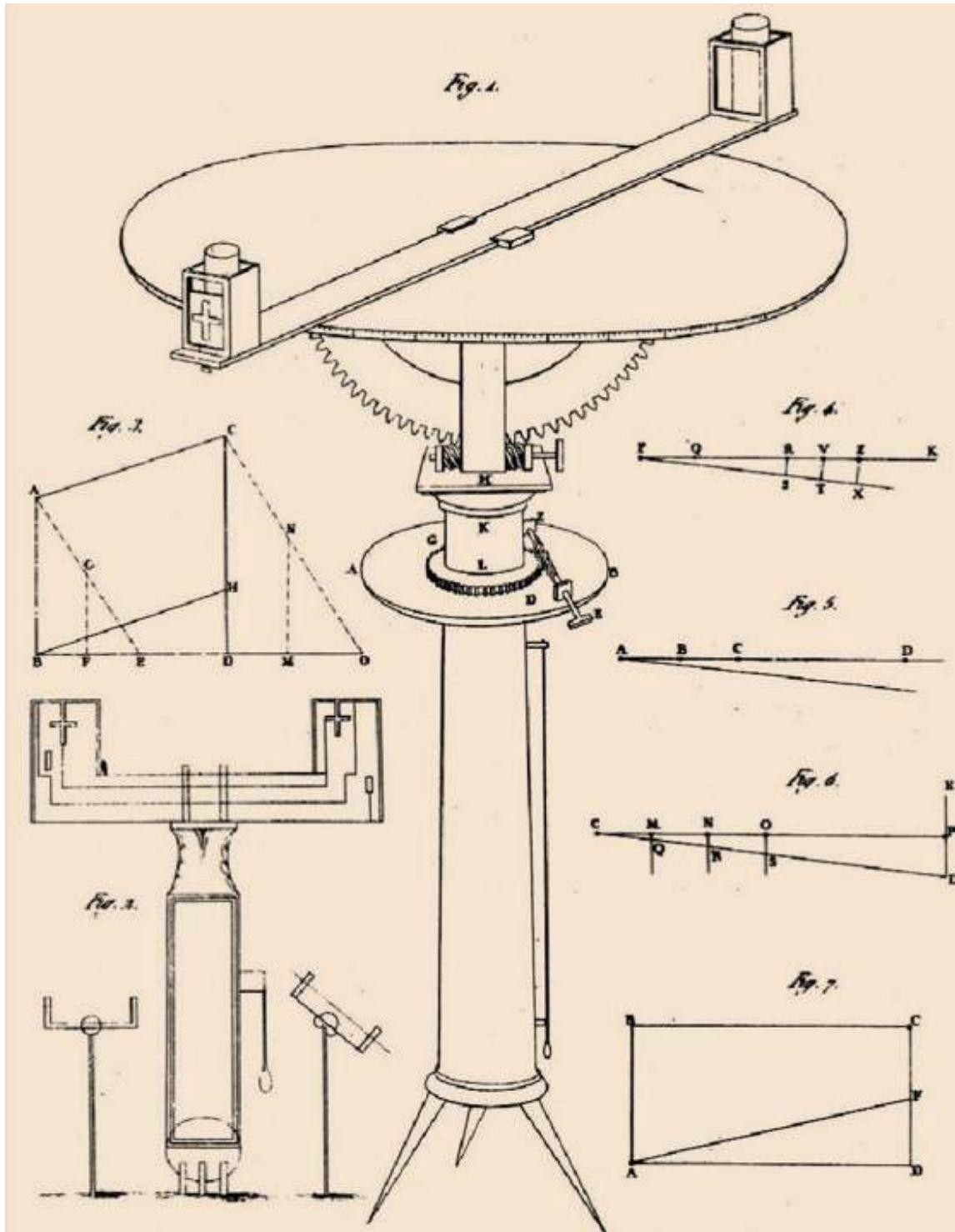
Se la semplice copia redatta a Napoli da Bossi non costituisce per noi un particolare oggetto d'interesse, importanti sono invece le annotazioni del pittore riguardanti il confronto della parte del codice napoletano contenente il trattato su *Ombre e Lumi* con quella da lui ricevuta dall'archivista Daverio, priva sì di figure, ma recante il testo integrale del ms. C, all'epoca già in Francia³¹. Del resto Bossi aveva ottenuto solo un anno prima dal Marini la copia dell'ancora inedito Codice Urbinate, non avendo avuto il tempo di studiarlo né, quindi, di riconoscerne le parti più significative sullo stesso tema tratte dal perduto «Libro W». Pure importante ci pare quanto l'artista, proprio con riferimento al «manoscritto Daverio», appunta circa «le altre molte cose che vi si leggono e che non sono della natura dei lumi e delle ombre e che sono del tutto nuove o hanno notabili differenze da quello che già tengo. Ne ho conseguentemente trascritto quanto da porsi in ordine per materia con le altre scritture. Nella copia da me fatta a Napoli nel 1810 del libro delle ombre e dei lumi ho messo il segno Ms.Dav. ove ho notato alcune lezioni di importanza»³², che infatti si leggono nel testo del documento.

Tratteggiamo ora il ruolo avuto nella vicenda del Codice napoletano dallo scienziato emiliano Giovan Battista Venturi (1746-1822)³³. Nel 1796 Venturi, allievo

dello Spallanzani, fu inviato a Parigi come segretario di Legazione da Ercole III duca di Modena, pubblicando prima le *Ricerche sperimentali sul principio della trasmissione laterale entro i fluidi applicata alla spiegazione dei diversi fenomeni idraulici*, poi dedicandosi ad approfonditi studi sui codici vinciani appena giunti nella capitale francese: il risultato fu, l'anno seguente, la pubblicazione del famoso *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*. Ciò fu possibile in quanto egli ebbe addirittura in prestito i codici e, quindi, l'opportunità di trascriverne comodamente le parti di suo specifico interesse, cosa che non riuscì a Bossi: fu proprio Venturi a segnare i codici originali, per facilitare il proprio lavoro, con le lettere A-N, a cui solitamente ci si riferisce negli studi su quei manoscritti.

Si tratta di un nuovo tentativo, peraltro assai autorevole sotto l'aspetto scientifico, di selezione e riordinamento delle massime vinciane, avendo il Venturi l'intenzione di pubblicare «in tre compiuti Trattati tutto ciò che il Vinci ha fatto e scritto sulla Meccanica, sull'Idrostatica, e sull'Ottica»³⁴. Ma va tenuto ben presente il carattere parziale di tali trascrizioni in relazione alla specificità degli argomenti e il fatto stesso che la pubblicazione dell'*Essai* precede di vent'anni l'accesso dell'autore alle carte di Bossi nel 1816.

Peraltro nel 1814 Venturi proverà, senza fortuna, a ottenere una copia dell'intero Codice napoletano, chiedendola direttamente ai responsabili della Biblioteca Reale, come si evince da una lettera del 4 novembre di quell'anno indirizzata al solito Andrés, già 'complice' di Bossi: «Avendo finalmente ottenuto di poter restituirmi due anni fa alla mia Patria, mi diedi di nuovo allo studio, e vorrei tenere la mia parola riguardo a pubblicare tutte insieme le cose tuttavia inedite del Vinci. Da tali circostanze Ella vedrà, Sig.r Bibl. Ven., che qualunque titolo abbia il Ms.to costì esistente di L. Vinci, io ho necessità di vederlo. Onde oso pregarla di voler farmelo ricopiare in ogni modo e quindi farlo tenere sia per il Corriere sia per qualunque altro mezzo sicuro diriggendolo a me qui in Reggio, od al deg.mo Sig. Ciccolini in Bologna. Oso pregarla di



Giovan Battista Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris, Duprat, 1797, studio di macchina ottica



sollecitare la sud.ta copia del Ms. Vinci con qualche premura»³⁵.

Ma questa volta la richiesta non ha seguito, forse per le critiche attirate su di sé da Andrés per la concessione fatta a Bossi. Sicché solo più tardi, dopo aver avuto accesso alle carte dell'amico milanese, Venturi potrà elaborare uno studio in materia di ottica integrando il materiale 'di prima mano' da lui selezionato e trascritto a Parigi con quanto ricavabile dalla copia di Bossi del *Libro di Pittura*, dall'edizione del Manzi e, soprattutto, «aggiungendo, ove avran luogo, diversi articoli ricavati da un trattato del medesimo [Leonardo] *sulle ombre ed i lumi*, il quale conservasi nella Biblioteca di Napoli, ed in varie parti è diverso da quello della Vaticana inserito nell'ultima sopra citata edizione romana»³⁶.

Venturi si baserà sulla copia eseguita a Napoli da Bossi per redigere di proprio pugno il manoscritto oggi conservato nella Biblioteca Civica di Reggio Emilia, che reca il seguente appunto dello studioso: «Il Signor Giuseppe Bossi pittore copiò questo manoscritto dalla Biblioteca di Napoli, ed io col permesso de' suoi eredi, da tale Copia trassi la mia presente»³⁷. Appare infatti evidente come le trascrizioni da lui eseguite a Parigi selezionando la gran messe di autografi vinciani non potessero risultare complete sull'argomento, tali cioè da consentirgli di redigere un compendio ordinato e dotato di sufficiente coerenza in materia di ottica: sarà quindi preziosa per lo scienziato l'ampia trascrizione rinvenibile nel Codice napoletano.

Traendo profitto da tanti materiali all'epoca ancora inediti, Venturi produsse studi di grande importanza, tra cui la memoria sulle *Dottrine inedite di Leonardo da Vinci intorno all'ottica*, letta presso il R. Istituto di Scienze di Milano nel 1815 e nel 1818 e basata proprio sull'analisi del trattato su *Ombre e lumi*, aggiungendo a quanto già esposto nell'*Essai* il materiale ricavato dalle trascrizioni di Bossi, dalla copia mostrata anche a lui dall'archivista Daverio³⁸ e dal raffronto tra il testo del Codice Urbinate già in possesso del pittore, l'edizione del Manzi del 1817 e l'*editio princeps* del *Trattato della Pittura*: infatti Venturi, proprio come l'amico milanese, possedeva un apografo seicentesco del Trattato –

anch'esso oggi presso la Biblioteca civica di Reggio Emilia – che potrebbe anzi essere proprio quello di Bossi, poi acquistato dallo scienziato³⁹.

Come ha dimostrato Giovanni Battista De Toni, gli studi di Venturi si sono rivelati di grande utilità anche ai fini del recupero di alcuni testi contenuti nei fogli originali sottratti da Guglielmo Libri a Parigi, specie con riferimento al *Libro di Pittura*⁴⁰ e al ms. E di Parigi⁴¹. In particolare l'opera condotta dal De Toni nel suo *Giovan Battista Venturi e la sua opera vinciana* del 1924⁴² ha posto in piena luce il duro lavoro svolto dallo scienziato reggiano sia in materia di ottica e di prospettiva, sia riguardo ai trattati di meccanica e di idraulica, come si è avuto occasione di sottolineare con riferimento alle corrispondenti parti del nostro Codice. Ma il contributo di Venturi non si limiterà a questi argomenti, giungendo a proporre la ricostruzione minuziosa dei dati biografici su Leonardo ricavati da appunti autografi, un'analisi dettagliata dei capitoli presenti nei codici originali con riferimento al *Trattato della Pittura* e, infine, un ponderoso studio dei rapporti tra le ricerche vinciane in materia di architettura e prospettiva, il *De divina proportione* di Pacioli e gli scritti di Francesco di Giorgio Martini sull'architettura militare e civile conservati a Firenze, a Modena e a Venezia⁴³.

Note

¹ Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, I, p. 74. A questo studio facciamo riferimento per il presente contributo. Nel 1831 Luigi Corazza, figlio di Sebastiano e nipote di Vincenzo, percepiva ancora un assegno di tre ducati al mese quale compenso per i manoscritti vinciani dati dal padre al principe ereditario, cui dovette presto aggiungersi l'intero carteggio personale dell'abate bolognese. In un documento dell'epoca (Napoli, Biblioteca Nazionale, Archivio Storico, *Fondo Nazionale*, serie Borbonica, 1831/17, nota del 20 giugno 1831), a firma del presidente della Giunta della Biblioteca mons. Rosini, contenente una dettagliata descrizione dei manoscritti di Corazza, leggiamo: «Esistono nella Raccolta Manoscritta tre codici cartacei, due in foglio e uno in 4°. Legati alla francese con fregi d'oro, uno de' quali contiene un trattato sulle acque e del loro moto e misura di Leonar-

do da Vinci scritto di proprio carattere di D. Vincenzo Corazzi [...]. Il secondo contiene i capitoli diversi dello stesso Leonardo da Vinci circa le regole della buona pittura, e regole di dipingere, prospettive, ombre, lontananze etc. [...]. Il terzo in 4°. di carattere dello stesso Corazza contiene osservazioni filologico-grammaticali sopra alcune parole più notabili usate in dette opere di Leonardo [...]. Il primo di questi Trattati sembra tutt'ora inedito, e potrebbe meritare le considerazioni de' Dotti. Gli altri non son meno pregevoli».

² L. Giustiniani, *Memorie storico-critiche della Real Biblioteca Borbonica di Napoli*, Napoli, G. de Bonis, 1818, pp. 164-165.

³ Su Bossi si veda G. Calvi, scheda in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, a cura di E. De Tipaldo, Venezia, Tip. di Alvisopoli, 1835, pp. 193-199.

⁴ Cfr. G. Bossi, *Scritti sulle arti*, ed. critica a cura di R.P. Ciardi, Firenze, S.P.E.S., 1982, II; E. Cabella, *Leonardo nelle carte del «Fondo Bossi» all'Ambrosiana*, in «Raccolta Vinciana», XXIII, 1989, pp. 199-204; S. Mara, *Una biografia inedita di Leonardo scritta dal conte Della Torre Rezzonico*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti antichi e moderni*, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 865-890.

⁵ Nel 1811 Bossi pubblicherà anche *Delle opinioni di Leonardo da Vinci intorno alla simmetria dei corpi umani*, discorso dedicato a Canova, Milano, Stamperia Reale. Cfr. E. Verga, *Bibliografia vinciana (1493-1930)*, Bologna, Zanichelli, 1931, p. 128.

⁶ G. Bossi, *Memorie inedite*, in «Archivio storico lombardo», Milano, V, 1878, pp. 276-279, cit. in E. Verga, *Bibliografia vinciana (1493-1930)*, cit., p. 387.

⁷ G.B. De Toni, *Frammenti vinciani. Lettere del pittore Giuseppe Bossi a Giambattista Venturi e Vincenzo Camuccini*, in «Raccolta Vinciana», XI (1920-22), pp. 229-235. In particolare a p. 232, nel dare notizia degli apografi vinciani presenti a Napoli (XII. D. 79-80), l'autore cita Miola (A. Miola, *Le scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua ricercate nei codici della Biblioteca Nazionale di Napoli*, I, Bologna, Tip. Fava & Garagnani, 1878, I, pp. 230-232), accennando pure all'opera svolta da Bossi a Napoli nell'estate 1810 per la trascrizione del Codice Corazza, nota attraverso la lettera del pittore a Canova del 23 luglio di quell'anno.

⁸ Si veda sull'argomento: F. Mangone, R. Telese, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento, Hevelius Edizioni, 2001, pp. 30 sgg.; *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. Buccaro e F. De Mattia, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 224-225.

⁹ G. Galbiati, *Il «Cenacolo» di Leonardo da Vinci del pittore Giuseppe Bossi nei giudizi d'illustri contemporanei*, in «Anacleto Ambrosiana», III, Milano, Alfieri e Lacroix, 1920.

¹⁰ Dal catalogo a cura di A. Vezzosi (*Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti-Barbera, 1983, p. 138) ricaviamo che la copia del Codice Leicester (oggi di proprietà di Bill Gates) di proprietà del duca di Cassano era stata eseguita a Firenze nel 1717 da frate Francesco Ducci, bibliotecario della Biblioteca Laurenziana, allorché il conte di Leicester acquistò l'originale da Giuseppe Ghezzi: essa è descritta dal Calvi (G. Calvi, *Introduzione al Codice Leicester della biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, Milano, Cogliati, 1909, p. XXVII) e citata dal Jordan e dall'Uzielli. Cfr. pure G.B. De Toni, *G.B. Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e l'Essai*, Roma, P. Maglione e C. Strini, 1924, p. 59.

¹¹ C. Pedretti, *I manoscritti 'inediti' di Leonardo ricercati da Giuseppe Bossi a Napoli: autografi o apografi?*, in «Accademia Leonardi Vinci», IX, 1996, pp. 136-138; *Leonardo e il leonardismo*, cit., p. 138, scheda di A. Vezzosi.

¹² Sulla storia della biblioteca privata del re, risalente alla venuta di Carlo di Borbone a Napoli, si vedano pure: *Regali dispacci, nelle quali si contengono le Sovrane Determinazioni de' punti generali, o che servono di norma ad altri simili casi, nel regno di Napoli, dal dottor D. Diego Gatta raccolti. Parte seconda, che riguarda il civile*, IV, Napoli, G.M. Boezio, 1776, p. 555; L. Giustiniani, *La biblioteca storica e topografica del Regno di Napoli*, Napoli, Stamp. V. Orsini, 1793; M.G. Castellano Lanzara, *Origini di una biblioteca universitaria in Napoli e della Real Biblioteca*, Napoli, Tip. A. Miccoli, 1941, pp. 10-11, 16-25; G. Guerrieri, *La Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1974; A. Travaglione, *Della Biblioteca Privata del Re: legature e legatori del XIX secolo*, in «Dalla bottega allo scaffale. Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli», VIII, n. 1, 1990, p. 84; S. Casale, *Le Biblioteche storiche napoletane*, in *La Biblioteca Nazionale di Napoli. Memorie e orizzonti virtuali*, Napoli, s.n., 1997, p. 142.

¹³ L. Giustiniani, *Memorie storico-critiche*, cit., p. 133. L'abate Andrés, importante letterato (1740-1817) che trascorse a Napoli l'ultimo decennio della sua esistenza con l'incarico della direzione della Biblioteca Reale, è noto tra l'altro per le *Cartas familiares del abate d. Juan Andrés a su hermano d. Carlos Andrés, dandole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785*, Madrid, por A. de Sancha, 1786-93 (ora in J. Andrés, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, a cura di I. Arbillaga, C. Valcárel, Madrid, Ed. Verbum, 2004), II, p. 222.

¹⁴ C. Pedretti, *I manoscritti 'inediti'*, cit., p. 137.



¹⁵ *Ibidem*. Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 76.

¹⁶ Milano, Bibl. Ambrosiana, *Fondo Bossi*, S.P. 6/13-E, sez. B, n. 1, f.lo f: «Dizionario delle varie voci italiane usate da Leonardo nei suoi scritti, unitevi alcune osservazioni sui manoscritti inediti dello stesso». Bossi parla di ca. 10.000 vocaboli di lingua italiana individuati ed elencati da Leonardo nel Codice Trivulziano; il pittore dice di avere intenzione di pubblicarli, visto che ormai, dopo le spoliazioni napoleoniche (1809), poco rimane in Italia degli scritti vinciani. Il f.lo contiene precise descrizioni del Codice e dei vocaboli selezionati da Bossi, elencati in ordine alfabetico: non si tratta, quindi, dei «Termini di arte» di Corazza, cui allude Pedretti (C. Pedretti, *I manoscritti 'inediti'*, cit., p. 138, nota 10). Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 76.

¹⁷ Il materiale vinciano è ricordato dall'Orlandi ancora nel 1704, ma nel 1758 risulta già sparito da quella sede. C. Pedretti, *I manoscritti 'inediti'*, cit., pp. 137-138.

¹⁸ G. Bossi, *Lettere ad Antonio Canova*, Padova, Minerva, 1839, p. 42, cit. in E. Verga, *Bibliografia vinciana*, cit., p. 154. Cfr. pure G. Bossi, *Scritti sulle arti*, cit., II, p. 667, e *Leonardo e il leonardismo*, cit., p. 139, scheda di A. Vezzosi.

¹⁹ A. Marinoni, *I manoscritti di Leonardo da Vinci e le loro edizioni*, in Aa.Vv., *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952), Roma, Ist. Poligr. Stato, 1952, p. 251.

²⁰ G. Nicodemi, *La copia del volume di Giuseppe Bossi "Del Cenacolo di Leonardo da Vinci"*, Milano, Vita e Pensiero, 1931, p. 48-49; *Leonardo e il leonardismo*, cit., p. 139, scheda di A. Vezzosi; C. Pedretti, *I manoscritti 'inediti'*, cit., p. 137.

²¹ G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro*, Milano, Stamperia Reale, 1810; G. Galbiati, *Il «Cenacolo» di Leonardo*, cit., pp. 18-20. Cfr. pure Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Fondo Bossi*, S.P. 6/13-E, sez. B, n. 1, f.lo g: «Varie miscellanee pittoriche, filosofiche e morali tratte da autografi di Leonardo da Vinci»: Bossi aveva intenzione di pubblicare queste massime su varie materie, che però non recano la provenienza (non tutte dal Codice Trivulziano).

²² G. Bossi, *Scritti sulle arti*, cit., I, pp. 437-439.

²³ *Catalogo della Libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese. La di cui vendita al pubblico incanto si farà il giorno 12 febbraio 1818*, Milano, Bernardoni, 1817.

²⁴ La recensione di Goethe del libro di Bossi sul Cenacolo apparve prima in tedesco nel 1818, poi in inglese nel 1821. Cfr. E. Verga, *Bibliografia vinciana*, cit., p. 130, scheda su W. Goethe, *Joseph Bossi über*

Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand, Stuttgart, Cotta, 1818, che a dire di Verga segna l'inizio della letteratura vinciana in Germania, venendo tradotto in inglese nel 1821 e poi più volte ristampato.

²⁵ L'apografo è così riportato nel catalogo della biblioteca (p. 235): «*Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci. Cod. Cart. con figure del sec. XVII in fol.». Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 77.

²⁶ C. Pedretti, *I manoscritti Bossi all'Ambrosiana*, in «*Raccolta Vinciana*», XIX, 1962, pp. 294-295.

²⁷ E. Cabella, *Leonardo nelle carte*, cit., pp. 199-204.

²⁸ La Steinitz (K. Trauman Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura (Treatise on painting): a bibliography of the printed editions, 1651-1956 based on the complete collection in Elmer Belt Library of Vinciana*, Copenhagen, Munksgaard, 1958, p. 107), sulla scorta di Galbiati, dava per dispersa la trascrizione napoletana di Bossi. Tra i documenti del fondo Bossi segnalati da Cabella troviamo invece: - SP 6/13 D 7, «Copia del Codice di Napoli - Capitoli diversi di Leonardo da Vinci circa le regole della pittura e modo di dipingere Prospettive, Ombre, Lontananze, Altezze, Bassezze, Dipresso, Discosto: fatta nell'agosto 1810 dal pittore Giuseppe Bossi con molte postille di sua mano», ff. mss. nn. 1/94; - SP 6/13 D 8, Scheda autografa di Bossi: «L'originale dei quali (capitoli) dal Sig. Galeazzo Arconati è stato donato alla Libreria Ambrosiana e dall'istesso è stato inviato all'Em.mo Card. Francesco Barberino. Sono i suddetti capitoli più di quelli che nell'opera originaria dei Precetti della Pittura si vedono», f. ms. n. 5; - SP 6/13 D 9, Scheda autografa di Bossi: «Il Codice di Napoli ha esternamente il titolo "Leonardo da Vinci-Le Regole della Pittura". È numerato col n. 84. La sua legatura è recente. Il carattere chiaro e buono somiglia a quello di Alessandro Tassoni e può essere dell'epoca di Galeazzo Arconati come prova il titolo del 1° Trattato. Le figure vi sono fatte da chi non aveva buon disegno e però sono senza grazia - si verifichi se questo codice è lo stesso della Biblioteca Barberini» (ossia il Codice Urbinate, già ricevuto in copia dal Marini, cosa che non è), f. ms. n. 6; - SP 6/13 D 10, «Copia del testo della Parte I» del codice suddetto (con numerosi disegni intercalati), ff. mss. nn. 7/24; - SP 6/13 D 11, «Copia del testo della Parte II» del medesimo codice (con numerosi disegni intercalati), ff. mss. nn. 26-91. Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 78.

²⁹ A nostra volta, notiamo il carattere più 'freddo' dei grafici di mano di Bossi, in buona parte eseguiti con l'uso del righello.

³⁰ Con riferimento a quest'ultima, Cabella (p. 201) cita il seguente appunto presente nel «Catalogo-inventario» originario del Fondo Bossi (Biblioteca Ambrosiana, SP 6/13 A n. 1): «(e) idem (cioè copia)

di originale di Leonardo – della natura, peso e misura delle acque, composto in tempo di Lodovico il Moro nel condurre che fece le acque del Naviglio e della Martesana dall'Adda a Milano, il cui originale è di proprietà del Duca di Cassano in Napoli». Se, come è facilmente constatabile, questa parte del codice napoletano corrisponde quasi totalmente al ms. F di Francia, non si comprende come nell'inventario si possa fare riferimento per essa al manoscritto posseduto da Cassano, che abbiamo visto essere copia del Codice Leicester e non del ms. F (sebbene sullo stesso argomento delle acque) e che Bossi non ha mai copiato, visto che lo aveva ricevuto in dono sin dal 6 luglio 1810.

³¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, SP 6/13 D 12, Copia di altro codice menzionato quale: «Autographum Leonardi Vinci cujus in jusdem rebus gestis meminit Raphael Trischet Fresneus: agit autem de lumine et umbra (scritto in favella italiana) a. 1603». Nota: «Vidi – Mazentae patritii Mediol. liberalitate», ff. mss. nn. 95-201; – SP 6/13 D 13, Altra copia del suddetto (con numerosi disegni intercalati), ff. mss. nn. 140-161. – (SP 6/13 D 14) Nota autografa di Bossi del gennaio 1813: «Il Sig. Archivista Daverio mi ha passato una diligente copia del volume di Leonardo che altra volta conservavasi nella Bibl. Ambrosiana, il quale volume aveva per titolo De lumine et umbra», f. ms. n. 200. Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 78.

³² Proprio con riferimento al ms. Daverio, Bossi aggiunge alcune postille alla propria copia del codice napoletano. Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 78.

³³ Su G.B. Venturi cfr. pure E. Verga, *Bibliografia vinciana*, cit., p. 115; G.B. De Toni, *Frammenti vinciani. Lettere del pittore Giuseppe Bossi*, cit., pp. 229-235; Id., *Sur les feuillets attachés au manuscrit E de Léonard de Vinci, conservé dans la Bibliothèque de l'Institut*, in *Compt. Rend. Acad. Sc. de Paris*, tome 173, n. 15 (10 ott. 1921), pp. 618-620; Id., *Matériaux pour la reconstruction du manuscrit A de Léonard de Vinci, de la Bibliothèque de l'Institut, ibid.*, tome 173, n. 20 (14 nov. 1921), pp. 952-954; Id., *Giovan Battista Venturi*, cit. Tra l'altro De Toni aveva avuto notizia dell'esistenza del codice napoletano, oltre che dalla citata lettera di Bossi a Canova, da una comunicazione avuta dal bibliotecario Alfonso Miola nel 1895. Cfr. pure: *Scienziati e tecnologi dalle origini al 1875*, Milano, Mondadori, 1975; *Il Fondo Venturi della Biblioteca Panizzi*, a cura di R. Marcuccio, Bologna, Pàtron Editore, 2001.

³⁴ C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita gli studj e le opere di Le-*

onardo da Vinci, Milano, G. Motta al Malcantone, 1804, p. 142.

³⁵ Reggio Emilia, Biblioteca Civica, *Fondo Venturi*, IX, minuta della lettera, cit. in G.B. De Toni, *Giovan Battista Venturi*, cit., p. 165.

³⁶ G.B. De Toni, *Giovan Battista Venturi*, cit., pp. 87-89. Venturi poté trascrivere anche alcuni brani dell'apografo un tempo del duca di Cassano ancora presente in casa Bossi prima che venisse acquistato dalla Biblioteca di Weimar nel 1818.

³⁷ Reggio Emilia, Biblioteca Civica, Ms. Regg. A 38, segnato «Q». Cfr. in proposito N. De Toni, *Frammenti vinciani. XXXII...cit.*, p. 20; *Leonardo e il leonardismo*, cit., p. 139, scheda di A. Vezzosi; A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 79.

³⁸ G.B. De Toni, *G.B. Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e l'Essai*, Roma, P. Maglione e C. Strini, 1924, p. 76.

³⁹ Id., *Intorno ad un apografo del «Trattato della Pittura» di Leonardo da Vinci nella biblioteca civica di Reggio Emilia*, in «Archivio di storia della scienza», Roma, III, 1922, pp. 135-140; A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 79.

⁴⁰ C. Pedretti, *Note sulla cronologia del «Trattato della Pittura» di Leonardo*, in «L'Arte», gen.-giu. 1959, p. 26.

⁴¹ G.B. De Toni, *Frammenti Vinciani X. Contributi alla conoscenza di fogli mancanti nei Manoscritti A ed E di Leonardo da Vinci*, in «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXI, 1921-22, pp. 1-11; A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 79.

⁴² Si veda in proposito la recensione in E. Verga, *Bibliografia vinciana*, cit., p. 710.

⁴³ Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza*, cit., p. 78. G.B. De Toni fornisce lo schema dei mss. Venturi della Biblioteca di Reggio Emilia secondo lui più coerente con l'idea dello scienziato: gli scritti si componevano di tre memorie, la prima sull'opera di Piero della Francesca sulla prospettiva, la seconda sulle dottrine di Leonardo intorno all'ottica, la terza, da stamparsi in appendice, contenente i seguenti capitoli: I. Notizie autentiche della vita di Leonardo da Vinci, e delle sue opere oltre l'Ottica; II. Manoscritti di Leonardo; III. Dottrine principali di Leonardo intorno alla Meccanica; IV. Insegnamenti di Leonardo intorno all'Idraulica; V. Scienza militare; VI. Del volo degli uccelli; Conclusione: Massime morali di Leonardo. Nell'attuale ms. *Reggiano A 38* (vedi la parte ex lett. «P» Venturi) è copia del «Paragone» di cui il Venturi scrive: «La mia Copia è presa da quella del pittore Giuseppe Bossi, che forse l'aveva presa insieme col 2° Libro di Leonardo, dalla Vaticana di Roma».

TRACCE E FORTUNA CRITICA
FINO AL NOVECENTO

LE VICENDE DELLA TAVOLA DORIA ATTRAVERSO I DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI

Margherita Melani

Il legame di Napoli con Leonardo passa anche attraverso la *Tavola Doria*: celebre copia della lotta con lo stendardo dalla perduta *Battaglia di Anghiari*, dipinto rimasto a Napoli per quasi un secolo, a partire dal 1845, che deve il suo nome alla casata genovese a cui l'opera apparteneva almeno fin dagli inizi del XVII secolo¹.

Molto è stato scritto su questa tavola che ha avuto un'eccezionale fortuna storiografica anche per la sua storia avventurosa – quasi fosse una moderna *spy story* – che si è conclusa con il suo recupero da parte dei Carabinieri del Nucleo Tutela Opere d'Arte e l'assegnazione della stessa alla Galleria degli Uffizi². La storia del dipinto è in gran parte ricostruibile grazie ai documenti confluiti nel fondo Doria d'Angri dell'Archivio di Stato di Napoli³, i cui inventari permettono di seguire i passaggi di proprietà, ma anche, cosa più importante, i momenti in cui il dipinto era considerato una copia da Leonardo e quando, viceversa, veniva presentato come un autografo.

Il primo documento che ricorda l'esistenza della *Tavola Doria* tra quelli conservati nell'Archivio Doria d'Angri è l'inventario dei beni di Agostino Doria (1540-1607 circa), redatto dopo la sua morte, tra il 1617 e il 1621. La tavola è ricordata come «una battaglia di soldati a cavallo di Leonardo da Vinci» e valutata 300 lire genovesi, una cifra considerevole, soprattutto considerando che nello stesso inventario il *San Girolamo* attribuito a Tiziano era stimato 60 lire genovesi⁴.

Agostino Doria ebbe una brillante carriera politica che culminò, nel 1601, con la sua elezione a doge di

Genova, carica che mantenne fino al 1603. Era considerato uno degli uomini più ricchi di Genova: già nel 1576 aveva un patrimonio di 73.750 scudi genovesi, che era secondo solo a quello del principe Giovan Andrea Doria (pari a 200.000 scudi)⁵. Nonostante l'importanza del personaggio, a oggi ancora non conosciamo come il dipinto fosse entrato a far parte della collezione Doria.

La *Tavola Doria* è nuovamente citata nel successivo inventario dei beni del primogenito di Agostino, Giovan Carlo Doria (1576-1625), redatto tra il 1621 e il 1641; il dipinto ancora una volta è ricordato come «Una battaglia di cavalli da Leonardo da Vinci» e valutato 1.200 lire genovesi⁶. Cosa importante, per la prima volta ne viene indicata la collocazione fisica «nel mezzano montando le scale a man manca»⁷. Il valore del dipinto in quel momento era in continua ascesa.

I beni di famiglia passarono al fratello Marcantonio (c. 1570-1651), secondogenito di Agostino Doria, che intraprese numerose iniziative volte a rafforzare il ruolo della sua famiglia nel contesto partenopeo; a lui spetta ad esempio l'acquisto del feudo di Angri (1612)⁸, che passò poi nelle mani del figlio primogenito Nicola (1599-1688). Seguendo quindi la linea ereditaria del ramo principale si trovano altre notizie relative al dipinto. Nel 1651 «il groppo de' Cavalli di Leonardo da Vinci» è incluso nella serie di opere vincolate dal fedecommesso del principe Marcantonio Doria a favore del figlio Nicola insieme ad altre sette opere: il *Cristo alla colonna* di Tiziano, la *Sant'Orsola* di Caravaggio, la *Strage degli*



Copia da Leonardo (attribuita a Francesco Morandini, detto il Poppi), *Tavola Doria*. Firenze, Galleria degli Uffizi

Innocenti del Paggi, la *Pietà* e il *Giobbe* dello Spagnoletto, le miniature dei ritratti del doge Agostino Doria e dei suoi figli, infine un *San Giovanni Battista che predica nel deserto* «quadro piccolo che si stima d'Alberto Duro»⁹. Nicola Doria morì nel 1688 senza eredi: dal suo matrimonio con Maddalena Spinola non erano nati figli, ma nel corso della sua vita aveva maturato un forte affetto per il nipote Marcantonio, secondogenito del fratello minore Giovan Francesco. Nel 1690, nell'estimo e nell'inventario dei beni di Nicola Doria si nota un cambiamento. Il dipinto, di cui per la prima volta sono fornite le misure, è considerato una copia da Leonardo con un valore economico decisamente inferiore: «Un gruppo di Cavalli di palmi 3 ½ e 4 ½ copia di Leonardo da Vinci lire sessanta»¹⁰. Questo cambio di attribuzione non è giustificato in alcun modo, ma non è un caso isolato: anche il *Cristo alla colonna* di Tiziano era considerato una copia e, come questo, anche tutti gli altri dipinti che in precedenza avevano un riferimento considerato certo sono descritti come 'copie da'»¹¹. Questi cambi di attribuzione, quindi anche di valore, non devono essere stati casuali. Le disposizioni testamentarie di Nicola portarono alla nascita di una lite tra i due principali eredi i nipoti Marcantonio e Giuseppe Maria. La lite si concluse nel 1693, anno in cui l'esecutore testamentario provvide alla ripartizione dei beni tra gli eredi: a Marcantonio (1632-1710)¹² spettò il feudo di Eboli (con tutti i possedimenti in esso compresi: Lagopiccolo, Fasanara, Ortogrande, Castelluccio), il legato di Bilvestre in Spagna, oltre al feudo di Angri e alla contea di Capaccio, già acquisiti in virtù di precedenti assegnazioni; a Giuseppe Maria (1667-1732) vennero assegnati i feudi di Massanova e Tacina, oltre ad alcuni beni mobili di Genova e San Pier d'Arena, e quindi anche la *Tavola Doria* che era tra i beni del fidecommesso di Massanova. In questa fase delicata si contano almeno due descrizioni del dipinto datate 1690 e 1693. Nell'*Estimo di quadri Ereditarij del Signor Nicola Doria, unitamente all'Inventario de' sudetti quadri* del 1690 si legge di «Un gruppo di cavalli di palmi 3 ½ e 4 ½ copia di Leonardo da Vinci...60»¹³ e tre anni dopo, nel *Riparto, osia*

Divisione de' Beni di Niccola Doria [...] seguita dopo sua morte viene confermata la descrizione «Un gruppo di cavalli de p[al]mi 3 ½ e 4 ½ circa di Leonardo da Vinci L. 60»¹⁴. All'epoca il dipinto era nel palazzo di famiglia¹⁵: «Quadro uno sopraporta d'un gruppo di Cavalli di Leonardo da Vinci» nel salotto della Tribuna¹⁶. Da notare che in entrambi i documenti il dipinto è considerato una copia da Leonardo e come tale valutato 60 lire genovesi¹⁷. Da allora in poi la *Tavola Doria* resta in possesso del ramo dei duchi di Massanova fino al 1831. La tavola legata al fidecommesso dei duchi di Massanova passò quindi dalle mani di Giuseppe Maria – seguendo la primogenitura maschile – a quelle di Giovanni Francesco (1703-1752)¹⁸ e, infine, in quelle di Giuseppe Maria (1730-1816)¹⁹, con cui si estinse la discendenza maschile.

Nella seconda metà del XVIII secolo il dipinto era quindi a Genova, nei saloni del palazzo di famiglia. Stando a quanto pubblicato da Carlo Giuseppe Ratti nella prima guida a stampa di Genova nel 1766, la quadreria di Giuseppe Doria era nel salottino del secondo piano; qui, insieme al *Ritratto di Agostino Doria* di Rubens, a quello di «Giovanluca vestito alla guerresca, del Vandik», a una *Madonna con il Bambino* di Correggio e ad altre opere eccellenti, c'era anche «la battaglia in tavola, non compiuta, si crede del Vinci»²⁰. L'attribuzione a Leonardo era stata confermata nel testo a stampa.

Le tracce della *Tavola Doria* si perdono fino al 1816, anno della morte di Giuseppe Maria Doria. Nel testamento depositato nel marzo dello stesso anno si legge che «Giuseppe Maria d'Oria duca di Tacina e Massanova [...] lascia al sig. Gio. Carlo D'Oria duca d'Evoli [...] li quadri che ancora esistono sottoposti già a Fedecom-messo dal Prencipe Marc'Antonio Doria nostro comune ascendente come dal di lui testamento dell'anno 1651 [...]. Questo legato non dovrà avere effetto se non dopo la vita della sig.ra Maria d'Oria Cattaneo mia figlia, durante la quale gli oggetti continueranno ad ornare la di lei abitazione»²¹. L'elenco delle otto opere inserite nel fedecom-messo comprende, al numero 4, «il gruppo de cavalli di Leonardo da Vinci»²².



Gaetano Gigante, *Via Toledo dalla piazza dello Spirito Santo e Palazzo Doria d'Angri*, 1837. Napoli, Museo Nazionale di San Martino

In realtà, Maria Doria Cattaneo cedette in anticipo i beni ereditati al ramo napoletano dei Doria d'Angri. Nel novembre del 1831 i rappresentanti di Maria Doria Cattaneo comunicano al duca d'Eboli l'imminente invio di «nove quadri [...] nella loro bontà compatibile sempre con l'età loro»²³: erano iniziate le pratiche per il trasferimento da Genova a Napoli dei quadri sottoposti al fidecommesso di Marcantonio Doria²⁴. Poco prima della spedizione, nel 1831, Francesco Baratta, pittore e direttore dell'Accademia Linguistica di Genova, fece una descrizione dei dipinti da inviare a Napoli: il numero delle opere era salito a undici pezzi. La *Doria* è descritta in corrispondenza del numero 4: «Il Gruppo de cavalli di Leonardo da Vinci sopra tavola alto p[al]mi 3 1/2 e largo p[al]mi 4 rappresentante una Battaglia non compito»²⁵.

I dipinti non furono spediti tutti assieme; i primi che arrivarono a Napoli nell'ottobre del 1832 erano il *Giobbe* dello Spagnoletto, il *Cristo alla colonna* di Tiziano e la *Sant'Orsola* di Caravaggio. I restanti giunsero nella città partenopea il 9 ottobre del 1845, data di arrivo del carico che aveva viaggiato «col capitano Antonio Maiorino». Nella seconda spedizione le opere erano state divise in due casse: nella prima c'erano tre ritratti di altrettanti antenati Doria, rispettivamente attribuiti a Rubens, Van Dick e Susterman, nella seconda cassa invece era stato riposto «Il gruppo de Cavalli di Leonardo da Vinci su Tavola»²⁶.

Al suo arrivo a Napoli, nel 1845, il dipinto fu portato nel palazzo di famiglia che vantava una celebre quadreria: qui nell'appartamento principale, nelle stanze che affiancano la sala ellittica affrescata da Fedele Fischetti, «miransi, sospesi alcuni preziosi dipinti tra quali ricordiamo [...] un gruppo di cavalli che da' possessori credesi opera di Lionardo da Vinci»²⁷.

L'attribuzione a Leonardo compare ancora nel successivo inventario dei beni di Francesco Doria (1797-1874), stilato a Napoli il 24 ottobre del 1874: «Dipinto ad olio su tavola, dinotante una battaglia, bozzo creduto di Leonardo da Vinci, con cornice di legno dorato, di centimetri settantotto per metro uno e centimetri quattordici; valutato per lire 10.625»²⁸. Ancora una vol-

ta, la *Tavola Doria* era stimata come un'opera di grande valore, ancor più preziosa del celebre *Ritratto di Giovanni Carlo Doria a cavallo* di Rubens, ora a Genova, che non superava il valore di 4.000 lire²⁹.

Il dipinto era nella quadreria del palazzo progettato da Luigi Vanvitelli, ma poi compiuto dal figlio Carlo, che – come si legge nel catalogo dell'asta Doria del 1940 – era sede «Storica anche per i fatti del Risorgimento, poiché dal balcone di Palazzo d'Angri, il giorno 7 settembre 1860, Giuseppe Garibaldi, liberatore, acclamò l'Unità d'Italia»³⁰. Ci piace immaginare che in quella stessa occasione Garibaldi abbia visto anche la *Tavola Doria*, che probabilmente all'epoca era considerata opera di Leonardo. Per l'eroe dei due mondi la *Lotta con lo stendardo* poteva avere, più che mai, un alto valore simbolico; del resto Garibaldi era ben consapevole dell'importanza della conquista del vessillo dei nemici. Lo stendardo, di cui nella Doria si vede solo l'asta, richiama alla mente le bandiere tricolore che i Mille con le loro camicie rosse – come il berretto del Piccinino – facevano sventolare come chiaro simbolo di vittoria!

Note

¹ Su Giovan Carlo Doria (1575/76-1650) collezionista, si veda V. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002, con bibliografia precedente.

² Sul recupero effettuato nel 2012 da parte del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, si veda L. Godart, *La Tavola Doria. Sulle tracce di Leonardo e della «Battaglia di Anghiari» attraverso uno straordinario ritrovamento*, Milano, Mondadori, 2012; *Tavola Doria. Il rientro di un grande capolavoro*, a cura di L. Godart, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 27 novembre 2012-13 gennaio 2013), Roma, Gangemi, 2012. La *Tavola Doria* è un dipinto a olio e tempera su tavola di pioppo (85,7 x 115,5 cm) della Galleria degli Uffizi di Firenze (inv. 10624); donazione del Tokyo Fuji Art Museum. Per una bibliografia aggiornata, si veda P.C. Marani, scheda n. IV.5.7, in *Leonardo da Vinci, 1452-1519; il disegno del mondo*, a cura di P.C. Marani, M.T. Fiorio, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2005), Milano, Skira, 2015, p. 543, con bibliografia precedente; L.A. Waldman, *La Tavola Doria. Francesco Morandini detto il Poppi, copista della Battaglia di Anghiari di Leonardo*, in *Nel segno di Leonardo. La Tavola*



Doria dagli Uffizi al Castello di Poppi, a cura di A. Piroci Branciaroli, catalogo della mostra (Poppi, Castello dei Conti Guidi, 7 luglio-7 ottobre 2018), Firenze, Edizioni Polistampa, 2018, pp. 19-29, con bibliografia precedente.

³ Nel 1948, il principe Marcantonio Doria dona i documenti di famiglia all'Archivio di Stato di Napoli: oltre 1.700 unità archivistiche, disposte in oltre cento metri lineari di scaffalature, che raccontano la storia del casato Doria d'Angri dal 1486 al 1862. Questo fondo è composto da due parti: la prima consta dell'archivio che si è sedimentato nella dimora napoletana dal XVIII secolo, fondo che corrisponde al materiale che fino al XIX secolo era nella dimora genovese. I due archivi, detti 'di Napoli' e 'di Genova', hanno natura diversa: l'archivio napoletano si presenta molto più ordinato a differenza di quello genovese, caratterizzato da uno stato di confusione frutto di sedimentazioni documentarie non organizzate. Questo spiega, ad esempio, la mancanza di documenti sulla *Tavola Doria* all'interno dell'archivio di Genova pertinente al solo Ducato di Massanova. Per ulteriori informazioni si veda M.L. Storch, *Formazione e organizzazione di un archivio gentilizio: l'archivio Doria d'Angri tra XV e XX secolo*, in *Per la Storia del Mezzogiorno medievale e moderno. Studi in onore di Jole Mazzoleni*, 2 voll., Napoli, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1998, II, pp. 547-587.

⁴ ASNa, Fondo Doria d'Angri, parte I, 52, busta 7, ff. 2-22. In V. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore*, cit., p. 202; L. Godart, *La Tavola Doria*, cit., p. 9; *Tavola Doria. Il rientro*, cit., fig. 11 a p. 118, consultabile nel database Getty Provenance Index (d'ora in poi GPI). Devo alla generosità di Alfredo Buccaro tutte le notizie sul fondo Doria dell'ASNa, senza il suo fondamentale sostegno sarebbe stato impossibile completare questo saggio. Altrettanto preziosa è stata la collaborazione di Angelica Lugli dell'ASNa.

⁵ Per ulteriori informazioni si veda M. Cavanna Ciappina, *Doria, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41, Roma, Treccani, 1992, ad vocem.

⁶ ASNa, Archivio Doria d'Angri, parte I, 52, busta 7, ff. 32-59. In V. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore*, cit., pp. 205, 209; L. Godart, *La Tavola Doria*, cit., p. 9, consultabile in GPI; Nell'*Inventario di robbe, argenti et altro ch'erano del Sig.r Agostino Doria del Sig.r Giov. Carlo*, datato 12 giugno 1641, si legge anche: «Uno [quadro] de Cavalli di Leonardo da Vinci» (ASNa, Archivio Doria d'Angri, parte I, fsc. 54, f. 39 e 27v).

⁷ ASNa, Archivio Doria d'Angri, parte I, fsc. 1043, Inventario e

robbe diverse che sono in casa del Sig.r Gio. Carlo Doria, f. 38; documento risalente al 1638-1639.

⁸ Si veda M.L. Storch, *Formazione e organizzazione di un archivio*, cit., pp. 554-555.

⁹ ASNa, Archivio Doria d'Angri, parte I, fsc. 309, f. 11. Marcantonio Doria, per volere testamentario, lascia al figlio Niccolò i quadri della sua collezione tra cui il *Cristo alla Colonna* di Tiziano, la *Sant'Orsola* di Caravaggio e «il gruppo de' Cavalli di Leonardo da Vinci». Si veda anche il fsc. 222 dello stesso fondo (in particolare ff. 132-133). Il fidecommesso istituito da Marcantonio Doria nel 1651 è un ampliamento di quello voluto dal padre Agostino nel 1604; da notare che solo nel documento del 1651 compare la prima citazione specifica della *Tavola Doria*. Il testamento, risale al 19 ottobre 1651. Cfr. M.R. Pessolano, *Il Palazzo d'Angri. Un'opera napoletana fra Tardobarocco e Neoclassicismo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980, p. 109; A. Vezzosi, scheda n. 267, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e Roma*, a cura di A. Vezzosi, catalogo della mostra (Napoli 1983 e Roma 1984), Firenze, Barbèra, 1983, p. 130. ¹⁰ ASNa, Archivio Doria d'Angri, parte I, fsc. 1043, *Estimo de' quadri ereditati del Sig.r Nicola Doria, unitamente all'Inventario de' suddetti quadri* [1690], fol. 1, consultabile in GPI [Archivio di Stato, Napoli, Italia (Archivio Doria d'Angri, parte I, 52, busta 10, ff.1-12v)]. Al palmo corrisponde una lunghezza di cm. 26,4.

¹¹ ASNa, Archivio Doria d'Angri, parte I, 52, busta 10, ff.1-12v: «f. 1 Un Christo alla colonna di palmi 3 1/2 e 4 copia di Titiano...60», consultabile in GPI. Da notare che sul finire del XVII secolo, Leonardo e Tiziano – i soli due casi qui presi ad esempio – avevano già una loro fortuna storiografica; basti ricordare che nel 1651 era uscita la prima edizione del *Trattato della pittura* di Leonardo, e che proprio negli anni Venti del Seicento erano stati pubblicati i primi testi monografici dedicati al longevo Vecellio (1488/90-1576): *Anthologia ovvero raccolta di fiori poetici in morte del [...] Titiano Vecellio di Cadore*, Venezia, Deuchino, 1621; *Breve Compendio della Vita del Famoso Titiano Vecellio Di Cadore Cavaliere, Et Pittore*, Venetia, Santo Grillo & Fratelli, 1622.

¹² Nel frattempo Marcantonio Doria, nonostante l'impegno di risiedere a Genova contratto nei capitoli matrimoniali redatti nel 1726 per le nozze con Maria Lelia Grimaldi, tra il 1749 e il 1755 acquistò due immobili in largo Santo Spirito – 'palazzo grande' e 'palazzo piccolo' – che avrebbero dato vita al monumentale edificio che sarebbe stato per due secoli la residenza principesca della casata Doria a Napoli. Sulla storia del palazzo si veda M.R.

Pessolano, *Il Palazzo d'Angri*, cit., con bibliografia precedente; ma anche L. Di Lernia, *Villa Doria d'Angri e la committenza dei Doria a Napoli e a Genova*, Foggia, Claudio Grenzi, 2008.

¹³ ASNa, Archivi Doria d'Angri, parte I, fsc. 52, busta 10, ff.1-12v, consultabile in GPI. Si veda anche V. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore*, cit., pp.192-197.

¹⁴ ASNa, Archivi privati Doria d'Angri, parte I, fsc. 307, busta 29, 5, consultabile in GPI.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ASNa, Archivi Doria d'Angri, I, fsc. 52, *Inventario de' mobili dell'Heredità dell'Ecc.mo Nicolò Doria per Ex.mi Marci Antonij, esistenti nella Casa di Genova posta a S. Matteo che habitava [1693]*, f. 5 v, consultabile in GPI.

¹⁷ ASNa, Archivi Doria d'Angri, I, fsc. 39, f. 19, *Scritture riguardanti il ripartimento fatto de' Beni mobili e de' immobili dell'Eredità del Principe Nicola Doria* datato 17 giugno 1693, f. n.n.: «gropo de' Cavalli de palmi 3 e ½ e 4 ½ copia di Leonardo da Vinci £ 60», la descrizione riportata si legge in corrispondenza del numero «321».

¹⁸ M. Cavanna Ciappina, *Doria, Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., ad vocem.

¹⁹ G. Assereto, *Doria, Giuseppe Maria*, in Ivi, ad vocem.

²⁰ C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura ecc.*, Genova, Scionico, 1766, p. 311.

²¹ M.R. Pessolano, *Il Palazzo d'Angri*, cit., pp. 108-109.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 109.

²⁴ Rispetto ai lavori elencati nel fidecommesso risultano mancanti il San Giovanni Battista ritenuto di Dürer e la Pietà dello Spagnolotto, divenuta oggetto di un dono diplomatico nel 1799.

²⁵ M.R. Pessolano, *Il Palazzo d'Angri*, cit., p. 110.

²⁶ *Ibidem*, p. 110.

²⁷ *Napoli e luoghi celebri nelle sue vicinanze*, 2 voll., Napoli, Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, 1845, II p. 334. La quadreria di palazzo è ricordata, in modo generico, anche in altre guide partenopee ottocentesche; si veda C. Celano, *Notizie del bello o dell'antico e del curioso della città di Napoli*, seconda edizione aggiornata da G.B. Chiarini, Napoli, Chiurazzi, 1858, II, p. 38, in cui si legge che Palazzo de' Principi d'Angri «non manca d'una buona collezione di quadri», p. 39. La presenza di una «buona quadreria» è ricordata anche in L. Catalani, *I palazzi di Napoli*, Napoli, Colonnese, 1845, p. 37.

²⁸ ASNa, Archivi Doria d'Angri, parte I, fsc. 1043, fol. 455.

²⁹ M.R. Pessolano, *Il Palazzo d'Angri*, cit., pp. 109-110; S. Attanasio, *La Tavola Doria fu valutata 10.625 lire*, in «la Repubblica», 7 dicembre 2012.

³⁰ *Collezioni del Principe Don Marcantonio Doria D'Angri arazzi, quadri, mobili, libri e oggetti d'arte*, catalogo dell'asta svoltasi a Napoli nel 1940, Napoli, R. Tipografia Francesco Giannini & Figli, 1940, p. 10.

TRACCE E FORTUNA CRITICA
FINO AL NOVECENTO

LA PERMANENZA DEL MODELLO
VINCIANO NELLA LETTERATURA
SCIENTIFICA NAPOLETANA
DELLA PRIMA METÀ
DEL NOVECENTO: L'OPERA
DI ROBERTO MARCOLONGO

Alfredo Buccaro

Sul volgere dell'Ottocento l'interesse per Leonardo da parte della scienza e della critica artistica del Mezzogiorno non sembra affievolito¹. Quando, il 5 gennaio 1885, in piena bufera dopo l'epidemia colerica dell'ottobre precedente e in attesa della legge speciale per il risanamento della città di Napoli, promulgata di lì a qualche giorno, si inaugurò l'anno accademico nell'aula magna dell'Università, il prof. Dino Padelletti, illustre matematico e docente di meccanica razionale, pronunciò un importante discorso su *Le opere scientifiche di Leonardo da Vinci*², con cui si propose di diffondere nell'ambiente universitario napoletano i risultati dei recenti studi condotti dal Govi e dall'Uzielli nella prospettiva di una pubblicazione nazionale dei manoscritti vinciani, da tempo auspicata dall'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere ma non ancora intrapresa, e tenendo conto delle edizioni del *Trattato della Pittura* curate dal Ludwig, dal Jordan e dal Richter, nonché dello studio in corso da parte del Ravaisson-Mollien. Ma Padelletti andò ben oltre il semplice aggiornamento sul dibattito in atto presso la comunità scientifica vinciana: egli volle infatti cogliere la segnalazione del fisiologo Giuseppe Albini, anch'egli membro dell'Accademia delle Scienze Matematiche e Fisiche di Napoli³, che già un anno prima aveva ventilato l'opportunità di acquisire le «pietre litografiche» in possesso della biblioteca reale di Windsor, riproducenti i grafici anatomici di Leonar-

do ivi custoditi, curando in cambio la pubblicazione di quei disegni. Padelletti proponeva dunque la nomina di un comitato di esperti ma, non potendo l'Accademia napoletana procedere autonomamente nell'impresa per mancanza di mezzi finanziari, egli sollecitava all'uopo quella dei Lincei⁴. L'iniziativa, sebbene destinata a non andare a buon fine, rimane a prova della particolare sensibilità dell'ambiente partenopeo in merito all'esigenza di una diffusione sempre più ampia e di una valorizzazione degli scritti di Leonardo.

È del 1913 la riedizione del *Trattato della Pittura*⁵ stampata a Lanciano per i tipi di Carabba e curata da Angelo Borzelli, noto storico napoletano, studioso della società e dell'arte dell'ex capitale. In realtà non si tratta del testo del *Trattato*, bensì di quello del *Libro di Pittura*, corredato da un sintetico ma interessante saggio introduttivo del curatore e pubblicato nella collana dedicata agli scrittori italiani e stranieri: l'opera viene 'liquidata' dalla Pierantoni⁶ come «riproduzione popolare» di quella curata dal Tabarrini vent'anni prima, anch'essa condotta sul Codice Urbinate 1270. Ma, oltre alla consapevolezza, espressa dal Borzelli nell'introduzione, dei limiti oggettivi del proprio lavoro in relazione alla complessità degli scritti vinciani, proprio il carattere economico della stampa (riedita nel 1914 a Città di Castello) assicurerà al testo un'ampia diffusione nel primo Novecento. Del resto è sin troppo accreditata



ROBERTO MARCOLONGO

**LEONARDO DA VINCI
ARTISTA-SCIENZIATO**

sedici figure e ventitrè tavole fuori testo

TERZA EDIZIONE



EDITORE ULRICO HOEPLI MILANO

1950

l'attività di Borzelli quale raffinato critico e filologo delle vicende artistiche meridionali – si vedano, tra gli altri, i preziosi contributi nelle pagine di «Napoli nobilissima» – per discutere del valore scientifico, ma anche didattico-divulgativo, della curatela. L'opera venne intesa dai promotori come ulteriore passo verso una ricomposizione dell'originario programma leonardesco per il trattato, possibile solo mediante una trascrizione completa, un confronto tra codici originali e apografi, ed un ordinamento cronologico dei precetti: impresa che, come abbiamo visto, verrà avviata da Pedretti mezzo secolo più tardi.

Quello che, piuttosto, ci sorprende di Borzelli, come di tutti gli studiosi, pur autorevoli, che hanno affrontato a Napoli la materia vinciana fino alla metà del Novecento, è la mancata conoscenza del Codice Corazza, il cui carattere di selezione antologica del 'meglio di Leonardo' tratto dai codici parigini e di documentazione testuale e grafica di alta qualità e facile leggibilità avrebbe certo assicurato una comoda interpretazione di quei testi, molti dei quali, peraltro, all'epoca ancora inediti. Nel corso del primo dopoguerra un illustre docente di meccanica dell'ateneo napoletano, Roberto Marcolongo (Roma, 1862-1943)⁷, matematico, fisico e storico della scienza, uno dei più autorevoli esperti vinciani della sua epoca, seppe assumere una posizione equilibrata, ancora tutta all'insegna del leonardismo, all'interno delle polemiche non ancora sopite tra gli scienziati sostenitori del metodo sintetico e di quello analitico. Presidente dell'Accademia delle Scienze Matematiche e Fisiche di Napoli nel 1925, Marcolongo fu tra i più insigni collaboratori della «Raccolta Vinciana» e particolarmente attivo, a partire dal 1923, nella *Reale Commissione per l'edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci* istituita nel 1905, nonché autore di importanti saggi nei vari ambiti d'interesse del genio toscano. Egli fu il primo a porre in evidenza come la ricerca di Leonardo in ambito matematico e fisico non fosse mai finalizzata all'approfondimento delle scienze pure, ma sempre strumentale alle applicazioni nei più svariati campi dell'ingegneria e dell'architettura⁸.

Nel 1925 Marcolongo si dedicherà per la prima volta agli studi vinciani, con un saggio su *La prima parte del codice Arundel 263 di Leonardo da Vinci* (1925)⁹. Nel recensire l'opera, Verga osserva: «Sono pochi cenni, dai quali l'A. ricava la conclusione che questa prima parte del codice, pubblicata dalla Commissione Reale, “non viene sostanzialmente a mutare il complesso di ciò che ora è conosciuto riguardo al contributo di Leonardo alla fisica e alla meccanica”. Tale conclusione, per altro, andrebbe appoggiata a un ben più largo esame, trattandosi di un ms. in massima parte dedicato a quelle materie»¹⁰. Sebbene il parere di Marcolongo fosse certamente autorevole, anche l'auspicio di Verga si rivelerà sufficientemente fondato, stante il successivo approfondimento della scienza vinciana nel secondo dopoguerra e le ulteriori acquisizioni conseguenti alla scoperta dei codici di Madrid nel 1966.

Nel Codice Arundel, dopo alcuni tentativi falliti, Leonardo era finalmente riuscito a risolvere il problema delle tensioni di una fune sospesa tra due punti e sostenente un peso, vale a dire il problema della scomposizione di una forza secondo due direzioni date: sulla scorta degli studi del Duhem¹¹, Marcolongo riesce a concludere che la soluzione del problema doveva risalire al settembre 1514 o poco dopo¹². Oltre a sottolineare i riferimenti ad Archimede e ad Euclide in merito alla ricerca dei centri di gravità del triangolo e di un poligono con il metodo della decomposizione, agli studi sullo spazio «mensolare» (trapezio isoscele) e ai modi di intersezione degli assi di una piramide, Marcolongo riconosce per primo nel codice l'influenza della statica medievale di Nemorario e del suo *De Ponderibus*¹³. La cosiddetta «regola del poligono di sustentazione», pure introdotta da Leonardo, vedrà una trattazione definitiva nel ms. A, in cui si legge: «Nessun grave si fermerà sopra il sostentaculo dov'è posato, se la linea centrale del suo peso non tocca la fronte di tal sostentaculo»¹⁴. All'autore appaiono infine infruttuosi i tentativi di soluzione del «problema di Alhazen»¹⁵: sebbene, secondo gli studi di Werner¹⁶, Leonardo avesse effettivamente conosciuto l'ottica di Alhazen attraverso



versioni in latino o in italiano degli scritti originali in arabo, egli non giunse ad alcuna conclusione¹⁷. Del 1928 è il saggio su *Leonardo da Vinci nella storia della matematica e della meccanica*¹⁸ e dell'anno successivo *Le ricerche geometrico-meccaniche di Leonardo da Vinci*¹⁹, nei quali per la prima volta Marcolongo pone le osservazioni in ambito meccanico in relazione a quelle di matematica e di geometria, approfondendo postulati e teoremi – da Euclide a Cusano, da Archimede ad Erone – noti a Leonardo attraverso copie in possesso di umanisti come Giorgio Valla, nonché studi di contemporanei, tra cui, naturalmente, l'amico frate Pacioli. Era ormai evidente l'indifferibilità della pubblicazione dei manoscritti di Leonardo non adeguatamente noti, specie quelli contenenti i contributi più significativi nelle scienze matematiche (in particolare i Codici Forster del Victoria and Albert Museum e quelli della collezione Windsor): opera di cui la Commissione vinciana, come abbiamo detto, si stava già occupando. Ne *La Meccanica di Leonardo da Vinci*, pubblicata a Napoli nel 1932 per i tipi dell'Accademia delle Scienze e per le edizioni SIEM (Stabilimento Industrie Editoriali Meridionali)²⁰, Marcolongo sottolinea il carattere frammentario e spesso contraddittorio di testi mai fatti oggetto di un lavoro sistematico, atto a fungere da base per il trattato *de peso et de moto* che, intrapreso a Milano nel 1508, Leonardo avrebbe voluto dare alle stampe. Gli autografi sono dunque importanti, secondo l'autore, non tanto per approdare a una vera teoria vinciana, ma per seguire l'iter di quelle idee, spettando al maestro il merito, se non di aver formulato il metodo sperimentale, certamente di averlo anticipato. La trattazione si articola in due parti, dedicate rispettivamente alla statica e alla dinamica: nel primo caso, confrontando le fonti medioevali con quelle di Leonardo, si analizzano i concetti fondamentali di leva, bilancia, momento, composizione di forze, equilibrio, centri di gravità, resistenza dei materiali, teoria dell'arco, attrito; nella seconda parte, partendo dalla dinamica greca e medievale, vengono affrontati temi come la forza, la percussione, l'impeto, il peso, le leggi del moto, il moto libero o su un piano inclinato, il moto dei proiettili e l'urto²¹.

Nell'opera più significativa di Marcolongo su *Leonardo artista scienziato* (Milano, Hoepli, 1939¹, 1943², 1950³) – edita per la prima volta all'epoca in cui lo studioso era impegnato con Giovanni Strobino, Arturo Uccelli e Giovanni Canestrini nell'allestimento della Sala delle Arti Meccaniche per la Mostra su Leonardo e le invenzioni italiane, tenutasi nel Palazzo dell'Arte di Milano nel 1939 – vengono posti in piena luce, in forma sintetica e con scrittura piana e divulgativa, tutti i contributi vinciani alla scienza e all'ingegneria moderna, ma anche le loro connessioni con l'altissimo profilo umanistico e artistico del personaggio. Assai utile risulta pure la ricostruzione della vicenda dei manoscritti vinciani e della loro pubblicazione fino alle edizioni più recenti, sebbene si faccia riferimento, riguardo agli apografi, solo a quello di Giovan Battista Venturi, senza citare né quelli milanesi, né tantomeno quello napoletano. L'autore traccia un quadro completo della vita e delle opere di Leonardo: la trattazione tiene conto non solo delle fonti più accreditate, in primis di Vasari, ma anche degli studi più aggiornati, come quelli di Solmi, Calvi e Carusi. Viene così descritto il periodo fiorentino fino al trasferimento nel 1483 alla corte degli Sforza: partendo dalle opere di Nemorario, a Milano Leonardo conduce fino al 1499 le prime fruttuose ricerche in materia di statica, meccanica, astronomia, volo meccanico, che si ritrovano nel Codice Forster II e nell'Arundel. Il quadro dell'attività milanese e dei rapporti con Ludovico il Moro e con Pacioli viene delineato minuziosamente: nel *De divina proportione* più volte il frate fa riferimento al fatto che Leonardo «con ogni studio al debito fine attende de condurre l'opra inestimabile del moto locale, delle percussioni e pesi e delle forze tutte, cioè pesi accidentali (havendo già con tutta diligentia al degno libro de pictura e movimenti umani posto fine)»²². Toccherà dunque al de Beatis, qualche anno più tardi, ricevere dalla viva voce del maestro la notizia dell'avvenuto compimento di questi studi sebbene, come sappiamo, essi fossero ancora privi di una stesura definitiva. In ambito strettamente architettonico, Marcolongo accenna all'idea di Leonardo di scrivere un trattato di

costruzioni e un altro in materia di consolidamento, secondo quanto si legge nel 'promemoria' riportato nel Codice Arundel²³. Il coinvolgimento di Leonardo nell'opera del tiburio del duomo di Milano e i progetti di architetture civili e religiose contenuti nei vari codici vengono descritti con riferimento ai contributi più recenti e ricordando come egli, giunto a Roma nel 1513, fosse rimasto escluso dalle iniziative promosse da Leone X, pur essendo appoggiato da Giuliano de' Medici.

Si giunge così alla parte più significativa e pertinente del volume, relativa alla scienza e alla tecnica di Leonardo, in cui l'autore nota, ancora una volta, il continuo rimando deduttivo-induttivo tipico del metodo vinciano. Certamente colpisce che Leonardo, dopo aver fissato la regola, sorvoli spesso sulle dimostrazioni, passando direttamente alle applicazioni nei campi più vari; viceversa, non vi è fenomeno che sfugga alla sua portentosa facoltà di osservazione. Egli adopera la matematica, pur non essendo un matematico, nell'applicazione alla meccanica e alle scienze naturali; apprende l'algebra, all'epoca scienza assai giovane, dalle opere di Alberto da Imola e di Pacioli; ha incertezze nel calcolo delle frazioni, mentre quelle sui radicali vanno man mano dissipandosi; risolve spesso equazioni lineari all'interno di problemi di meccanica, ma quasi mai per via algebrica. Preferisce invece la geometria: di Archimede conosce la prima stampa parziale delle opere fatta proprio a Napoli da Luca Gaurico nel 1503, ma ne critica il metodo proposto per la quadratura del cerchio; registra in più di un caso formule e procedimenti già definiti dalla geometria araba, ma spesso giunge a considerazioni e teoremi del tutto nuovi (anche in materia di calcolo infinitesimale). Del resto, sebbene nella geometria piana le conoscenze di Leonardo non andassero oltre l'ellisse, la parabola e la spirale, anche in questo campo non mancano sue ricerche di grande originalità²⁴.

La meccanica dunque come parte basilare della fisica generale (quella dei solidi rigidi e deformabili e dei liquidi), ma anche meccanica 'tecnica' con le sue innumerevoli applicazioni. L'«artista-scienziato» si occupa infine, magistralmente, di cinematica e in particolare di meccanismi per la trasformazione dei movimenti, come

nel caso del tornio ovale e del compasso ellittico, attribuiti a Leonardo anche dal Lomazzo e dallo Chasles. È possibile così a Marcolongo tirare le fila della scienza vinciana a partire dal Codice Arundel fino a quel «caotico zibaldone» che è l'Atlantico, in cui pagine di studi giovanili appaiono mescolate ad altre della maturità e in uno stesso foglio trovano posto appunti di Leonardo, di Melzi e conti della spesa. Questi studi fanno del genio toscano il vero precursore di Galileo e, nonostante i successivi progressi, «il metodo della ricerca sperimentale e della invenzione, i principî fondamentali della statica, della dinamica, della scienza delle costruzioni e del moto delle acque»²⁵ da lui enunciati rimangono un patrimonio tuttora vivo. Possiamo dunque seguire la descrizione sintetica di Marcolongo dei principali successi vinciani nel campo della statica e della meccanica, anche nella loro applicazione al settore delle costruzioni²⁶. Come ingegnere, secondo Marcolongo, Leonardo non può essere definito uno specialista ma, genericamente, un 'meccanico', che da un lato indaga la meccanica teorica, dall'altro inventa o perfeziona macchine in tutti i settori della tecnica: egli è dunque ingegnere civile, industriale, idraulico e persino aeronautico, ma anche architetto, versato in ambito civile e militare (e qui terrestre e navale). Nel campo delle costruzioni conosce le regole dell'antica statica e i metodi costruttivi tradizionali; in questo non è un empirico, facendo sempre derivare la pratica da solide concezioni teoriche («la teoria è il capitano, la pratica sono i soldati»). Si occupa di urbanistica, proponendo una serie di interventi per Milano all'indomani della peste del 1503, ma anche di tecnica delle costruzioni e di cantieristica, inventando sempre nuovi strumenti e macchine per alleviare il lavoro di cantiere. Poi l'architettura militare: oltre a studiare la tradizione bellica e balistica tramandata dai teorici, da Vitruvio in poi, progetta armi e strategie di difesa, nonché fortificazioni con cui perfeziona quanto avevano già ideato Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo in materia di mura e bastioni. Si tratta di un argomento che, come vedremo, riguarda molto da vicino lo sviluppo di un nuovo modello di città nella seconda metà del Cinquecento.



Nell'esaltare Leonardo come primo vero ingegnere idraulico dei suoi tempi, Marcolongo non tiene forse in debito conto il contributo dato alla sua formazione dagli ingegneri della scuola senese, ma non c'è dubbio che lo scienziato romano veda correttamente nella novità dell'approccio pragmatico l'aspetto più rilevante degli studi vinciani²⁷.

In conclusione troviamo l'auspicio di Marcolongo che ulteriori studi vengano condotti su quel *Corpus vincianum* ormai dato alle stampe in tutta la sua enorme consistenza: «Se le ricerche di Leonardo, almeno quelle teoriche, non furono conosciute dai suoi contemporanei e rimasero invece sepolte, coi suoi manoscritti, nel castello di Vaprio; oppure se tali carte abbiano attratto maggiormente l'attenzione degli artisti per la incomparabile bellezza dei suoi disegni; tutto ciò nulla toglie alla loro importanza ed al posto che esse occupano nella storia dello sviluppo e del rinnovamento della meccanica come di ogni altra scienza. Se fossero state più universalmente note, come lo furono quasi certamente alcune sue invenzioni e ingegnosi artifici meccanici, esse avrebbero accelerato il progresso della scienza. Dopo più di un secolo gli scienziati ritrovarono ciò che aveva trovato o divinato Leonardo e ricalcarono, con mezzi più potenti e squisiti, la stessa via che Egli aveva genialmente indicato. Ed è ciò che mi sono sforzato di far risaltare da questo lungo lavoro, augurandomi che esso possa fare altresì accrescere sempre più il numero di coloro che anelano di accostarsi con riverente commozione alle opere di Leonardo, al *Corpus vincianum*, che, auspice il Governo Nazionale, è il grande monumento che l'Italia eleva al genio di uno dei più grandi spiriti»²⁸.

Note

¹ Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, 2011, I, cap. IV, a cui facciamo riferimento per il presente contributo.

² D. Padelletti, *Le opere scientifiche di Leonardo da Vinci. Discorso per la inaugurazione degli studii nella R. Università di Napoli, letto il 5 gennaio 1885*, Napoli, Tip. R. Accademia delle Scienze, 1885. Padelletti (1852-1892) fu professore di meccanica razionale a Palermo e poi a Napoli.

³ Giuseppe Albini (1827-1911) fu medico fisiologo milanese. Perfezionati gli studi a Vienna, insegnò all'Università di Cracovia. Tornato in Italia, fu nominato direttore dell'Istituto di fisiologia dell'Università di Napoli e membro dell'Accademia delle Scienze.

⁴ D. Padelletti, *Le opere scientifiche di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 27-28.

⁵ Cfr. *Leonardo da Vinci. Trattato di Pittura*, a cura di A. Borzelli, Lanciano, G. Carabba, 1913 (2.^a ediz. Città di Castello, s.n., 1914, 3.^a ediz. Lanciano, G. Carabba, 1924).

⁶ C. Pierantoni, *Studi sul Libro di Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, Tip. Scotti, 1921, p. 60.

⁷ Marcolongo si laureò a Roma nel 1886, ove fu assistente di N. Cerruti. Fu Accademico dei Lincei e d'Italia, e membro del gruppo dei vettorialisti italiani. Dal 1895 fu professore di Meccanica razionale all'Università di Messina; successivamente, dal 1908 al 1935, insegnò nell'Ateneo napoletano, tornando infine a Roma a seguito del pensionamento.

⁸ U. Cisotti, *La matematica vinciana*, in Aa.Vv., *Leonardo da Vinci*, Novara, De Agostini, 1966, pp. 201-203.

⁹ Cfr. «Bollettino dell'Unione matematica italiana», IV, Bologna, Zanichelli, 1925.

¹⁰ E. Verga, *Bibliografia vinciana (1493-1930)*, Bologna, Zanichelli, 1931, p. 721.

¹¹ P. Duhem, *Les origines de la Statique*, Paris, Hermann, 1905, I (1905), II (1906).

¹² Particolarmente utile viene definito dall'autore lo studio di Schuster (F. Schuster, *Zur Mechanik Leonardo da Vincis*, Erlangen, K.B. Hof-und-Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn, 1915), che era stato alla base delle sue ricerche già pubblicate nella memoria su *Lo sviluppo della Meccanica sino ai discepoli di Galileo*, apparsa nel 1919 nel vol. XIII delle «Memorie della R. Accademia dei Lincei».

¹³ Marcolongo nota come Leonardo conoscesse le opere di Aristotele, specie le *Questioni meccaniche* e la *Fisica*, citando spesso anche *Erone de acque*, ma non la *Mechanica* dello stesso autore, sebbene i principi in essa contenuti dovettero essergli noti attraverso gli studi di Francesco di Giorgio. L'A. osserva infine come la fonte a cui più spesso si riferisce l'artista-scienziato sia il *De Ponderibus* di Giordano Nemorario del XIII secolo, che in seguito Tartaglia utilizzerà in forma di estratti nei *Quesiti et invenzioni diverse* (1546).

¹⁴ Foll. 11v, 95r, 107v, cit. ivi, p. 5.

¹⁵ Al problema accenna anche G. Govi in *Leonardo letterato e scien-*

ziato, ripubbl. da A. Favaro in *Vinciani d'Italia. Biografie e scritti*, Roma, Maglione e Strini, 1923, p. 99. Il matematico Alhazen morì nel 1038.

¹⁶ O. Werner, *Zur Physik Leonardo da Vincis*, Erlangen, Hof- Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn, 1910.

¹⁷ R. Marcolongo, *Lo strumento inventato da Leonardo da Vinci per la risoluzione del problema di Alhazen*, in «Rendiconti della R. Accademia di scienze fisiche e matematiche di Napoli», XXXV, 1929. Cfr. E. Verga, *Bibliografia vinciana*, cit., p. 753.

¹⁸ Sta in *Atti del Congresso Internazionale dei Matematici* (Bologna, 3-10 settembre 1928), Bologna, Zanichelli, 1929-32.

¹⁹ Sta in «Atti della Società italiana delle Scienze detta dei XL», Roma, Bardi, 1929.

²⁰ R. Marcolongo, *La Meccanica di Leonardo da Vinci*, Napoli, Stab. Industrie Editor. Meridionali (Tip. Accad. Scienze Fisiche Matem.), 1932.

²¹ L'autore dà prova di una notevole capacità di sintesi che, nel campo specifico della storia della meccanica vinciana, è da considerarsi tuttora insuperata, visti anche i notevoli limiti del successivo studio di A. Uccelli sull'argomento: cfr. *Leonardo da Vinci. I libri di meccanica nella ricostruzione ordinata di Arturo Uccelli, preceduti da un'introduzione critica e da un esame delle fonti*, Milano, U. Hoepli, 1942. Ancora a Napoli e nuovamente per i tipi dell'Accademia delle Scienze e per le edizioni SIEM, Marcolongo pubblica nel 1934 *Il Trattato di Leonardo da Vinci sulla trasformazione dei solidi. Analisi del Codice Forster I, nel «Victoria and Albert Museum*, ossia il codice edito per la prima volta a stampa nel 1930 a cura della R. Commissione Vinciana. Questa volta il tema è la ricerca di Leonardo nell'applicazione dei principi di Euclide in ambiti quali la trasformazione dei solidi e la stereometria.

²² R. Marcolongo, *Leonardo artista scienziato*, Milano, Hoepli, 1950, pp. 38-39. Riguardo alla collaborazione con Pacioli, si sa che Leonardo fornì i grafici, oltre che per la prima opera del frate, anche per il *De viribus quantitatis*, poi rimasto manoscritto, venendo infine coinvolto, con ogni probabilità, nella pubblicazione degli *Elementi di Euclide* (Venezia, 1509).

²³ Londra, Codice Arundel, fol. 157r, cit. *ivi*, p. 105.

²⁴ In particolare Marcolongo sottolinea il contributo di Leonardo sul tema della quadratura delle lunule, venendo superati in questo

campo gli studi di Ippocrate e giungendosi alla definizione di un teorema poi pubblicato per la prima volta dal Della Porta nel 1601, sebbene già formulato, in sostanza, da Alhazen nella sua opera sulla quadratura del cerchio. Le ricerche sulle lunule quadrabili, iniziate a Milano e compiute a Roma nel 1514, sono contenute nel testo vinciano dal titolo *De ludo geometrico*.

²⁵ R. Marcolongo, *Il trattato di Leonardo da Vinci sulle trasformazioni dei solidi. Analisi del Codice Forster I, nel «Victoria and Albert Museum*, Napoli, S.I.E.M., 1934. p. 141.

²⁶ Leonardo considera le condizioni di equilibrio su un piano inclinato e quello delle macchine semplici ricondotte alla leva, in particolare la leva angolare, in cui si può già riconoscere il concetto di momento di una forza e una prima applicazione del principio dei lavori virtuali; egli sa comporre con metodi grafici più forze parallele, sa decomporre una forza in due direzioni complanari e riprende le ricerche di Archimede sulla teoria dei centri di gravità delle figure piane, ispirandosi anche a quelle di Alberto di Sassonia. E ancora: con gli studi sul baricentro (in particolare quello del tetraedro) e sulla sua importanza nel moto dei corpi, egli studia il volo degli uccelli e le condizioni di equilibrio dei grandi edifici, enunciando il principio che «un corpo pesante che poggia in equilibrio su di un piano orizzontale deve avere la verticale del suo baricentro situata in modo da colpire la base in un punto interno al poligono contorno (poligono di sostentazione). E a tal principio riporta la spiegazione dell'equilibrio dei grandi edifici, cui è in parte tolta la terra sotto i loro fondamenti» (*ivi*, pp. 146-147).

²⁷ In ambito aerodinamico, lo studio del volo degli uccelli lo impegnò per trent'anni, prima di giungere a tentare l'applicazione di quei principi al volo umano strumentale: Leonardo mette a fuoco il concetto di portanza, studiando la forza del vento, ideando l'anemoscopio e l'igrometro, e infine prefigurando il paracadute e l'elicottero, ossia lo «strumento a vite che voltato con prestezza si fa la femmina nell'aria e monterà in alto» (Ms. B di Francia, 83v). Pure acute le osservazioni di Marcolongo (*Id.*, *Il Trattato di Leonardo*, cit., pp. 147 sgg.) sulle ricerche vinciane in ambito botanico, meteorologico, geologico, poi della storia naturale e terrestre, dello studio dei fossili, della geografia e cartografia, compresa la rappresentazione di molte parti del territorio italiano.

²⁸ R. Marcolongo, *Il Trattato di Leonardo*, cit., pp. 262-263.

Le schede di catalogo presentano, nei dati anagrafici, una voce bibliografia specifica, ordinata cronologicamente.

Tutti i lemmi bibliografici sono sciolti nella bibliografia finale delle schede, secondo l'ordine alfabetico per autore.

schede di

Alfredo Buccaro [a.b.], Angelica Lugli [a.l.], Anna Sconza [a.s.], Carlo Vecce [c.v.]

canoni

zodiacus



CATALOGO DELLE OPERE
DELLA PARTE PRIMA



EUCLIDE

(IV secolo a.C. - III secolo a.C.)

Preclarissimus liber elementorum Euclidis perspicacissimi, in artem geometrie incipit quam foelicissime

Venezia, presso Erhard Ratdolt, 1482

Volume a stampa, mm. 310 x 210

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. VIII E 28

Bibliografia: Heath, 1908; Loria, 1914; Calvi, 1925; Marcolongo, 1930; Ver Eecke, 1959; Marinoni, 1986; Derenzini-Maccagni, 1987; Acerbi, 2007; Maccagni, 2014; Vecce, 2017.

Gli Elementi di geometria di Euclide, composti ad Alessandria intorno al 300 a.C., si componevano di tredici libri che trattavano sia di geometria che di proporzioni e teoria dei numeri. Attraverso diverse trascrizioni succedutesi nei secoli anteriori all'invenzione della stampa, il trattato ci è pervenuto nella sua integrità; tradotto in latino da Abelardo di Bath nel XII secolo e rielaborato da Giovanni Campano da Novara nel 1225, vede le prime edizioni a stampa di Venezia nel 1482 e di Vicenza nel 1491, con infinite riflessioni su discipline come l'astronomia, l'ottica e la prospettiva, la topografia e l'architettura.

Nel 1505 appare, di nuovo a Venezia, un'altra versione latina, ad opera di Bartolomeo Zamberti, cui segue, nel 1509, la versione di Luca Pacioli. La più importante traduzione latina è quella di Commandino da Urbino (1572), che ne trasse una versione italiana (1575). La prima edizione in volgare italiano è l'*Euclide Megarense* (1543) del Tartaglia: questi, come la maggior parte dei precedenti autori, commise un errore storico confondendo Euclide con il filosofo Euclide di Megara. Si tratta di un testo molto importante nella biblioteca di Leonardo, perché ispirerà il progetto del trattato di «elementi macchinali» nel Codice di Madrid I. Inoltre, con l'arrivo di Luca Pacioli a Milano nel 1496, Leonardo si avvicina allo studio diretto degli *Elementa* testimoniato dai Codici M, I e Madrid II, e il suo contributo alla loro interpretazione verrà ricordato da Pacioli nell'introduzione ad Euclide nel 1509. a.l.



CLAUDIO TOLOMEO

(Pelusio, 100 d.C. ca. - Alessandria d'Egitto, 175 d.C. ca.)

Geografia

Ulm, presso Lienhart Holle, 1482

Volume a stampa, con tavole, mm. 420 x 280

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. X K 8

Bibliografia: Calvi 1909; Calvi 1925; Meine 1982; Valerio 1998; Valerio 2012; Vecce 2017.



La *Geografia* di Claudio Tolomeo costituisce il più importante lascito della cultura geografica del mondo antico; il trattato elenca le località allora conosciute (fiumi, monti, città, territori) con le relative coordinate geografiche, con l'accompagnamento di testi esplicativi, nei quali si definiscono i criteri matematico-geometrici per la proiezione e per un corretto disegno cartografico. Diverse e numerose le redazioni manoscritte e le edizioni a stampa, a partire da quella di Vicenza del 1475, priva di mappe, e quella di Ulm del 1482, che presenta il maggior numero di tavole.

La «cosmografia di Tolomeo» risulta nella lista di libri del Codice di Madrid II (c. 3r), ma Leonardo la utilizza sicuramente già dal primo periodo milanese. Una nota compare nel Codice M (c. 6r): «come mostra Tolomeo nella sua cosmografia» probabilmente riferibile all'edi-

zione di Ulm, come sembrano indicare i toponimi di un disegno geografico del Medio Oriente tracciato nel Codice Atlantico (c. 393r).

Leonardo rimase a tal punto colpito da quest'opera da prendere come modello editoriale la struttura scientifica nella realizzazione di un trattato di anatomia dove immagina di descrivere il corpo umano così come aveva fatto Tolomeo con la terra.

Il disegno del Codice Atlantico (c. 5ra), nel quale si vede un personaggio seduto che traguarda attraverso un dispositivo prospettico una sfera armillare con la terra al suo interno, si basa sull'interpretazione di un difficile passaggio del VII libro della *Geografia* (VII, 6): la così detta terza proiezione tolemaica, che nel corso del Cinquecento darà luogo alle prime proiezioni cartografiche prospettiche. Infine di origine tolemaica sono alcuni schizzi del Mediterraneo che compaiono nel Codice Leicester in forma schematica (c. 10r) e nel Codice Atlantico sia come abbozzo (c. 901r) sia come vera e propria carta geografica cui è sovrapposta la contemporanea suddivisione geopolitica (c. 1006v). a.l.



ROBERTO VALTURIO

(Rimini, 1405 - Rimini, 1475)

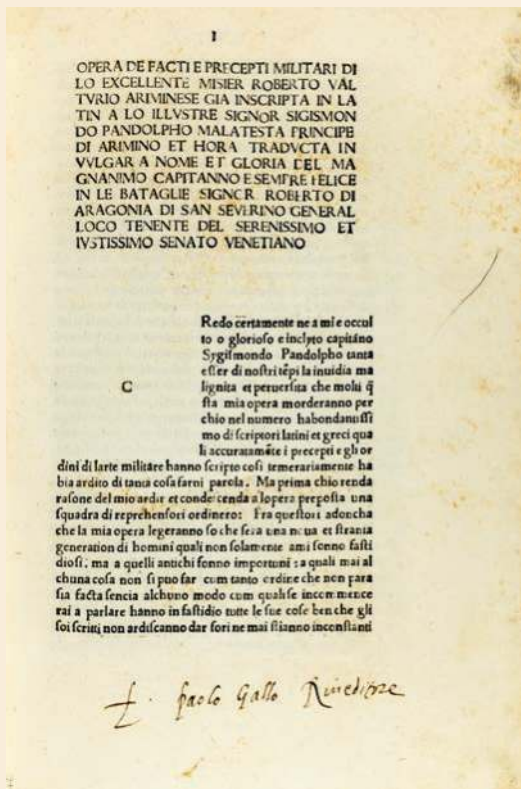
Opera de facti e precepti militari

Verona, presso Bonino de' Bonini, 1483

Volume a stampa, mm. 310 x 200

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q.VIII E 27

Bibliografia: Solmi, 1908; Calvi, 1925; Marinoni, 1944-1952; Dionisotti, 1962; Marinoni, 1973; Cardini, 1974; De Toni, 1979; Vecce, 1992; Marani, 2000; Marani-Piazza, 2006; Vecce, 2006; Descendre, 2010; Landrus, 2010; Marani-Fiorio, 2015; Vecce, 2017; Fainini, 2018.



Il *De re militari* è l'opera principale dell'umanista Roberto Valturio, vissuto tra Rimini e Bologna nella prima metà del XV secolo. Il testo, composto da dodici

libri e scritto in latino verso il 1440, è dedicato a Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, e rappresenta il più importante trattato militare del secolo. Scopo dell'autore è di compendiare e organizzare l'insieme delle conoscenze trasmesse dagli antichi sul tema dell'arte militare. I contenuti appaiono dunque squisitamente umanistici: retorica, storia e poesia sono ad esempio considerate qualità indispensabili per un buon capitano. Molte immagini di armi e di macchine militari arricchiscono il volume, soprattutto nella seconda parte. Il prodotto finale è un grande libro illustrato, uno dei più celebri del Quattrocento. L'*editio princeps* fu stampata a Verona nel 1472, alla quale ne seguì una seconda, curata da Paolo Ramusio nel 1483, suddivisa in due esemplari, l'uno in latino e l'altro in volgare.

Pur avendo accesso anche alla versione latina del testo di Valturio, è soprattutto quella in volgare che Leonardo consulta a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, ricavandone lunghe liste di vocaboli nel Codice Trivulziano (c. 1487) e nel Codice B: latinismi pronti all'uso (come *absurbere*, *condescendere*, *extollere* ecc.), già «derivati e condotti» nell'idioma volgare, per dirla con Cristoforo Landino. Il trattato diventa per Leonardo un vero e proprio modello che gli fornisce l'accesso a un copioso corpus di auctores antichi al quale ispirarsi nel momento in cui egli stesso decide di relazionarsi con gli umanisti. Talora, per favorire la memorizzazione di tali parole, Leonardo accosta a quelle del lessico 'alto' sinonimi più comuni o 'bassi', come avviene nella serie *meretrice - inpubica - puttana*, derivata da *meretricula*. I vocaboli prelevati dal Ramusio sono di norma registrati da Leonardo con qualche adattamento di natura grafica, fonologica o morfologica: i verbi, per esempio, sono per lo più ridotti all'infinito (*conclude* > *concludere*), i sostantivi al singolare (*effecti* > *effecto*), gli aggettivi al singolare maschile (*aptissime* > *attissimo*). Molto interessanti i casi in cui Leonardo riconduce la parola letta alle proprie abitudini grafiche e fonetiche, e quelli in cui si trova di fronte a forme settentrionali, o linguisticamente lontane dal fiorentino proprio volgare.

a.l.

LEON BATTISTA ALBERTI

(Genova, 1404 - Roma, 1472)

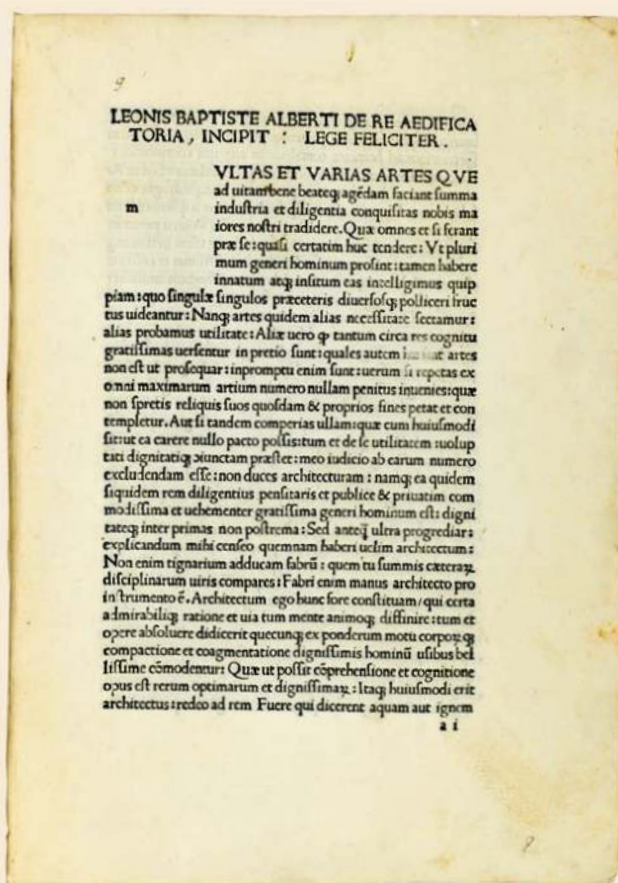
De re aedificatoria

Firenze, presso Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485

Volume a stampa, mm. 280 x 200

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. VIII D 29

Bibliografia: Londi, 1906; Suida, 1911; Ricci, 1917; Venturi, 1923; Calzona, 2003; Lugli 2008; Di Stefano, 2012; Vecce, 2017.



Intorno al 1450 Leon Battista Alberti cominciò ad occuparsi attivamente di architettura con progetti da eseguire a Roma, a Firenze, Rimini e Mantova; le sue riflessioni teoriche trovarono espressione nel

De re aedificatoria, un trattato di architettura in latino, scritto a Roma, completato nel 1450, rivolto non solo ad un pubblico specialistico e suddiviso in dieci libri: nei primi tre si parla della scelta del terreno, dei materiali da utilizzare e delle fondazioni (potrebbero corrispondere alla categoria vitruviana della *firmitas*); i libri IV e V si soffermano sui vari tipi di edifici (*utilitas*); il libro VI tratta la bellezza architettonica (*venustas*), intesa come un'armonia esprimibile matematicamente grazie alla scienza delle proporzioni, con l'aggiunta di una trattazione sulle macchine per costruire; i libri VII, VIII e IX riguardano la costruzione dei fabbricati, suddividendoli in chiese, edifici pubblici ed edifici privati; il libro X tratta dell'idraulica.

Il trattato fu concepito sul modello dei dieci libri del *De Architectura* di Vitruvio, allora circolanti in copie manoscritte e non ancora corrette filologicamente. L'opera fu stampata, grazie al mecenatismo di Lorenzo il Magnifico e a cura del Poliziano, solo nel 1485 e fu poi tradotta in varie lingue diventando un'opera imprescindibile per molti umanisti.

Leonardo conosce molto bene sia il *De re aedificatoria* che i *Ludi mathematici* dell'Alberti, affascinato dal modo in cui venivano affrontati i temi della prospettiva delle costruzioni architettoniche ma anche per l'attenzione ai parallelismi geometrici. In una pagina del Codice Atlantico (foglio 184v) si può leggere una serie di osservazioni che Leonardo fa sul piano di ammodernamento e di ampliamento della città e sugli studi sulla 'città ideale', argomento molto discusso in quel tempo dai più famosi architetti e urbanisti.

a.l.



GIACOMO FILIPPO FORESTI

(Solto Collina, 1434 - Bergamo, 1520)

Supplementum chronicarum, [*Cronicha de tuto el monde vulgare*], tr. Francesco Cei

Venezia, presso Bernardino Rizzo 1491

Volume a stampa, con xilografie, mm. 300 x 200

Napoli, Biblioteca Nazionale, Inc. Branc. o 50

Bibliografia: Solmi 1908; Pianetti 1939; Reti 1972; Reti 1974; Marinoni 1975; Di Teodoro - Barbi 1983; Zampieri 1991; Megli Frattini 1997; Vecce 2009; Vecce 2017.



Il *Supplementum Chronicarum* di Giacomo Filippo è una storia universale del mondo che attinge a una grande varietà di fonti: la *Genealogia deorum* di Boccaccio, le vite dei pontefici di Bartolomeo Platina, il *Chronicon* di Sant'Antonino da Firenze, le storie e le descrizioni di Flavio Biondo e Leonardo Bruni. L'opera, pubblicata nel 1483, fu tradotta in volgare nel 1491 e conobbe un notevole successo, nonostante riproponesse, in pieno Umanesimo, gli schemi della tradizione cronachistica medievale.

Leonardo, a Milano del 1495, annota la spesa di 68 soldi per l'acquisto di una «cronica» (Codice Atlantico c. 288r) e alla fine del 1503 registra il possesso di una «cronicha del mondo» (Codice di Madrid II c. 2v): probabilmente si riferisce all'opera del Foresti, nella versione volgare pubblicata nel 1491.

Lo sguardo d'artista di Leonardo non poteva non sentirsi attratto e stimolato dall'apparato iconografico dell'opera, che rappresentava una significativa testimonianza della xilografia veneziana del Quattrocento come le tre illustrazioni (raffiguranti la creazione del mondo, la cacciata di Adamo ed Eva e l'uccisione di Abele) e le 51 vignette di diversa grandezza con vedute di città, spesso immaginarie.

a.l.



LUCA PACIOLI

(Borgo Sansepolcro, 1447 - Roma, 1517)

Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalita

Venezia, presso Paganino de Paganini da Brescia, 1494

Volume a stampa, con xilografie, mm. 330 x 220

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XXII E 1

Bibliografia: Marinoni 1982; Ulivi 1994; Pacioli 2007a; Pacioli 2007b; Ciocci 2009 Pacioli 2009; Giusti-Martelli 2010; Ulivi 2011; Ciocci 2017; Hernández Esteve-Martelli 2018.

La *Summa* del francescano Luca Pacioli racchiude la sua lunga attività di ricerca e didattica; pubblicata a Venezia nel 1494, fu la prima opera a carattere enciclopedico di soggetto matematico ad essere pubblicata a stampa. Ebbe un notevole successo e venne ristampata già nel 1523. L'opera è divisa in due parti: la prima contiene un'ampia esposizione di aritmetica e algebra, materia, quest'ultima, per la prima volta introdotta in un testo a stampa; fanno seguito il *Tractatus particularis de computis et scripturis*, che occupa una posizione di rilievo nell'ambito della storia della ragioneria, ed una Tariffa. La seconda parte è il *Tractatus geometriae*.

Era questo un testo importante per Leonardo, che a Milano cercava di migliorare le sue non eccelse competenze di matematica e geometria. Leonardo registra l'acquisto del volume per il costo elevato di 119 soldi: «119 in aritmetica di maestro Luca» (Codice Atlantico c. 288r, ca. 1495); e ne conferma il possesso nella lista di libri del 1503: «arimetricha di maestro Luca» (Codice di Madrid II c. 3r). Ne trascrisse estratti, calcoli e diagrammi nei Codici Forster II, L, M, K e Madrid II, oltre a vari fogli dei Codici Atlantico e Arundel. Leonardo poté anche approfondire la conoscenza personale e l'amicizia di fra Luca, che era venuto a Milano nel 1496 invitato da Ludovico il Moro, diventando la guida di Leonardo nella matematica e nella geometria, e in particolare nella conoscenza di Euclide (pubblicato da Pacioli nel 1509). Il sodalizio continuò anche negli anni successivi, a Firenze, dove Leonardo annotava: «impara la moltiplicazione delle radici da maestro Luca» (Codice Atlantico c. 331r).

a.l.





JOHANNES KETHAM (*attr.*)

(Svevia, 1415 - Buda, 1470)

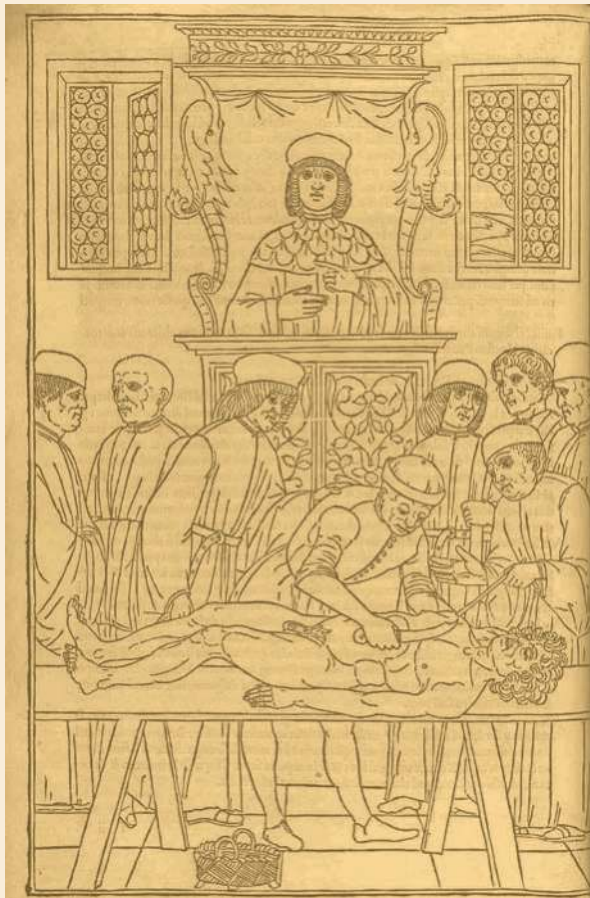
Fasciculus medicinae

Venezia, presso Giovanni e Gregorio De Gregori,
1495

Volume a stampa, con illustrazioni xilografiche, mm.
300 x 220

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. VIII E 28

Bibliografia: Keele e Pedretti, 1983; Bambach, 2003;
Bambach, 2011; D'Anzi 2011; Vecce, 2017.



Il *Fasciculus medicinae* – il «piccolo fascio di medicine» – è un insieme di sei trattati, arricchiti da illustrazioni, pubblicati per la prima volta in latino nel 1491 a cura del medico Giorgio Ferrari da Monferrato, a Venezia, per i tipi dei fratelli Giovanni e Gregorio de Gregori. Attribuiti a Johannes Ketham. Soltanto nella ristampa latina del 1495 la raccolta viene tradotta nel 1494 in volgare da Sebastiano Manilio con l'aggiunta di quattro nuove immagini, due nuovi testi (importante il volgarizzamento dell'*Anatomia* di Mondino de' Liuzzi) e il ridisegno di cinque delle sei immagini originali che mostrano l'influenza di artisti contemporanei veneziani come Giovanni Bellini e Andrea Mantegna. Entrambe le edizioni, corredate da xilografie che rappresentano le prime raffigurazioni del sapere scientifico nell'età moderna, destano l'interesse di Leonardo da Vinci, che a Milano, intorno agli anni '80, inizia ad interessarsi agli studi di anatomia. La sua lettura del *Fasciculus* latino risulta nella lista di libri del Codice di Madrid II (c. 2v) ma sicuramente Leonardo conobbe pure l'edizione volgare con il testo di Mondino. L'edizione del 1513, anch'essa pubblicata dalla tipografia dei de Gregori a Venezia, manca del frontespizio e la versione finale fu stampata in italiano dall'Arrivabene di Venezia nel 1522. Dopo il 1507 Leonardo supera, grazie alla collaborazione col medico veronese Marcantonio Della Torre, le conoscenze mediche del *Fasciculus*, ormai obsolete e soppiantate dai nuovi manuali medici e anatomici che aprono la strada al dialogo tra pratica e teoria.
a.l.

JOANNES DE SACROBOSCO

(Inghilterra, 1195 - Parigi, 1256)

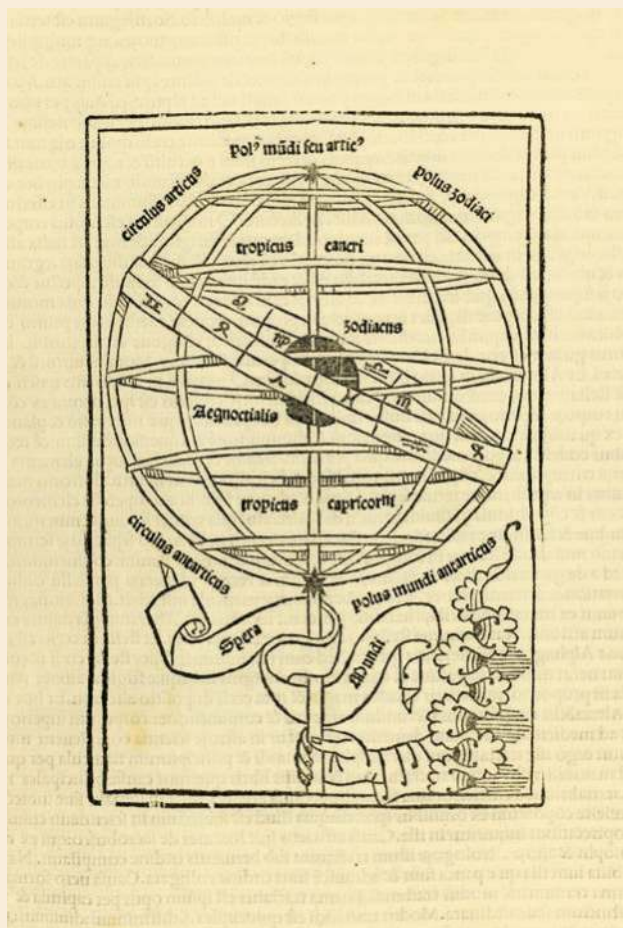
Sphaera mundi

Venezia, presso Simone Bevilacqua, 1499

Volume a stampa, mm. 330 x 220

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XXIII H 30

Bibliografia: Solmi 1908; Thorndike 1949; Vasoli 1972 (1974); De Toni 1977; Pedersen 1985; Gingerish 1988; Marinoni 1991; Ronchi 1999; Azzolini 2013; Maffei 2013; Hamel 2014; Oosterhoff 2015; Laurenza 2016; Wootton 2016; Valleriani 2017; Buccaro 2017; Vecce 2017.



La *Sphaera mundi* è un celebre e fortunatissimo trattato di astronomia, composto nel XIII secolo dal domenicano Giovanni di Sacrobosco, utilizzato come testo-base per l'insegnamento dell'astronomia almeno fino alla metà del '600.

Copiato, tradotto, commentato da generazioni intere di astronomi e filosofi naturali, ha la sua prima edizione a stampa a Ferrara nel 1472, l'ultima nel 1669. Questa edizione raccoglie alcuni dei più importanti commenti al trattato del Sacrobosco: quelli compilati da Francesco Stabili (1269-1327), più noto come Cecco d'Ascoli, insegnante di astrologia in varie città italiane, da Francesco Capuano, docente di astronomia e scienze fisico-matematiche all'Università di Padova e dal teologo francese Jacques Lefèvre d'Étaples (*Faber Stapulensis*). L'opera è illustrata dall'immagine della sfera astronomica, retta da una mano che sporge da una nuvola e da numerose figure astronomiche.

Nelle liste di libri di Leonardo compaiono i titoli «spera» (Codice Atlantico, f. 559r, c. 1495) e «spera mundi» (Codice di Madrid II, f. 3r, c. 1503-1504). Le due note sono state alternativamente riferite all'opera di Sacrobosco o a quella, di analogo titolo, del fiorentino Goro Dati (o del fratello Leonardo Dati). In ogni caso la conoscenza della *Sphaera* di Sacrobosco sembra molto probabile: si trattava del manuale di riferimento per l'astronomia, ed era anche disponibile in volgare. Un brano contenuto nel Codice Atlantico (f. 481v), cioè la definizione della sfera basata su Euclide e Teodosio, sembra basarsi su un riassunto di questi autori leggibile nel libro I dell'opera di Sacrobosco.

a.l.



GIORGIO VALLA

(Piacenza, 1447 - Venezia, 1499)

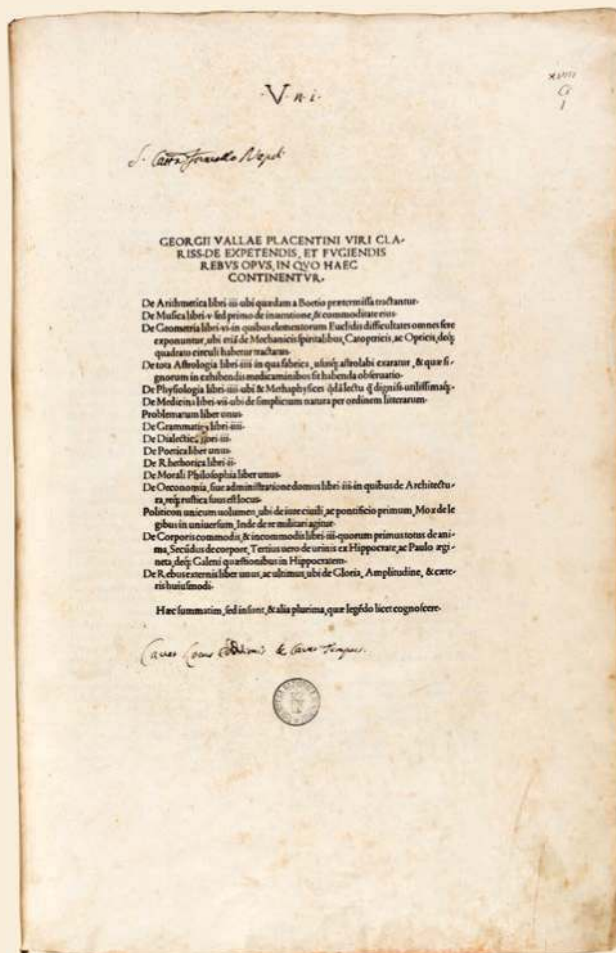
De expetendis et fugiendis rebus opus

Venezia, presso Aldo Manuzio, 1501

Volume a stampa, mm. 450 x 280

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. 20 K 1

Bibliografia: Solmi 1908; Marcolongo 1943; Solmi 1976; Clagett 1978; Raschieri 2012; Vecce 2017.



Il *De expetendis et fugiendis rebus opus* di Giorgio Valla rappresenta la prima nuova enciclopedia del sapere universale, nonché una delle maggiori imprese editoriali di Aldo Manuzio, pubblicata postuma nel 1499 per le cure del figlio adottivo del Valla, Giovanni Pietro Cademosto: quarantanove libri, composti da numerosi testi, tra i quali molte fonti greche per la prima volta tradotte in latino che affrontano le questioni inerenti le scienze matematiche (aritmetica, geometria, musica e astronomia); la medicina; la grammatica, la dialettica, la poetica, la retorica e la filosofia morale; l'economia e la politica; la fisiologia e la psicologia. Molti i campi disciplinari comuni a Valla e Leonardo: all'inizio della lista di libri del Codice di Madrid II (c. 2v) Leonardo registra esplicitamente un «libro di Giorgio Valla», di solito identificato come il *De expetendis*, ma non si può escludere un altro 'libro' da Valla, come l'edizione dei *Problemata pseudoaristotelici* o l'antologia di testi pubblicata nel 1498 con il *De mundo* di Cleomede; o anche un libro già posseduto da Valla e passato a Leonardo. L'unico testo superstito che Leonardo ha sicuramente tratto dall'enciclopedia di Valla è una traduzione italiana di un passo delle medie proporzionali, propedeutico alla soluzione del 'problema di Delo', ossia il raddoppio del cubo secondo il 'metodo dell'esaurimento' di Archimede, tratto da Giovanni Filopono (*De expetendis* XIII, 2: *De duobus cubis ad unum redactis ut Archimedes*, vol. I, c. x2r-v). Il passo estratto da Leonardo, prova della sua familiarità con le migliori risorse disponibili sulla geometria di Archimede, è conservato nel Codice Arundel, cc. 178v-179v. Il passo è strettamente correlato a un frammento di una traduzione italiana, prima della pubblicazione e non di mano di Leonardo, di una parte adiacente del testo di Valla (sempre relativo al raddoppio del cubo), conservato in Codice Atlantico cc. 395 e 686. La fonte diretta del passo del Codice Arundel avrebbe quindi potuto essere una traduzione italiana del libro XIII di Valla.

a.1.

CAMPANO DA NOVARA
 (Novara, 1220 - Viterbo, 1296)
 LUCA GAURICO (curatore)
 Montecorvino Rovella, 1476 - Roma, 1558
Tetragonismus id est circuli quadratura
 Venezia, presso Giovan Battista Sessa, 1503
 Volume a stampa, mm. 200 x 150
 Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XXX A 29

Bibliografia: Favaro, 1919; Favaro, 1920; Clagett, 1964;
 Reti, 1974; Maccagni, 1974; Marinoni, 1974; Rose,
 1975; De Toni, 1978; Vecce, 1992; Bacchelli, 1999;
 Kemp-Pagiavla, 2014.



Il trattato, pubblicato a Venezia nel 1503, rappresenta una delle prime edizioni a stampa di opere di Archimede: in quarto, presenta numerosi diagrammi e un bellissimo frontespizio raffigurato con una gigantesca figura di Archimede con i piedi sulla terra e la testa nella sfera del fuoco, quasi tra le stelle.

L'edizione è suddivisa tra il *Tetragonismus idest circuli quadratura* attribuito a Campano da Novara, con note di Luca Gaurico, il *De quadratura parabolae* e il *De mensura circuli* di Archimede nella traduzione latina di Guglielmo di Moerbeke, infine il *De quadratura circuli* di Boezio.

Luca Gaurico, insieme al fratello Pomponio che nel *De Sculptura* ricorda l'opera statuaria di Leonardo, è inserito nell'ambiente umanistico di Padova e Venezia, ricevendone influenze e stimoli.

Sul foglio 3r del codice di Madrid II di Leonardo viene registrata una «quadratura del cerchio» identificabile con l'edizione di Luca Gaurico. Inoltre una nota del 1502 (Codice L, f. 2r) riporta la consultazione dell'enciclopedia di Valla e la ricerca di codici come l'Archimede di Pietro Barozzi, vescovo di Padova: «Borges ti farà avere Archimede del vescovo di Padova e Vitellozzo quello dal Borgo San Sepolcro».

La quadratura del cerchio desta continui interessi da parte di Leonardo perché gli consente di interrogarsi su questioni come il calcolo per approssimazione e la trasformazione delle figure geometriche.

In un appunto del 30 novembre 1504 (Codice di Madrid II, f. 112r) Leonardo fa riferimento al tentativo di risolvere la questione: «la notte di Santo Andre' trovai il fine della quadratura del cerchio, e in fine del lume e della notte e della carta dove scrivevo fu concluso, al fine dell'ora». Infine una nota racconta di una chiara critica ad Archimede: «la quadratura del cerchio d'Archimede è ben detta e male data» (Codice Atlantico, f. 230r).

a.l.



POMPONIO GAURICO

(Giffoni, 1482 - Castellammare di Stabia, 1530)

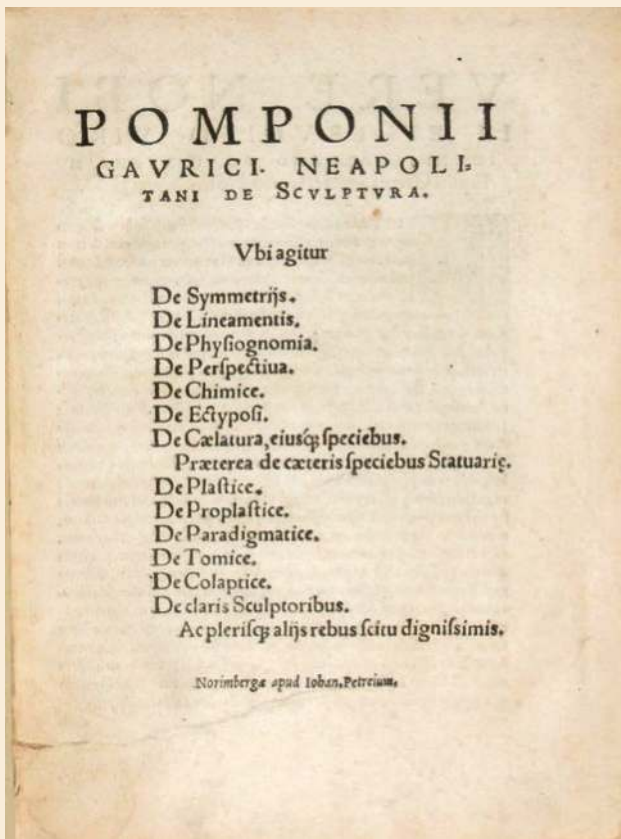
De sculptura

Firenze, presso Filippo Giunta, 1504

Volume a stampa, mm. 150 x 90

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XXV K 68

Bibliografia: Chastel-Klein, 1969; Pedretti, 1991; G. Agosti, 1990; Brown, 1998; Vecce 1998; Pedretti, 2006; Villata, 2013.



Il *De sculptura*, composto da Pomponio Gaurico in latino intorno al 1502, rappresenta il primo trattato umanistico sulla scultura; pubblicato nel 1504 in forma di dialogo, si suddivide in diversi capitoli dedicati a proporzioni, disegno, fisiognomica, prospettiva, fusione, modellato, cesellatura e restanti generi scultorei, per chiudersi con un elenco dei maggiori artefici. Il trattato non risulta tra l'elenco dei libri posseduti da Leonardo, ma non possiamo escludere che abbia fatto parte della sua biblioteca, soprattutto perché contiene un chiaro riferimento a Leonardo scultore, allievo del Verrocchio: «postremo et ipse Alverochii discipulus Leonardus Vincijs, equo illo, quem ei perficere non licuit, in Bois maximo, pictura Symposii, nec minus et Archimaedeo ingenio notissimus».

L'edizione esce presso Filippo Giunta il 25 dicembre 1504, proprio mentre Leonardo lavora alla *Battaglia di Anghiari*; inoltre la nota di Pomponio Gaurico offre importanti informazioni sull'attività artistica di Leonardo: l'incompiuto cavallo sforzesco, l'*Ultima cena* e la 'conversione degli studi geometrici'.

Il *De sculptura* poteva certamente interessare Leonardo, che proprio in quegli anni stava ripensando, in competizione con Michelangelo, gli scritti sul 'Paragone delle arti' già composti negli anni milanesi, in particolar modo concentrando le proprie ricerche sul confronto tra pittura e scultura.

a.l.

LUCA PACIOLI

(Sansepolcro, 1447 - Sansepolcro, 1517)

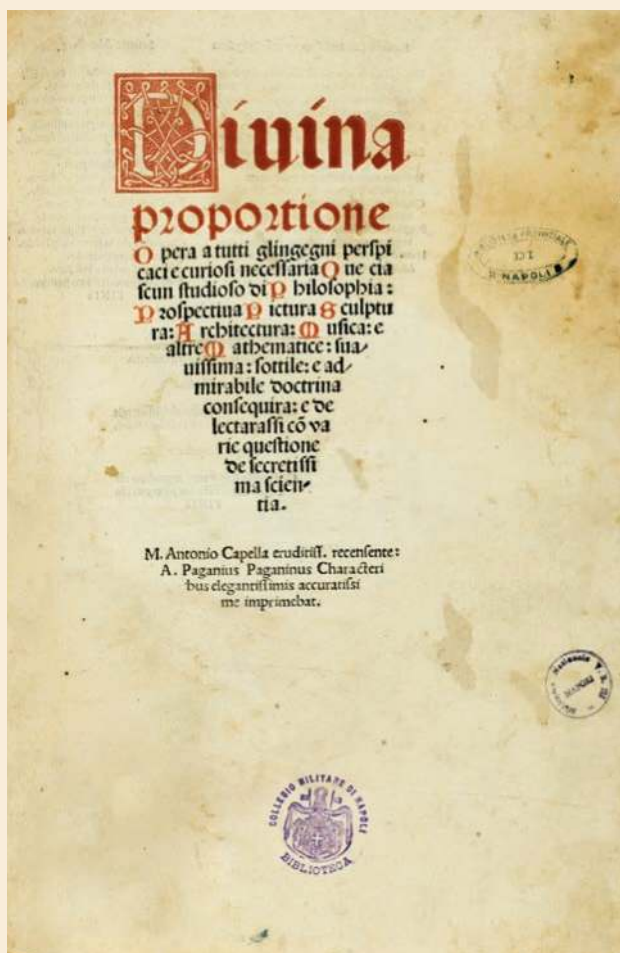
De divina proportione

Venezia, presso Paganino Paganini da Brescia, 1509

Volume a stampa, con tavole, mm. 280 x 200

Napoli, Biblioteca Nazionale, F. NUNZ. X 8 0020

Bibliografia: Dalai Emiliani 1984; Daly Davis 1977; Frosini 2006; Kemp 1990; Marani 2016; Marinoni 1982; Marinoni 1987; Marinoni 1989; Pacioli 1494; Pacioli 1509; Pacioli 1982; Pacioli 2010; Pacioli 1997; Pacioli 2008; Piero della Francesca 1995; Rinaldi 2013; Ulivi 1994.



Il trattato *De divina proportione* venne pubblicato a Venezia dalla ditta di tipografi ed editori Paganini nel 1509, anche se i testi che la costituiscono furono pensati e scritti dieci anni prima, a Milano, dove l'autore frequentò la corte degli Sforza ed entrò in contatto con Leonardo, che contribuì al compimento dell'opera a Milano nel 1498.

Nel libro si distinguono tre parti principali (anche se a volte, nelle copie sopravvissute, sono ordinate secondo una diversa sequenza): il *Compendium de Divina Proportione*, un trattato sulla 'sezione aurea'; il *Trattato dell'architettura*, che mostra l'influenza di Vitruvio e Alberti; infine, il *Libellus*, a sua volta suddiviso in *tres partiales*, una traduzione in volgare, come noto non accreditata in questa edizione, dell'opera *De quinque corporibus regularibus* di Piero della Francesca (nativo di Borgo San Sepolcro proprio come Pacioli).

L'opera è completata dalle 60 tavole dei corpi platonici e dei poliedri regolari da essi derivati. Ne furono allestite tre sontuose copie dedicate, una a Ludovico il Moro (Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P.6), una a Galeazzo Sanseverino (Genève, Bibliothèque Universitaire, ms. Langue Etrangères 210) e una a Pier Soderini (perduta).

Una decina d'anni dopo Pacioli ne curò la stampa a Venezia nel 1509, parallelamente all'edizione di Euclide, aggiungendo altre due parti sull'architettura e sui poliedri regolari (quest'ultima in realtà una traduzione in volgare del *Libellus de quinque corporibus regularibus* di Piero della Francesca).

Leonardo progettò i cinque corpi platonici (il tetraedro, il cubo o esaedro, l'ottaedro, il dodecaedro e l'icosaedro) e i loro derivati, sia in forma solida che strutturale prestando, inoltre, particolare attenzione allo studio delle strutture ed esplorando le relazioni che intercorrevano tra queste figure e le potenziali trasformazioni dell'una nell'altra.

a.l.



MARCUS POLLIO VITRUVIO

(attivo tardo I sec. a.C.)

Sesto Giulio Frontino

30 - 104 ca.

Fra Giovanni Giocondo da Verona (curatore)

Verona, 1433 - Roma, 1515

Vitruvius iterum et Frontinus a Iocundo revisi repurgatique quantum ex collatione licuit

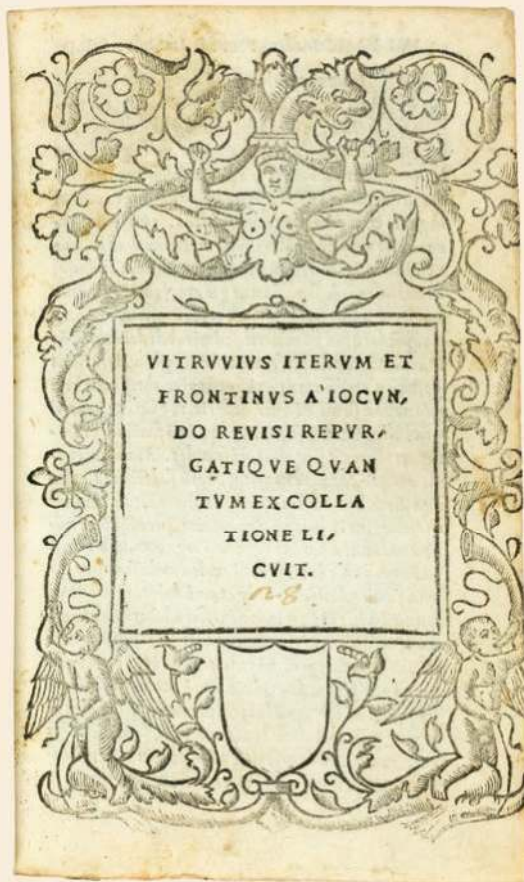
Firenze, presso Filippo Giunta, 1513

Volume a stampa, con illustrazioni xilografiche, mm.

150 x 100

Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. 21 A 8

Bibliografia: Adams, 1993; Cicognara, 1758; Fowler, 1820; Vecce, 2017.



Prima edizione in formato 'tascabile' della prima edizione illustrata di Vitruvio del 1511, curata dal frate Giovanni Giocondo da Verona, e contenente anche il *De aquae ductu urbis Romae* di Giulio Frontino. L'opera di Vitruvio costituì le fondamenta teoriche della nuova maniera di costruire nel Rinascimento ed è ben noto che per Leonardo rappresentò un punto di riferimento sia per gli studi sulla teoria delle proporzioni che su quelli inerenti ai problemi di idraulica e meteorologia, di geometria e ottica, di materiali e tecniche.

Leonardo individua nel testo di Vitruvio la sua fonte primaria, prendendo come riferimento ad esempio il celebre *homo ad quadratum*, illustrato nel terzo libro del *De architectura*. Leonardo lo sintetizza con una semplice frase, «tanto apre l'omo ne' le braccia, quanto è lla sua alteza» e scrive, al disopra del disegno: «Vitruvio architetto mette nella sua opera d'architettura che lle misure dell'omo sono dalla natura distribuite in questo modo». Il disegno di Leonardo riesce a condensare in un'unica immagine le due figure antropometriche che Vitruvio tratta separatamente: l'*homo ad quadratum* e l'*homo ad circulum*. Quest'ultima figura è da realizzarsi, secondo il *De architectura*, ponendo un uomo supino su una superficie e facendo in modo di tracciare un cerchio con un compasso puntato in corrispondenza dell'ombelico: Leonardo spiega come il medesimo uomo possa trasformarsi in *homo ad circulum*, offrendo così implicita giustificazione alla sua tavola antropometrica. Scrive infatti Leonardo: «se ttu apri tanto le gambe che ttu cali da capo $1/14$ di tua alteza, e apri e alza le bracia che colle lunghe dita tu tochi la linia della sommità del capo, sappi che'l cietro delle stremità delle aperte membra fia il bellico, e llo spazio che ssi truova infra lle gambe fia triangolo equilatero». Ora, osservando l'immagine, non sarà difficile constatare che le braccia divaricate dell'*homo ad circulum* sono tangenti al lato del quadrato che inscrive l'altra figura e che pertanto sono sulla medesima linea del capo.

a.l.

ANTONIO DE BEATIS
Viaggi, & itinerario

1522

 manoscritto cartaceo, ff. II + 148; penna e inchiostro
210 x 150 mm

Annotazioni: legatura membranacea coeva; ff. 1r-1r:
*Domino Antonio De Beatris canonico melfictano a li boni
 amici et signori suoi salute et perpetua felicitate* [lettera de-
 dicatoria datata Molfetta, 20 luglio 1521]; ff. 1r-130v:
*Itinerario di Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo il
 cardinale de Aragona mio signor incominciato da la città di
 Ferrara nel anno del salvatore MDXVII del mese di mag-
 gio et descritto per me domino Antonio De Beatris canonico
 melfictano con ogni possibile diligentia et fede. | Maggio |
 In li VIII de Maggio» [...] [expl. f. 130v] *Finita la pre-
 sente transcriptione in Melfecta per me Alexandro de Notaro
 Antonello a dì XV iulii nel anno del signore MDXXII*; ff.
 131r-148v [indice dei luoghi e delle cose notevoli]
 Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XIV.H.70*

Bibliografia: Volpicella 1867; Pastor 1905; Chastel
 1986; Vecce 1990; Vecce 2017.



Il manoscritto presenta una delle copie dell'*Itinerario* del cardinale Luigi d'Aragona fatte allestire dal segretario Antonio De Beatris, canonico di Molfetta, tra il 1521 e il 1522, tre anni dopo il viaggio compiuto dal prelado in giro per l'Europa (Germania, Paesi Bassi e Francia, dal maggio 1517 al febbraio 1518) e due anni dopo la sua morte. De Beatris aveva tenuto fedelmente il giornale di viaggio, annotando giorno per giorno gli incontri e le visite più rilevanti, e indicando le distanze in miglia da località a località. Dopo alcuni anni, a Molfetta, mise in bella copia i suoi appunti in due codici autografi: il Vaticano lat. 10786, finito di trascrivere il 29 maggio 1521, e dedicato «a li boni amici et signori suoi» con lettera datata 20 luglio (una copia più tarda, con dedicatoria e sottoscrizione identiche, in Vaticano lat. 3169); e il codice BNN X.F.28, finito di trascrivere il 21 agosto 1521, e dedicato all'umanista Antonio Seripando con lettera datata 31 agosto.

Il manoscritto esposto presenta la stessa lettera dedicatoria del codice Vaticano 10786 (datata però 21 luglio 1521), ma con la sottoscrizione di Alessandro de Notaro in data 15 luglio 1522. Anche se non autografo, deriva dallo stesso antografo del codice Vaticano 10786, con varianti e aggiunte marginali indipendenti (un'altra copia più tarda, priva di dedicatoria, sottoscrizione e data, è in BNN XI-V.E.35). L'incontro più celebre registrato nell'*Itinerario* è sicuramente quello con Leonardo, nella sua residenza di Clos-Lucé ad Amboise, il 10 ottobre 1517. È lo stesso Leonardo che illustra ai visitatori le meraviglie del suo studio: gli ultimi dipinti (Monna Lisa, Sant'Anna, San Giovanni), i manoscritti, e soprattutto i quaderni di anatomia. L'artista appare «vechio de più de LXX anni» e con una «paresi nela dextra». Tra le varianti del codice XIV.H.70, notevole è quella sullo stipendio annuo di Leonardo e dell'allievo Melzi, che è aggiunta in margine solo in questo manoscritto: «Esso ultra le spese et stantie da re di Franza ha 1000 scuti l'anno di pensione et lo creato trecento». L'*Itinerario*, riscoperto dall'erudito napoletano Scipione Volpicella [1867], fu pubblicato da Ludwig von Pastor [1905] sulla base del codice Vaticano 10786, e più recentemente da André Chastel [1986].

c.v.



ANONIMO

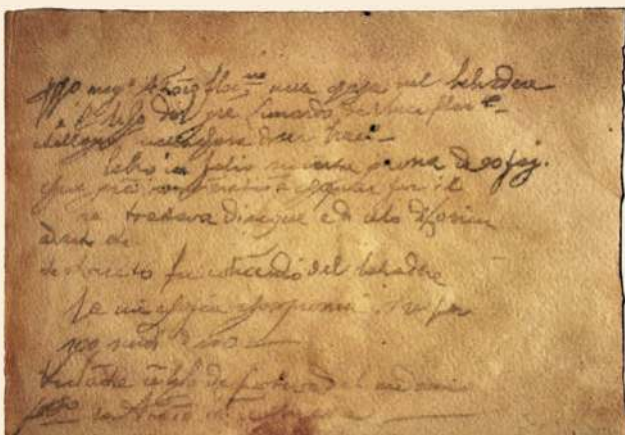
Foglietto del Belvedere

Parziale trascrizione calligrafica conforme da originale del 1530-40 ca. (fine sec. XVIII-inizi XIX)

inchiostro su carta, 107 x 151 mm

Lamporecchio, Archivio della Fondazione Rossana e Carlo Pedretti

Bibliografia: Buccaro 2018.



Trascrizione del testo:

1. P^{so} (presso) mag^o (magistro) A⁽ⁿ⁾to⁽ⁿ⁾io flor.^{uo}
(fiorentino) nella chasa nel belvedere
2. e' (i)l libro del gra(n) Lunardo de Vinci flor.^{uo}
(fiorentino)~
3. ch(e)allogo' nella chasa di ser brac.^o(braccio)~
4. libro in folio su carta grossa de 90 pag.
5. ch(e)una grã(n) consideratio⁽ⁿ⁾a cho[n]secui[v]a
per il
6. re trattava di acque e di volo di Homin[i]
7. ad arte etc.
8. destructo fu co[n]li⁽ⁿ⁾ncendio del belvedere
9. la mi[a?] chopia chonpromi il re per
10. 100 scudi d'oro~
11. Vid(i) a⁽ⁿ⁾che ù(n) libro de pictura del medesimo
12. p^{so} (presso) ser A⁽ⁿ⁾to⁽ⁿ⁾io Sa⁽ⁿ⁾[...]ara~

Questo enigmatico documento, non più di un appunto su un piccolo foglio privo di data e firma, per il quale rimandiamo alla nostra analisi più dettagliata (cfr. supra), appare in qualche parte sbiadito e danneggiato dall'umido nella parte inferiore, con la conseguente difficoltà di una chiara lettura dell'ultimo tratto del testo; in basso a destra, peraltro, si potrebbe forse riconoscere una firma per il quale rimandiamo alla nostra analisi più dettagliata (cfr. supra), anch'essa però illeggibile. Inoltre, la carta, priva di filigrana e di verzellature, potrebbe essere stata parte di un foglio più grande poi reso mutilo. Quanto alla grafia, essa appare incerta in più punti e persino insicura nel *ductus*, come se l'autore ne avesse ripreso la stesura più volte, stralciando e trascrivendo calligraficamente dall'originale senza porsi, almeno in principio, lo scopo della sua esatta comprensione.

a.b.

LEONARDO DAVINCI

(Anchiano [Vinci], 1452 - Amboise, 1519)

Libro di pittura

(autografo di Francesco Melzi, (Milano, 1493 ca. - Vaprio d'Adda, 1568))

1540 ca.

manoscritto cartaceo, ff. 322; penna e inchiostro (testo), penna e inchiostro su carboncino (illustrazioni)

204 x 148 mm

Annotazioni: legatura membranacea moderna della Biblioteca Apostolica Vaticana, con impressioni in oro degli stemmi di Pio IX (1846-1878) e del cardinale Antonio Testi, Prefetto della Biblioteca; sul dorso, etichetta scura con l'indicazione *URB. 1270*

filigrana: testa maschile di profilo tra lettere A e Z (simile a Briquet 15645) e testa di toro (simile a Briquet 14469-14472)

BAV, Vaticano Urbinate Latino 1270

Bibliografia: Manzi 1817; Jordan 1873; Ludwig 1882; Carusi 1919; McMahon 1956; Steinitz 1958, 18-21 e 39-44; Pedretti 1964, 95-97; Pedretti 1977, I, 12-47; Farago 1992, 159-160; Pedretti-Vecce 1995; Farago 2009, 1-36; Sconza 2009; Fiorani 2012; Farago-Bell-Vecce 2018.



Il Codice Urbinate è l'originale del *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci, compilato dal suo ultimo allievo Francesco Melzi. Il Melzi, giovane aristocratico milanese non privo di cultura umanistica, era entrato al servizio di Leonardo nel 1507 e aveva lavorato col maestro aiutandolo nel riordino dei suoi manoscritti. In particolare, nel corso del soggiorno romano (1513-1516), dei molti trattati concepiti durante la sua vita, Leonardo si avvicinò al completamento del trattato di anatomia e di quello sulla pittura. La concezione della pittura come *scientia*, come forma di conoscenza del reale, tendeva a raccogliere in una sintesi unitaria le sue molteplici ricerche scientifiche (lo studio del corpo umano e del movimento, la meccanica, la luce e l'ombra, i colori, la geometria, la prospettiva e l'ottica, la botanica), fino al tentativo di definire l'indefinibile, di rappresentare ciò che non può essere rappresentato (l'atmosfera, i fenomeni della natura, l'orizzonte, lo sfumato).

La Parte prima (oggi chiamata *Paragone delle arti*) propone quindi il primato della pittura su tutte le altre arti e discipline, ribaltando la gerarchia prevalente della cultura umanistica. Parte integrante del libro avrebbero dovuto essere le ultime visioni apocalittiche concepite a Roma intorno al 1515, i cosiddetti *Diluvii*. Dopo la morte di Leonardo ad Amboise (1519), Melzi, erede di tutte le sue carte, dei disegni e dei libri della sua biblioteca, rientrò in Italia, e dopo quasi vent'anni, stimolato dalla ripresa d'interesse per la letteratura artistica, cominciò a lavorare sui codici vinciani. Ne selezionò gli scritti sulla pittura, secondo un piano che derivava probabilmente dalle ultime indicazioni del maestro. Dopo un meticoloso lavoro (testimoniato dai segni apposti sui manoscritti autografi di Leonardo) e una prima trascrizione di servizio (perduta), riportò infine i testi in bella copia nel Codice Urbinate, con il titolo *Libro di pittura di M. Lionardo da Vinci pittore et scultore fiorentino*, e un'organizzazione in otto parti, molto diseguali tra loro: il *Paragone* (I), *De' precetti del pittore* (II), *Dei vari accidenti e movimenti de l'uomo e proportione di membra* (III), *De' panni et modo di vestir le figure* (IV), *De ombra et lume* (V), *De li alberi et verdure* (VI), *Delli nuvoli* (VII), *De l'orizzonte* (VIII).

La parte finale del codice è occupata dalla *Tavola* (ff. 301r-329r) e dall'importante *Memoria et notte di tutti i pezzi de libri di mano di Leonardo, quali compongono insieme lo*



presente libro del *Trattato di Pittura* (f. 330v-331r), un elenco di diciotto manoscritti, siglati con lettere dell'alfabeto latino e greco e con simboli convenzionali. Di essi, solo sette corrispondono a manoscritti oggi esistenti: quasi un terzo del testo dell'Urbinate, che per la parte restante deriva da codici perduti. Nella trascrizione, Melzi prevede accuratamente anche le 'finestre' in cui inserire i disegni e i grafici, tracciati prima a carboncino, e poi ripassati a penna, netti e contrastati a chiaroscuro. La cura condotta nell'allestimento del codice e la regolarità della grafia e dell'impaginazione dimostrano infine che il Codice Urbinate era un esemplare pronto per la stampa, sul quale lavorarono parzialmente un collaboratore di Melzi (probabilmente Carlo Urbino da Crema, compilatore del Codice Huygens) e un revisore linguistico. Dopo la morte del Melzi, il manoscritto passò forse a Firenze, dove fu utilizzato per una redazione abbreviata che si diffuse rapidamente in varie copie manoscritte, giungendo alla stampa col titolo di *Trattato della pittura* (Parigi 1651). Il Codice Urbinate entrò poi nella collezione dell'ultimo duca di Urbino Francesco Maria Della Rovere (1548-1630): dopo la sua morte, insieme alla biblioteca ducale, passò da Casteldurante a Urbino (1631), e infine alla Vaticana (1657), dove fu riscoperto da Gaetano Marini alla fine del Settecento e pubblicato per la prima volta nella sua interezza, ma non senza mende filologiche, da Guglielmo Manzi (Roma 1817).

c.v.

ANONIMO

apografo 'abbreviato' del *Trattato della Pittura*

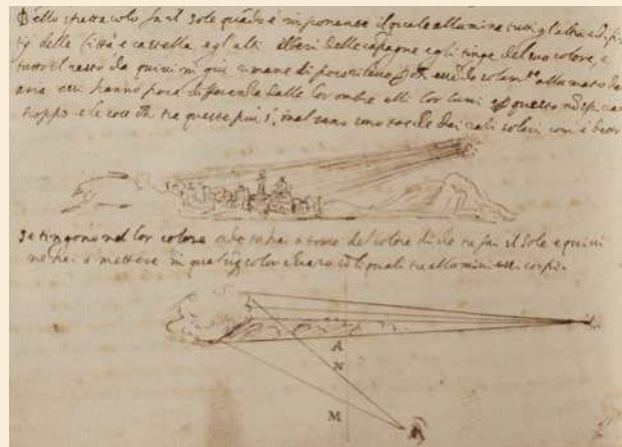
fine sec. XVI

Manoscritto a inchiostro nero, in 4°; legatura e coperta in pergamena del sec. XVIII

265 x 213 mm

Napoli, Università di Napoli Federico II, Centro di Ateneo per le Biblioteche - Biblioteca di Area Umanistica

Bibliografia: Cerasuolo-Sconza 2013; Buccaro 2017.



Il Codice, di 40 carte, rientra tra le versioni 'abbreviate' del *Trattato* che circolarono fin dalla seconda metà del XVI secolo, prima della nota edizione parigina del 1651. Di probabile provenienza lombarda, non sono note le vicissitudini a seguito delle quali il manoscritto dall'area mantovana possa aver raggiunto l'ambito napoletano.

Il testo è vergato con una grafia chiara, ma non calligrafica; i disegni sono realizzati a margine del campo scrittorio e con lo stesso inchiostro, per cui sembrano essere contestuali allo scritto. Notevole lo stile di questi schizzi, eseguiti talvolta al di sopra di una traccia delineata con un sottile tratto a matita.

Il recto del secondo foglio del manoscritto – sul cui verso inizia la trattazione – presenta un'intestazione che sembra posteriore alla stesura ed è da mettere pro-

tabilmente in relazione con l'anonimo proprietario: «Brevissimo e facile modo, a giovanetti per introdursi alla pittura perfetta. Di T. P. B. C. d. d. P. E. et A. S. d. P. V.». Al di sotto di questa scritta, e in parte coperti da essa, si scorgono dei disegni a matita, appena percettibili, che rappresentano animali raffigurati con zelo naturalistico: è probabile che in origine essi costituissero una sorta di copertina, solo successivamente occultata dalla rozza intestazione a penna.

a.b.

GIOVANNI ANTONIO NIGRONE

Varii disegni di Giovanni Antonio Nigrone

1585-1609

Ms. a inchiostro e tempera su carta, 290 x 300 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Mss. XII.G.59-60

Bibliografia: Borzelli 1902; Mormone 1956; Giannetti 1989; Giannetti 1991; Giannetti 1992; Giannetti 1994; Buccaro 2011.



L'opera di Nigrone, cittadino napoletano di famiglia fiorentina, può apparire in più punti il semplice tentativo di dare spiegazioni 'trascendenti' ai principali fenomeni naturali e ai loro effetti sulla vita umana, e non certo il prosieguo della grande stagione dei meccanismi e degli idraulici del Cinquecento, fondata su



continui rimandi tra scientismo e sperimentalismo, tipici del metodo leonardesco. Tuttavia, attraverso un'analisi più attenta del manoscritto, si può riconoscere in questa bozza di trattato in materia di scienze e tecniche dell'ingegneria, e nelle immagini allegante di strumenti topografici, fontane e altri congegni ideati per le opere «di acqua», tutto il bagaglio tecnico-professionale acquisito nel campo dell'ingegneria idraulica, sulla base della lezione vinciana, nel corso di un secolo e finalizzato ad un'utile trasmissione di quel sapere pratico, che contribuirà fortemente agli sviluppi della professione in ambito meridionale nel Settecento.

Negli stessi anni in cui si svolge l'attività napoletana di Domenico Fontana, la figura di Nigrone trova nei suoi molteplici interessi e nel campo specifico dell'architettura «dell'acqua» le ragioni per una fusione tra scienza e arte, dando prova, nei numerosi progetti di fontane, a Napoli come a Vico Equense, ad Avellino come a Firenze o a Roma, di saper governare a tal punto quell'elemento da riuscire ad esprimerne tutte le valenze dinamiche, plastiche e persino sonore, certamente non rese appieno dalle pur accattivanti immagini che ci ha lasciato. Ma l'importanza dei testi e dei disegni di Nigrone non è stata sinora posta in sufficiente evidenza proprio sotto l'aspetto dell'apporto dato in chiave di relazioni tra arte e scienze applicate all'ingegneria, fondamentale ai fini della maturazione della figura dello *scienziato-artista*: nella lunga e consistente produzione di quest'ingegnere, svoltasi già a partire dagli anni '70 a Roma con lo stesso Fontana, troviamo l'espressione più genuina di un professionista per il quale la scienza idraulica è mirata alla realizzazione di opere d'arte atte ad inserirsi in un ambiente urbano fortemente dominato proprio dai 'giochi' d'acqua.

a.b.

MATTEO ZACCOLINI (attr.)

(Cesena 1574 - Roma 1630)

Trascrizione della *Sphera Mundi* di Giovanni di Sacrobosco con scrittura rovescia

1620 ca.

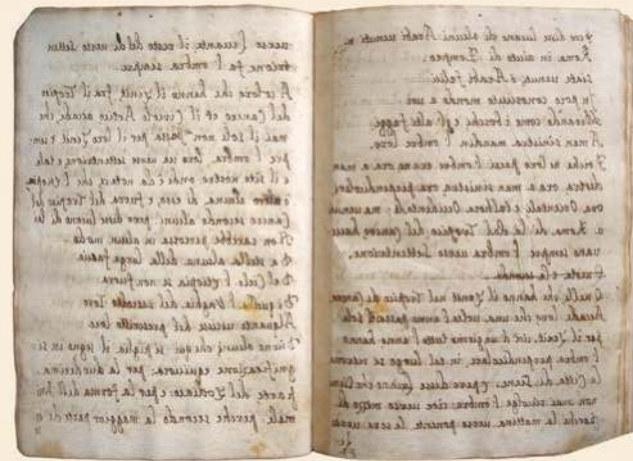
Ms. cartaceo, inchiostro su carta, 151 x 107mm

Annotazioni: *Sphera Ioannis de Sacrobusto characteribus ordine inverso scripta* [c. 1v]

Filigrana: àncora inscritta in doppio cerchio (cc. II+III di guardia recenti), sulla piega; unicorno iscritto in un circolo sormontato dalla lettera P (cc. 3+10), sui margini.

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.54

Bibliografia: Buccaro 2016, 31; Laurenza, 2016.



Si tratta della trascrizione della *Sphera* di Giovanni di Sacrobosco, redatta con scrittura alla rovescia alla maniera di Leonardo. Il manoscritto potrebbe provenire dalla Biblioteca Albani ed essere parte delle acquisizioni librarie operate da Vincenzo Corazza in ambito romano, oppure derivare dai fondi librari già di proprietà monastica acquisiti dalla Biblioteca Nazionale di Napoli.

Matteo Zaccolini, architetto e pittore prospettivista, frate teatino, fu esperto leonardista, tanto da saper scrivere alla maniera mancina. Sin dal volgere degli anni '20 del Seicento fu, con Cassiano dal Pozzo, animatore dell'opera di trascrizione e selezione dei manoscritti



vinciani esistenti presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, poi eseguita sotto la direzione di dal Pozzo, per il cardinale Francesco Barberini, un decennio più tardi. Zaccolini fu autore di importanti studi, tra cui il trattato in quattro volumi dal titolo *De Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva lineale, Della Descrizione dell'Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei* (1616-22), contenenti precetti tratti forse da originali vinciani: i manoscritti di Zaccolini, un tempo presso la Biblioteca Albani e poi scomparsi, sono oggi noti attraverso la trascrizione eseguita di propria mano da Cassiano dal Pozzo che si conserva presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze. Oltre alle opere di pittura e di architettura eseguite per l'ordine teatino tra Milano e Roma, tra cui il dipinto prospettico sulla volta del coro della chiesa di San Silvestro al Quirinale e agli affreschi realizzati in collaborazione con Baldassarre Croce nella chiesa di Santa Susanna, Zaccolini operò a Napoli nella chiesa dei Santi Apostoli e in quella della Sapienza a Sorrento tra il 1618 e il 1623.
a.b.

CASSIANO DAL POZZO (attr.)

(Torino, 1588 - Roma, 1657)

Codice Corazza

1640 ca.

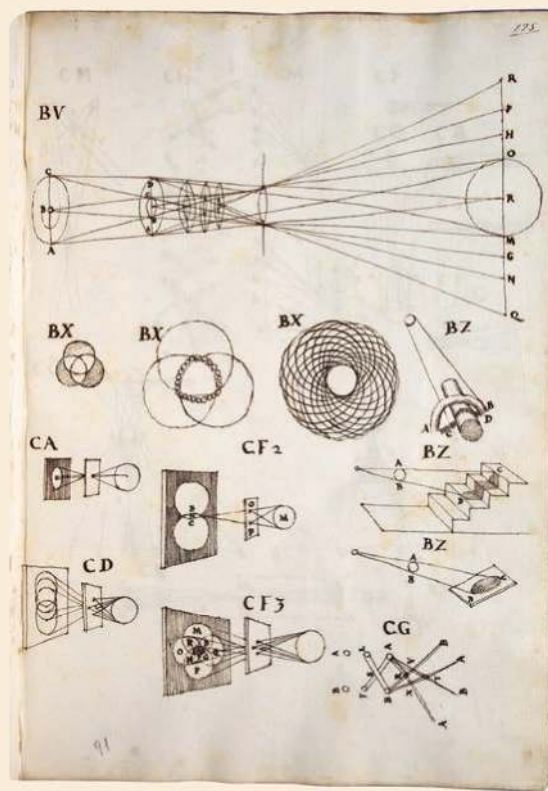
manoscritto a inchiostro nero; fascicoli legati; contro-guardie e relative guardie in carta marmorizzata policroma; coperta in pelle, decorata in oro con legatura in vitello marrone alla francese

315 x 222 mm

Annotazioni: sul dorso è presente un tassello in pelle rossa con autore e titolo in oro *Leonardo da Vinci Le regole della pittura M.S.*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII. D. 79

Bibliografia: Miola 1878, 230-231; Pedretti 1957, 257-258; Trauman Steinitz 1958, 107-108; Pedretti 1962, 68; Kristeller 1963, 406; *Leonardo e il leonardismo* 1983, 139-142; Pedretti 1996, 136-139; Rascaglia 2000, 52; Buccaro 2011, I-II; Buccaro 2017, 132-139, 186-191.





Il Codice, redatto nel 1640 ca., rappresenta la versione finale completa degli apografi 'provvisori' che si conservano presso la Biblioteca Ambrosiana (H 227 inf. e H 229 inf.) [Pedretti 1962], contenente brani e disegni tratti dagli originali donati a quella biblioteca in parte dal cardinale Federico Borromeo nel 1609, in parte dal conte Galeazzo Arconati nel 1637 (poi portati da Napoleone a Parigi nel 1796, ove sono tuttora, tranne il *Codice Atlantico*) e redatti da Leonardo tra Firenze, Milano e Amboise tra il 1490 e il 1518. Ma il Codice Corazza non presenta alcun riferimento al *Trattato della Pittura*: al contrario, contiene molti 'precetti' assenti sia in quel testo che nel 'Codice Urbinato' o *Libro di Pittura* [*Libro di pittura* 1996] della Biblioteca Vaticana, e tesi ad ampliare gli ambiti d'interesse al campo delle scienze, dell'architettura e dell'ingegneria, recando una vastissima messe di ulteriori osservazioni vinciane.

Il manoscritto è in folio, redatto ad inchiostro nero con la grafia dell'H 228 inf., e attribuibile come quest'ultimo alla mano di Cassiano dal Pozzo; la legatura è opera di Vincenzo Corazza, mentre la coperta esterna risale agli inizi dell'Ottocento. Il documento reca su qualche foglio, a margine del testo, brevi annotazioni seicentesche e poche altre siglate da Corazza [*Leonardo e il leonardismo* 1983, 139], da cui si comprende immediatamente come l'abate non abbia mai completato la chiosatura del testo, fermandosi ai primi fogli. Ma ciò è del tutto marginale: l'analisi del documento da parte dell'abate bolognese dovette essere integrale e approfondita, come dimostrano i "Termini di arte" da lui compilati intorno al 1798 [Buccaro 2011, I, 67-70].

La prima parte del Codice (97 pagine, fogli scritti 187) è intitolata *Copia di capitoli diversi di Lionardo da Vinci circa le Regole della Pittura, e modo di dipingere Prospettive, ombre, lontananze, altezze, bassezze, d'appresso, e discosto, e altro. L'originale de quali dal signor Galeazzo Arconato è stato donato alla Libreria Ambrosiana, e dall'istesso è stata inviata [la copia] all'Em.mo S.r Cardinale fran^o. Barberino. Sono li sudetti capitoli di più di quelli, che nell'opera ordinaria de precetti della Pittura si vedono*. Il titolo riprende, con tutta evidenza, quello ricorrente in numerosi testi 'abbreviati' cinque-seicenteschi tratti dal *Libro di Pittura* di Melzi e

contenenti il testo che fungerà da base per la pubblicazione del *Trattato della Pittura* nel 1651; ma viene anche sottolineato il carattere 'integrativo' di questi capitoli rispetto a quelli già disponibili. La 'copia' inviata al Barberini era l'H 229 inf., mentre il più ampio *Codice Corazza*, pur destinato alla stampa, resterà nella biblioteca di dal Pozzo fino alla sua dismissione. Questa sezione, dedicata alla rappresentazione e alla 'costruzione' del paesaggio, ai principi generali di ottica e alla teoria delle ombre, è divisa a sua volta in due importanti sottosezioni.

La prima (che chiameremo I/a, di ff. scritti 35, con grafici inseriti nel testo) è tratta, nell'ordine, dai mss. E, A, F, G (in netta prevalenza, con ordine crescente dei fogli), M, H e Trivulziano e riguarda, tra gli altri temi, il significato e la tecnica della prospettiva: essa corrisponde ai citati "Capitoli aggiunti", inediti fino al 2011 nella loro selezione, sebbene attentamente studiati da Pedretti e dalla Steinitz, i quali, traendoli dagli apografi milanesi, ne hanno analizzato la corrispondenza con gli originali di Leonardo e con altri apografi, tra cui il *Libro di Pittura*. La seconda sottosezione (I/b, di ff. scritti 107 e 21 tavole grafiche a seguire), intitolata *Ombre e Lumi* e mancante nell'H 229 inf., è tratta (con ordine decrescente dei fogli) dal ms. A, dal Codice Atlantico e dal ms. C, donato da Guido Mazenta a Federico Borromeo nel 1603 e da questi all'Ambrosiana all'atto della sua fondazione nel 1609. Significativa è, in questa parte del Codice (come di quella corrispondente dell'H 227 inf.), la collocazione dei grafici esplicativi al termine del testo e non in sede promiscua come nell'originale, con l'adozione di lettere di riferimento introdotte ex novo dal trascrittore. È questa la parte del testo che nel 1816 verrà studiata per i preziosi contenuti in materia di ottica e di teoria delle ombre dallo scienziato reggiano Giovan Battista Venturi attraverso la trascrizione del nostro Codice eseguita a Napoli da Giuseppe Bossi nel 1810, allorché erano ormai a Parigi tutti i documenti dell'Ambrosiana, originali e apografi. In questa sezione sono numerosi brani tratti da fogli perduti del ms. A di Parigi, che riguardano tra l'altro luci e ombre applicate agli interni architettonici: nel nostro studio sul Codice [Buccaro 2011, I-II] abbiamo dato alle stampe il testo su *Ombre e Lumi* per la prima volta in

forma integrale e con le splendide tavole a corredo nella dimensione originale dell'apografo, evidenziandone anche i brani tratti dagli originali scomparsi.

La seconda sezione del manoscritto (47 pagine per 92 ff. scritti, con grafici inseriti nel testo) è tratta in ordine discontinuo dai mss. B, E, F, G, I, con netta prevalenza dei mss. B (con ordine crescente dei fogli) e F (con ordine decrescente).

La terza sezione, intitolata *Del Moto e Forza* (82 pagine per 163 fogli scritti, con grafici inseriti nel testo) è mancante nell'H 227 inf., è riferibile quasi per intero al ms. F (con ordine decrescente) se si eccettua qualche proposizione iniziale tratta da fogli dei mss. A ed E.

Nei contenuti di questi ultimi due 'libri' è possibile riconoscere una selezione specifica, dedicata rispettivamente all'ingegneria meccanica e all'idraulica; ma in entrambi si possono individuare anche capitoli sugli argomenti più vari nel campo delle scienze naturali, della geofisica, della fisica del moto, dell'idrodinamica, dell'aerodinamica e dell'ingegneria civile e militare. Non mancano poi ripetizioni di brani tratti dal ms. F, contenenti per la maggior parte capitoli di ottica, che vengono riproposti testualmente nelle due parti o integrati con nuove «proposizioni». Altri testi, infine, si possono ritrovare nella trascrizione eseguita dal frate Luigi Maria Arconati per lo stesso dal Pozzo in materia di idraulica.

Il motivo di tante ripetizioni e integrazioni, che confermano quelle già presenti negli apografi preparatori, potrebbe essere dato dall'esecuzione delle prime trascrizioni su fogli provvisori sciolti, poi selezionati e trascritti nelle varie parti degli apografi in tempi diversi e senza, per il momento, una netta suddivisione per argomenti. Va invece sottolineato come, sotto l'apparente guazzabuglio di precetti, il modo stesso della selezione di questi ultimi – pur nel rispetto della compilazione vinciana, riconoscibile nella scelta di seguire l'ordine (crescente o decrescente) di quei fogli – avvenga sovente contravvenendo, per interi brani, a quell'ordine con l'andare repentinamente al principio, alla fine o in tutt'altro sito dell'originale: ciò indica la volontà di giungere a una stesura organica attraverso un progressivo riordinamento (se mai possibile) di quello che era ritenuto da Cassiano e

dai suoi collaboratori il 'meglio di Leonardo' in materia di scienza e tecnica dell'ingegneria, anche sotto l'aspetto dell'aggiornamento rinvenibile nei testi vinciani in rapporto alle diverse epoche di stesura.

Il Codice napoletano si inserisce tra le tracce più significative della diffusione del pensiero scientifico e artistico vinciano nel Mezzogiorno, che è possibile ritrovare con continuità tra Cinque e Ottocento, a partire dall'opera di Francesco di Giorgio Martini e di Antonio Marchesi da Settignano per il governo aragonese fino alla produzione scientifica e tecnica degli ingegneri napoletani di epoca vicereale, borbonica e postunitaria [Buccaro 2003, 17 sgg.]. Si segnalano in particolare la pubblicazione a Napoli, per la prima volta in Italia, del *Trattato della Pittura* (1733), seguita dalla cospicua produzione critico-artistica e letteraria di Vincenzo Corazza, sia pure in buona parte ancora inedita, fino agli studi di Dino Padelletti, di Angelo Borzelli e, ancora nella prima metà del Novecento, di Roberto Marcolongo [Buccaro 2011, I, cap. IV].

Il Codice, rimasto inedito nella biblioteca di dal Pozzo, non giunse mai al cardinale Barberini (né quindi alla Biblioteca Vaticana) e non rientrò nell'acquisizione (1714) di quella collezione da parte della Biblioteca Albani (quest'ultima poi dismessa per ordine del Direttorio nel 1798 e in gran parte finita in Francia). Vincenzo Corazza ne venne in possesso a Roma nel 1766, lasciandolo poi in eredità al figlio Sebastiano, che lo cedette nel 1804 – in cambio di un vitalizio – al principe Francesco di Borbone, futuro re delle Due Sicilie, di cui Corazza era stato istitutore. Il Codice entrò quindi a far parte della Biblioteca Reale.

Il redattore del testo, Cassiano dal Pozzo (1588-1657) [*I segreti di un collezionista* 2000], nato a Torino ma educato a Pisa, laureatosi in giurisprudenza, divenne nel 1608, a soli vent'anni, giudice della ruota di Siena e nel 1612 giunse a Roma. Qui entrò in contatto con un mondo di eruditi, iniziando a raccogliere nel *Museo Cartaceo* riproduzioni grafiche di opere antiche e di argomenti naturalistici e scientifici; in ciò si avvale di copisti, disegnatori e artisti in cerca di fortuna, allontanandosi dalla 'maniera' cinquecentesca per uno stile



classicista ispirato specialmente a soggetti antiquari, ma anche collezionando disegni e studi originali di rinomati artisti del Rinascimento. Negli anni '20-'30 il *Museo Cartaceo* si arricchì a dismisura grazie alle attività specialistiche promosse al suo interno, come la redazione di grafici di base per la comparazione e classificazione di specie animali e vegetali, oltre a precisi rilievi archeologici. Sebbene dal Pozzo, che fu anche membro dell'Accademia della Crusca dal 1626, redigesse di proprio pugno testi scientifici per numerose pubblicazioni, non volle mai firmarli, mantenendo il più discreto anonimato. Sin dal 1623 fu nominato da Urbano VIII tra i primi gentiluomini della segreteria del 'cardinale nipote' Francesco Barberini, futuro segretario di Stato: egli lavorerà quindi per il cardinale in qualità di ministro delle arti e della cultura. A lui si devono le massicce campagne di acquisti per la quadreria barberiniana e la scelta dei giovani artisti da incoraggiare nell'ambito dell'Accademia di San Luca. Tra questi era Nicolas Poussin, presto assunto a simbolo di una pittura erudita, classicista e 'filosofica', contro le bizzarrie dei grandi artisti dell'ambiente pontificio: dal Pozzo lo fece lavorare in ogni modo, inserendolo anche nel fervido mercato artistico romano; con lui collaborò alla stesura di testi in materia di pittura antica, considerandolo anche l'unico, per il carattere del suo tratto e dei suoi colori, degno di illustrare Leonardo e chiamandolo, per questo, a offrire la sua opera per l'edizione parigina del *Trattato della Pittura* nel 1651.

a.b.

RAPHÄEL TRICHET DU FRESNE (curatore)
(Bordeaux, 1611 - Parigi, 1661)

Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il Trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo.

Parigi, appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinario del re christianissimo, al monte S. Genouefa, dirimpetto alla fontana, all'insegna della Regina di pace, MDCLI, 1651

Volume a stampa, in folio; Leonardo da Vinci: p. 20 (non num.) + 112 + 32 (non num.); Leon Battista Alberti : p. 62 + 2 tav.: ritratti di Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti (da Vasari, *Vite*)

Traité de la peinture de Léonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois par R.F.S.D.C. (Roland Fréart Sieu De Chambray).

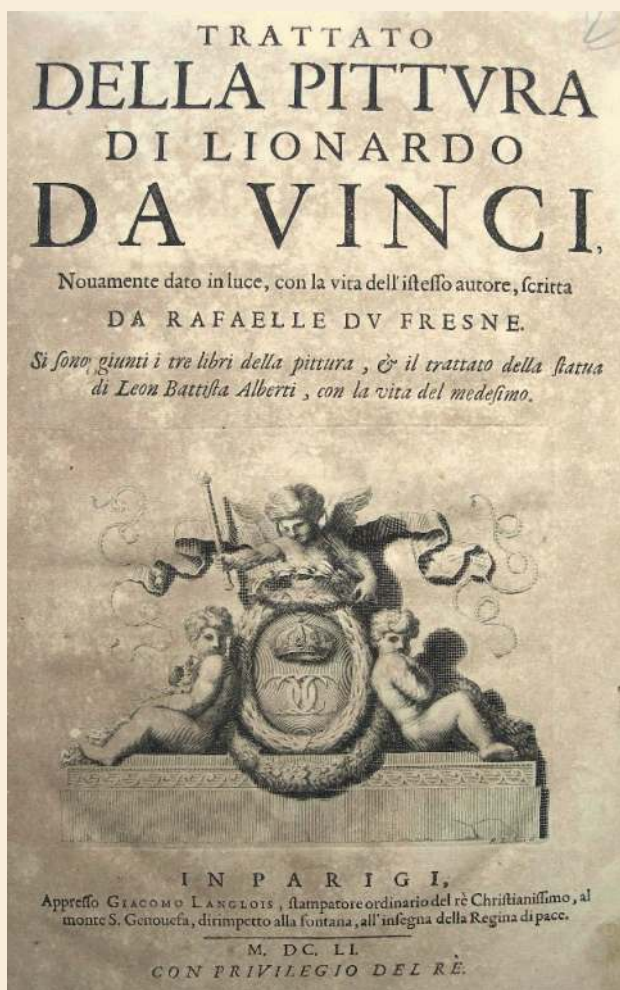
Paris, de l'imprimerie Jacques Langlois, imprimeur ordinaire du roy, au mont Sainte Geneuiefue, vis-à vis la Fontaine, à la Reyne de la paix, MDCLI, avec privilege de sa Maiesté, 1651

Volume a stampa, in folio, p. 20 (non num.) + 128
Iniziali, testatine e finalini calcogr.

Incisioni di Charles Errard, stampate da René Lochon, su disegni di Nicolas Poussin, diagrammi di Pierfrancesco degli Alberti.

Bibliografia: Cicognara 1821, p. 38; Verga 1931, I, p. 3; Bassoli 1954, p. 157-175; Trauman Steinitz 1958, p. 145-150; Fiorani 1992, p. 78-95; Brummer 1993, p. 117-125; Pedretti-Vecce 1995, I, p. 108; Sparti 2003, p. 143-188; Pavesi 2004, p. 97-133; Guffanti 2007, cat. 28, 29, p. 140-145; Barone 2007, p. 99-119; Sconza 2009, p. 307-366; Sconza 2012; Farago 2018.

L'editio princeps del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci viene stampata a Parigi presso Jacques Langlois nel 1651 per conto dell'Imprimerie royale. Si tratta, di fatto, di una doppia pubblicazione bilingue che rimarrà per secoli la sola fonte di conoscenza della teoria della pittura di Leonardo, almeno



fino alla riscoperta del *Libro di pittura* (*Codice Urbinate latino* 1270) e alla pubblicazione del testo integrale compilato da Francesco Melzi, allievo fedele e dotato di una discreta formazione umanistica, a partire dagli autografi dell'artista. La fonte principale della *princeps* è un'anonima 'versione abbreviata' del trattato composto da Melzi (1491-1570), diffusa tramite cinquanta copie manoscritte, circolanti tra la morte di Melzi (1570) e il 1630 circa. Prima che il codice compilato da Melzi venga dimenticato nelle collezioni dei Duchi d'Urbino, un copista anonimo ne realizza una versione parziale che è all'origine della tradizione manoscritta del testo leonardesco,

costituita da circa cinquanta esemplari ad oggi noti. Il testo si diffonde in diversi ambiti culturali: letterati, collezionisti d'arte e accademie artistiche, tra Firenze e Roma, sono interessati ad averne una copia, nell'arco di tempo di cinquant'anni circa, che va dal 1570-1580 al 1630-1640. Il testo finisce per interessare Cassiano dal Pozzo, colto segretario del cardinale Francesco Barberini, che vorrebbe integrarlo con nuovi contenuti di carattere scientifico, in particolare sull'idraulica. Nonostante gli sforzi fatti a Roma per estendere il contenuto del trattato, uno degli apografi della 'versione abbreviata' viene donato a Fréart de Chantelou e il progetto editoriale passa alla Francia, avendo perso il sostegno economico di papa Urbano VIII (Maffeo Barberini), morto nel 1644.

La pubblicazione realizzata a Parigi è quanto mai prestigiosa: il curatore Raphaël Trichet du Fresne dedica l'edizione italiana alla regina Cristina di Svezia, appassionata cultrice del Rinascimento italiano e al suo medico di corte, Pierre Bourdelot. Il testo 'leonardesco' è introdotto da un'importante *Vita di Leonardo da Vinci*, che pur essendo ampiamente debitrice alla biografia pubblicata da G. Vasari (1568) e alle *Memorie* di A. Mazenta (ca 1635), è aggiornata quanto alla dislocazione delle opere di Leonardo conservate in Francia. Trichet du Fresne sceglie di completare il testo di Leonardo col *De statua* di Leon Battista Alberti, un trattatello sulle proporzioni ideali da rendere nella statuaria, preceduto dalla *Vita* dell'architetto e umanista. Allo scopo di illuminare artisti e cultori d'arte, il curatore del testo italiano completa il volume con l'aggiunta di un'interessante nota bibliografica (f. xiii e ss.), umilmente introdotta come segue: «Per non lasciar queste carte vote ed inutili, si è fatto il seguente indice de gli altri libri che trattano della pittura e del disegno, comme ancora di quelli dove sono descritte le vite de' pittori e le opere loro».

La traduzione francese è offerta da Roland Fréart de Chambray all'illustre «pittore del re» Nicolas Poussin, definito nella lettera di dedica «padre pu-



tativo» dell'opera, in quanto autore dei disegni da cui furono tratte le incisioni che impreziosiscono la pubblicazione. Nonostante le polemiche e reazioni dello stesso Poussin sulla resa delle incisioni, l'illustrazione del volume contribuì significativamente ad aggiornare l'insegnamento sulla pittura di Leonardo adattandolo al gusto classicheggiante delle corti europee di metà Seicento.

a.s.

BENVENUTO CELLINI

(Firenze, 1500 - Firenze, 1571)

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, da lui medesimo scritta, nella quale molte curiose particolarità di toccano appartenenti alle Arti ed all'Istoria del suo tempo, tratta da un ottimo manoscritto, e dedicata all'Eccellenza di Mylord Riccardo Boyle, conte di Burlington, e Cork, Visconte di Dungarvon, Barone di Clifford, e di Lansborough, Baron Boule di Brog Hill, Lord Tesoriere d'Irlanda, Lord Luogotenente di Westriding in Yorkshire, siccome della Città di York, e Cavaliere della Giarrettiera.

In Colonia (i.e. Napoli), per Pietro Martello (1728).

Volume a stampa, in quarto, p. 16 (non num.) + 318 + 2 (non num.) + 1 tav.: ritr.

Bibliografia: Carpani 1806-1811; Tassi 1829 e 1843; Molini 1832; Bianchi 1852 e 1886; Guasti 1890; Bacci 1901; Parodi 1916; D'Ancona 1925; Carrara 1927 e 1959; Marletta 1941; Pomilio 1951; Gorra 1954; Cattaneo 1958; Maier 1959 e 1968; Cordiè 1960; Bianchi 1963; Scrivano 1966, p. 925-973; Altieri Biagi 1971, p. 61-165; Guglielminetti 1977; Ferrero 1980, p. 51-588; Bellotto 1996; Chastel 1996; Camesasca 2007; Buffarria-Grossi 2009.



Si tratta della prima edizione dell'autobiografia o *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino*, scritta, per lui medesimo, in Firenze stampata a Napoli da Antonio Cocchi nel 1728 con l'indicazione fittizia di Colonia. Redatta tra il 1558 e il 1566, inizialmente dall'artista stesso in un periodo di forzata inattività, dovuta allo scarso favore di cui godeva presso il suo ultimo committente, il duca Cosimo de' Medici, l'autobiografia viene in seguito dettata dall'autore ad un figlio tredicenne di Michele di Goro Vestri. Benvenuto Cellini (1500-1571), definito «uomo singolare e famoso» dal curatore Antonio Cocchi, che si firma Seb. Artopolita nella Prefazione, vi narra i fatti salienti dalla sua esistenza.

La *Vita*, in seguito divisa in due libri, rispettivamente di 128 e 113 brevi capitoli, rispecchia la cronologia effettiva della vita dell'artista: il primo libro giunge fino al 1539, il secondo va dal 1540 al 1562. L'opera tuttavia è tutt'altro che un obiettivo racconto autobiografico; al contrario, in essa Cellini vuole soprattutto celebrare la propria individualità e le proprie virtù. Se tale intento caratterizza ampiamente la società rinascimentale e la maggior parte della letteratura biografica dell'epoca, la *Vita* di Cellini spicca come punto cardine nella storia del genere autobiografico moderno.

Dall'incipit del libro: «Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o sia veramente che la virtù somigli, dovriano, essendo veritieri e dabbene, di lor propria mano descrivere la loro vita; ma non si dovrebbe cominciare una tal bella impresa prima che passata l'età di quarant'anni. Avvedutomi d'una tal cosa, ora che io cammino sopra la mia età di cinquantotto anni finiti, ed essendo in Firenze, e sovvenendomi di molte avversità che avvengono a chi vive, ed ora ritrovandomi con manco di esse perversità, ch'io sia mai stato insino a questa età, mi par d'essere con maggior mio contento di animo e di sanità ch'io sia mai stato per l'addietro. Per la qual cosa ricordandomi d'alcuni piacevoli beni, e d'alcuni inestimabili mali, i quali, volgendomi indietro mi spaventano e m'empiono di maraviglia ch'io io sia arrivato insino a questa età, colla quale tanto facilmente io, mediante la grazia di Dio, cammino innanzi».

a.s.

RAPHÄEL TRICHET DU FRESNE (curatore)
(1611-1661)

Trattato della pittura di Lionardo da Vinci; nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele Du Fresne; si sono giunti i tre libri della pittura, & il Trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, e di nuovo ristampato, corretto, ed a maggior perfezione condotto.

In Parigi, appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinario del re Cristianissimo, al monte S. Genovefa, MDCCI [ma 1723]. E in Napoli, nella stamperia di Francesco Ricciardo, MDCCXXXIII a spese di Niccola, e Vincenzo Rispoli, con licenza de' superiori [1733]

Volume a stampa, in folio, p. 16 (non num.) + 115 + 9 (non num.) + 55 + 2 tav.

Iniziali, testatine e finalini calcogr.

Bibliografia: Cicognara 1821, p. 38; Verga 1931, I, p. 6, 8; Trauman Steinitz, 1958, p. 159-163, 165-168; De Toni 1979, p. 53-64; Bassoli 1979, p. 12, Steele 1980, p. 3-24; Guffanti, 2000, p. 84-88; Guffanti, 2007, cat. 35, 36, p. 150-151; Buccaro 2011, I; Guffanti 2018, p. 389.





La prima stampa realizzata in Italia del *Trattato della pittura* è datata Napoli 1723 e curiosamente conosciuta in soli due esemplari, identificabili con l'incisione della fenice nella pagina dei titoli. L'edizione napoletana di dieci anni dopo (1733) fu più popolare; essa si distingue per la pagina dei titoli, stampata in rosso e nero, in due versioni che presentano un identico contenuto. Nella prima versione è presente lo stemma di Nicola e Vincenzo Rispoli, stampatori e librai, con il motto «Sub se omnia»; nella seconda versione, di cui rimangono ad oggi solo due esemplari, uno dei quali conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, l'incisore Francesco Sesoni riprende e varia la composizione con cherubini della *princeps* e vi aggiunge il cappello cardinalizio di Monsignor Ercole d'Aragona, nuovo dedicatario del volume, oltre alla regina Cristina di Svezia. Il volume riunisce e celebra i due 'uomini universali' del Rinascimento per eccellenza, Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti. Il contenuto non cambia rispetto a quello della *princeps* parigina (cfr. scheda Trattato / Traitté 1651), salvo l'importante aggiunta (2 pp.) delle 'leonardesche' *Osservazioni di Nicolo Pussino sopra la Pittura*, dopo il testo albertiano del *De statua*. Per il trattato leonardesco, di 365 capitoli, la fonte, come per l'*editio princeps*, è una 'versione abbreviata' del *Libro di pittura*, realizzato da Francesco Melzi a partire dagli scritti autografi che l'artista gli lascia in eredità. Compilando questa antologia di scritti sulla pittura, Melzi segue probabilmente un progetto del maestro ed è stimolato dal dibattito teorico sulle arti del disegno, vivissimo dagli anni '40 in poi. Nell'arco di tempo che va dal ritorno da Amboise a Milano (tra 1523 e 1530) all'anno della sua scomparsa (1570), Melzi realizza la maggior parte delle trascrizioni di testi sulla pittura. Con la sua morte comincia la vicenda complessa delle trasformazioni del trattato intitolato *Libro di pittura*. Cinque delle otto sezioni del *Libro di pittura* vengono omesse nella 'versione abbreviata' del trattato, tra cui la prima parte teorica sulla pittura, il fondamentale *Paragone delle arti*: gli apografi, e poi la *princeps*, cominciano dalla «Parte seconda». La mancanza di intere sezioni del *Libro* nella prima edizione a stampa, quali la quinta,

intitolata *De ombra et lume*, la sesta, *D'alberi e verdure*, e la settima, *De' nuvoli*, lasciano intendere che lo studio infinito di Leonardo e la sua «scienza della pittura» non erano più sentiti come attuali nel periodo in cui si affermano le Accademie artistiche, da una parte e dall'altra delle Alpi.

a.s.



VINCENZO CORAZZA

(Bologna, 1722 - Napoli, 1799)

Leonardo da Vinci del moto et misura dell'acqua

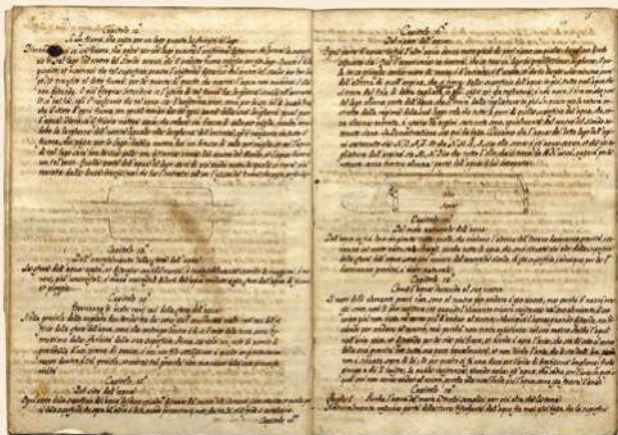
1780 ca.

manoscritto cartaceo, cc. II + 182 + II, 266 x 190 mm;
inchiostro su carta

Annotazioni: p. 181: *Questi sono nove libri del moto, et misura dell'acqua di Leonardo da Vinci da diversi suoi manoscritti raccolti, et ordinati da F. Luigi Maria Arconati Domenicano M^o di Sac. Teolog.^a 1643*

Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XII.D.80

Bibliografia: Vezzosi 1983, 140; Buccaro 2011, I, 63-67



Il documento è apografo dell'omonimo Codice Vat. Barb. Lat. 4332 della Biblioteca Apostolica Vaticana, redatto da Frate Luigi Maria Arconati nel 1643. Il testo va considerato come la più ampia selezione in materia di idraulica dagli originali vinciani di Leonardo un tempo presenti nella Biblioteca Ambrosiana, rientrando nell'opera di trascrizione promossa da Cassiano dal Pozzo.

a.b.

VINCENZO CORAZZA

(Bologna, 1722 - Napoli, 1799)

Termini di arte nelli scritti di Lionardo da Vinci ed altri

1798

manoscritto cartaceo, cc. II + 62 + II; 226 x 170 mm;
inchiostro su carta

Annotazioni: c. 1r: *ms di Leonardo da Vinci presso di me*; c. 17r: *Due trattati di Benv. Cellini fior. 1568*; c. 35r: *Vasari Vite Pittori intr. ed. 1767*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.81

Bibliografia: Vezzosi 1983, 141; Buccaro 2011, I, 67-70.



Nel testo - per il cui commento e contenuti rimandiamo a quanto descritto in precedenza - si fa riferimento, per i *Termini di arte* usati da Leonardo, ai capitoli e alle pagine dei manoscritti in possesso di Corazza, da questi indicati come «Manoscritti 1° 2° 3° 4° di Leonardo da Vinci presso di me»: i primi tre compongono il Codice Corazza, il quarto è l'apografo (BNN, Ms. XII.D.80) redatto dallo stesso studioso presso la Biblioteca Vaticana dal Cod. Vat. Barb. Lat. 4332 di Fr. Luigi Maria Arconati (1643). Nella seconda parte del manoscritto si fa invece riferimento ai termini presenti nei *Trattati sull'Oreficeria* di Benvenuto Cellini (1568), riediti proprio a Napoli nel 1728, e all'edizione delle *Vite* vasariane del 1767-72.

a.b.



LEONARDO DA VINCI

(Anchiano [Vinci], 1452 - Amboise, 1519)

Angelo Borzelli (curatore)

Trattato della pittura

1913-14

Volume a stampa, Lanciano, per G. Carabba

Annotazioni: I volume, pp. XIII, 235; II volume, pp. 243

Bibliografia: Verga 1931, 38; Pedretti-Vecce 1995, I, p. 112; Buccaro 2011, I, pp. 53, 181, 183.



Dopo la riscoperta del Codice Urbinate con il *Libro di pittura*, l'opera di Leonardo fu pubblicata diverse volte nel corso del XIX secolo, ma ripristinando arbitrariamente il titolo con il quale era stata conosciuta nei secoli precedenti, cioè *Trattato della pittura* (che era il titolo della prima edizione della redazione abbreviata, Parigi 1651). Dopo la princeps curata da Guglielmo Manzi (Roma 1817) e l'edizione critica di Heinrich Ludwig (Vienna 1882), a fine Ottocento uscì un'edizione popolare del *Trattato della pittura* con prefazione del senatore Marco Tabarrini, e con la vita del Vasari commentata da Gaetano Milanesi (Roma 1890).

L'edizione, che si rivolgeva al grande pubblico, presentava un testo pesantemente normalizzato all'uso moderno, e anche alterato nella numerazione dei capitoli (non corrispondente a quella di Ludwig, più fedele all'Urbinate). Più di vent'anni dopo, Angelo Borzelli, uno storico e scrittore napoletano, studioso di Giambattista Marino ed editore di sue opere, pubblicò un'edizione in due volumi di piccolo formato.

La data di stampa è del dicembre 1913, ma la prefazione è datata gennaio 1914. In quest'ultima leggiamo che lo stampatore «ha voluto, con accorgimento, riprodurre il testo relativamente migliore del Trattato, per render il libro, che vien fuori nitido dalle sue officine, accessibile a tutti». In realtà, l'analisi del testo rivela che l'edizione è una riproduzione pedissequa dell'edizione del 1890, anche nella numerazione dei capitoli, nelle illustrazioni e nelle note a piè di pagina. L'opera del Borzelli si limitò alla scrittura della prefazione e alla trasmissione di una copia dell'edizione precedente all'editore Carabba. Una seconda edizione, senza variazioni, uscì presso lo stesso editore nel 1924.

c.v.



Parte seconda

DOPO LEONARDO,
TRA VIGNOLA E STIGLIOLA:
IL CODICE TARSIA
“UNIO RARA ARCHITECTURÆ”

CAPITOLO PRIMO
UN 'LIBRO DI DISEGNI' TRA ROMA
E NAPOLI NELLO SCENARIO
DEL RINASCIMENTO

IL SIGNIFICATO
E LE VICENDE DEL CODICE

DOPO LEONARDO, TRA VIGNOLA E STIGLIOLA

Alfredo Buccaro

Temi come quello della fortuna della lezione vinciana e della diffusione dei linguaggi e delle tecniche dell'architettura nel Cinquecento italiano trovano nel Codice Tarsia un significativo riscontro, trattandosi di una silloge grafica concepita, per così dire, 'dal capitello alla città' e, per questo, suscettibile di approcci analitici e critici alle diverse scale della progettazione. Come sappiamo, la scienza e l'arte di Leonardo si diffondono e traspasano quasi in ogni esperienza consumatasi tra la prima e la seconda metà del XVI secolo nei contesti più vivaci e fecondi della penisola, e non solo, vista l'influenza che la sua presenza nelle terre d'oltralpe ha saputo esercitare sui futuri sviluppi del dibattito artistico e scientifico in Francia come nel resto d'Europa.

La vicenda del Codice e dei due volumi che lo compongono, segnati XII.D.1 e XII.D.74, per un totale di 132 carte, offre uno spaccato davvero unico per la storia dell'architettura e della città, specie se declinata in relazione al contesto del Mezzogiorno moderno, a cui devono riferirsi molti aspetti della nostra trattazione. Se su alcuni di questi elaborati sono stati da tempo redatti studi in più di un caso preziosi, pure va detto che si è trattato di disamine condotte da esperti in modo slegato, sul singolo disegno, piuttosto che in rapporto alla problematica relativa all'intero complesso grafico: di conseguenza l'esame del *corpus* nella sua interezza, qui condotto per la prima volta, ha potuto consentire in più di un caso ipotesi e riscontri altrimenti impossibili. Innanzitutto il Codice merita uno sforzo di classificazione tipologica e in questo, a nostro parere, nessuno può venirci in aiuto meglio di Arnold Nesselrath¹. Per

dirla con lo studioso, il nostro testimone può essere definito un 'Libro di disegni' e in particolare un 'album': si tratta infatti di una raccolta grafica opera di più artisti e su molteplici temi, articolata in due volumi miscelanei ordinati per tipologie architettoniche – valgano in questo senso i modelli ben noti rappresentati dal Codice Coner di Bernardo della Volpaia o da quello compilato da Amico Aspertini² –, con fogli di autori, epoche, materiali e formati diversi, incollati solo in un secondo tempo negli attuali contenitori, ma secondo l'ordine progettato da chi li ha collazionati e incrementati nel tempo. Infatti, come vedremo, a partire da un nucleo omogeneo, fatto di grafici pressoché coevi e in molti casi anche dello stesso autore, il nostro 'catalogo' si amplia accogliendo tipologie grafiche che, secondo una precisa logica tassonomica, aumentano via via di scala, fino a quella urbanistica, svelando il progetto di una silloge utile alla bottega professionale come, più tardi, al collezionista.

All'interno del primo volume troviamo anche il secondo tipo definito da Nesselrath tra i 'libri di disegni', ossia il 'taccuino' di antichità, concepito come una raccolta di grafici di uguale formato e inseriti solo in un secondo tempo nella collazione. Il Codice Tarsia è quindi un album che ospita un taccuino, insomma un 'Libro di disegni' contenente entrambe le tipologie³.

La raccolta viene allestita sul volgere del Cinquecento, quando dai Libri degli artisti rinascimentali, contenenti modelli tratti direttamente o indirettamente dall'Antico, per scopi archeologici e di studio, didattici o professionali – si pensi ai Libri di bottega –, si va sempre



più verso collazioni finalizzate alla diffusione e alla stampa, e sempre più specialistiche, nel nostro caso di architettura. Siamo ormai in un'epoca in cui il disegno ha assunto valore in sé, non è più solo strumentale all'opera di architettura, assurgendo al ruolo di modello, spesso copia (persino completata 'in bella' secondo modelli già diffusi) di un originale non più esistente: valgano per tutti i casi del Codex Escorialensis o del Codice Strozzi⁴, oppure del Libro di disegni di Giovan Antonio Dosio, su cui torneremo. Ecco perché ad esempio, per alcuni disegni del Codice, azzardiamo in questa sede la definizione più appropriata di grafici 'da Vignola e non 'di' Vignola.

Nel rinviare ai contributi specifici per l'esame accurato dei diversi temi e progetti contenuti in questi disegni, è in generale proponibile una datazione del corpus tra il 1541 e il 1598: il termine *a quo* si può evincere, come si vedrà, dalla collocazione temporale attribuita alla c. 8r del Ms. XII.D.1; il termine *ad quem* è invece riferibile in particolare ad uno dei disegni più tardi della raccolta XII.D.74, databile con certezza⁵. Tale collocazione temporale si riferisce dunque a un periodo assai significativo, sia dal punto di vista storico e politico, sia per quanto concerne l'ambito di cui in particolare ci occupiamo.

Diciamo subito che i due volumi vanno invertiti, ospitando il Ms. XII.D.74 l'*incipit* della silloge, ossia il contropiatto con lo stemma di Filippo II, il frontespizio della progettata edizione e il repertorio grafico che va dal frammento archeologico all'edificio, mentre il Ms. XII.D.1 contiene, all'infuori di inserimenti successivi, elaborati che riguardano le fortificazioni urbane e, in generale, le città.

Per i motivi che vedremo, la collazione di questo patrimonio grafico, sebbene ancora in forma sciolta, potrebbe essere stata condotta, negli anni '90 del XVI secolo, all'interno di un imponente progetto editoriale concepito dall'architetto-ingegnere e scienziato nolanese Colantonio Stigliola insieme con il dotto professore e avvocato Marco Antonio Sorgente, probabile finanziatore dell'iniziativa.

Non sappiamo se la raccolta fosse già presente nella bi-

blioteca degli Spinelli di Tarsia all'epoca dell'inventario del 1654 studiato da Gerard Labrot⁶ e, più recentemente, da Mario Epifani⁷; certo è che questi disegni di architettura non sono minimamente menzionati, forse perché non ancora presenti o, almeno, non inventariati. La raccolta potrebbe invece essere entrata in quella biblioteca in occasione della sistemazione, voluta da Ferdinando Vincenzo Spinelli⁸, del patrimonio librario proveniente dal feudo calabrese di Terranova di Tarsia nel nuovo palazzo napoletano, sorto entro il 1740 fuori Porta Reale su progetto di Domenico Antonio Vaccaro⁹. Qui il principe, con l'intento di rendere la biblioteca accessibile al pubblico, la potenziò in ogni modo con l'acquisto di libri, manoscritti e macchine scientifiche, affidandola al letterato Niccolò Giovio. Inaugurata il 22 luglio 1747, essa ospitava tra gli altri svariati volumi un centinaio di opere prestigiose in materia di scienza, arte, architettura, ingegneria, come si ha conferma dai cataloghi del 1780, del 1790 e del 1791¹⁰.

Tra i titoli più significativi, oltre agli altri che citeremo in questo volume, spiccano il *De Vehiculis antiquorum diatriba, excerpta ex libris de familiis romanis* di Pirro Ligorio (1535), la *Descrizione de' luoghi antichi di Napoli* di Benedetto Di Falco (1535) e la *Guida de' Forastieri per Napoli* di Pompeo Sarnelli (1685); per la tecnica di progettazione delle fortificazioni urbane il trattato di Giacomo Lanteri *Del modo di fare le fortificazioni di terra intorno alle Città, ed alle Castella per fortificarle* (Venezia 1558) e quello di Girolamo Maggi e Giacomo Castriotto *Della Fortificazione delle Città* (Venezia 1564); poi le *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg (1572-1617) e la *Descrizione di tutta l'Italia* di Leandro Alberti (1581); la *Prospettiva di Euclide tradotta* di Egnatio Danti (1577), l'opera di Domenico Fontana *Della trasportazione dell'obelisco vaticano* (1590), il trattato di Carlo Fontana *Delle acque correnti* (1696), l'*Architettura Civile* di Guarini (1737), il trattato di Jacques François Blondel *De la distribution des Maisons de Plaisance, et de la decoration des edifices en general*, pure del 1737, e la *Dichiarazione dei disegni* del Palazzo Reale di Caserta di Luigi Vanvitelli (1756); nel campo delle scienze troviamo tra i numerosi

titoli la *Istoria Naturale* di Ferrante Imperato (1672) e in quello del pensiero filosofico, tra tanti altri, il *Saggiatore* (1623), le *Opere* (1632) e il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) di Galileo Galilei; per l'ambito artistico il *De Sculptura* di Pomponio Gaurico nell'edizione di Anversa del 1609, il *Trattato della Pittura* di Leonardo nell'edizione napoletana del 1733, i *Dialoghi sopra la luce e i colori* di Francesco Algarotti, editi anch'essi a Napoli nel 1737.

Da tutto ciò si comprende il grado di aggiornamento e lo spettro amplissimo di temi che la biblioteca, anche per gli ambiti di cui ci occupiamo, poteva proporre agli studiosi. Ma già nel 1753, con la morte dello Spinelli, essa vive una rapida decadenza; addirittura nel '69 il genero Fabrizio la propone in vendita a Ferdinando IV, che nomina una commissione per l'apprezzo: la somma stimata di 40.000 ducati viene giudicata dal sovrano poco conveniente e, sebbene il principe riproponga l'affare nel 1773¹¹, non si giunge a un accordo. La biblioteca risulta in quegli anni persino citata, insieme con la Brancacciana, nell'edizione livornese della *Encyclopédie*. Nel 1780, come si è detto, viene edito il primo catalogo della biblioteca; un altro, finalizzato alla vendita, viene dato alle stampe nel 1790, quando finalmente si dà seguito all'acquisto da parte della Biblioteca Reale. Ma l'edizione, nell'anno successivo, di un catalogo aggiornato dimostra che la vendita a privati di libri, attrezzature scientifiche e persino arredi era ancora in corso.

Probabilmente proprio in occasione della cessione alla Biblioteca Reale i grafici della raccolta, già disposti in modo da formare un Libro di disegni, ma mai legati in volumi, vengono sistemati nei due contenitori, in molti casi venendo più volte ripiegati senza un idoneo criterio, o addirittura rifilati. Infatti da una postilla manoscritta al catalogo del 1780 si evince come le segnature *K. 92. 2* e *K. 92. 3*, assegnate in precedenza ad altro volume della stessa collezione Tarsia, vengano ora attribuite alle due raccolte per lo specifico scopo della vendita. L'indicazione *K. 92. num^o. da 2 a 3* si ritrova sulla carta *1r* della raccolta XII.D.74, frontespizio della progettata pubblicazione, mentre sul foglio di guardia

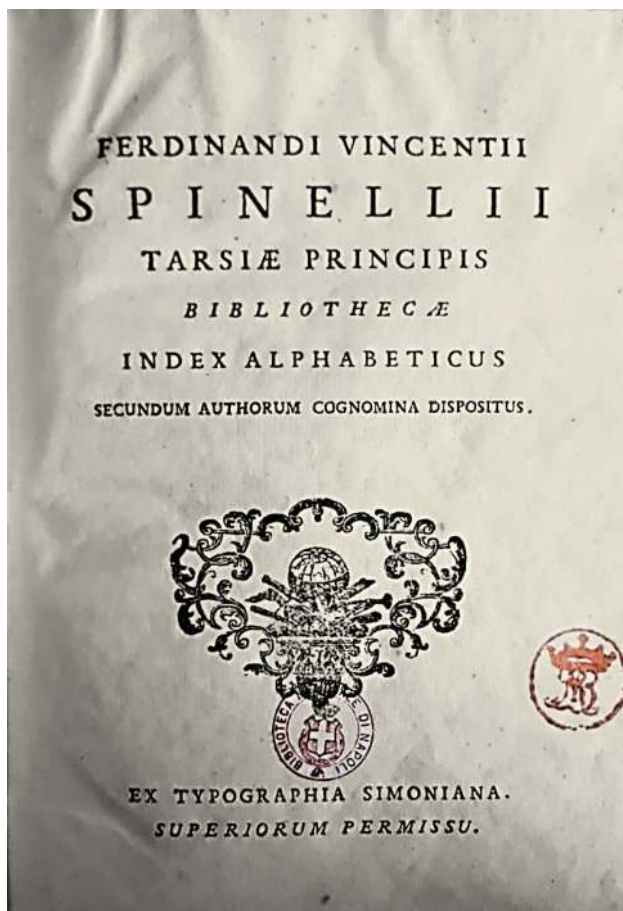
del volume che ospita la raccolta XII.D.1. è segnato *K. 92. 3*. Tali sigle, oltre a consentirci l'attribuzione originaria dei due album a quella biblioteca, ci consentono di disporli nell'ordine esatto, secondo una successione quasi perfetta dalla scala del frammento archeologico a quella della città; eccezioni come quelle rappresentate da una pianta del contado di Molise collocata nella prima raccolta o dal noto disegno di palazzo Farnese in costruzione e da quello relativo a Castel Sant'Angelo, posti nella seconda, possono spiegarsi solo con la necessità di 'frettolosi' inserimenti eseguiti proprio in prossimità della cessione.

Nel Codice sono chiaramente individuabili alcuni temi principali: le antichità romane, i portali, l'architettura privata, l'architettura religiosa, le fortificazioni di città. Il nucleo più antico della raccolta, di provenienza romana, va individuato nei fogli del citato taccuino di antichità, probabile traccia della fervida attività di rilievo e studio dei reperti di Roma antica promossa da Claudio Tolomei in seno all'Accademia Vitruviana a partire dalla sua fondazione nel 1538; ad essi si aggiunge un repertorio di portali 'vignoleschi' di evidente ispirazione serliana e un altro di grafici di rilievo o progetto di palazzi ed edifici privati e religiosi, tra cui alcune delle principali architetture eseguite da Vignola su commissione della potente famiglia Farnese tra il 1550 e il 1570: la grande residenza di famiglia a Roma, il palazzo di Caprarola, l'opera di proseguimento della fabbrica di San Pietro dopo la spinta data alle opere da papa Paolo III e dal cardinale Alessandro Farnese; oltre ad enigmatici disegni, alcuni probabilmente della medesima anonima mano, recanti varianti di progetto sul modello di palazzo Farnese.

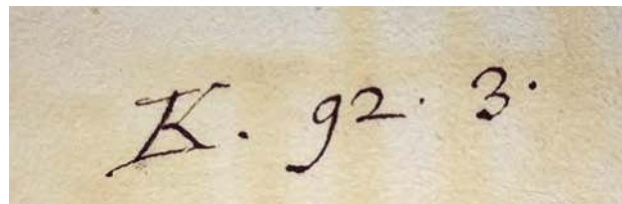
Seguono, nel Ms. XII.D.1, grafici relativi alla politica spagnola di potenziamento e fortificazione 'alla moderna' delle principali città delle Fiandre – che vide un cospicuo impegno, tra gli altri condottieri, da parte del duca Alessandro Farnese e quello dell'ingegnere Francesco Paciotto – e all'attività promossa dai governi spagnolo e veneziano negli anni '60-'80, di rafforzamento dei poli strategici del Mediterraneo contro i Turchi. Completano il *corpus* numerosi elaborati databili intor-



Anonimo, *Codice Tarsia*, frontespizio con ritratto di Marco Antonio Sorgente e titolo della raccolta “Unio Rara Architecturae”, 1597 ca. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 1r

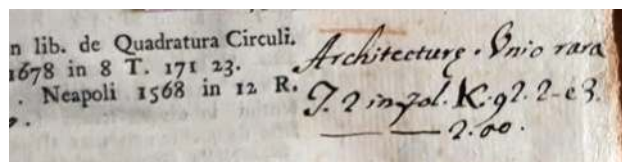


Tommaso di Costanzo, Catalogo della biblioteca di Ferdinando Vincenzo Spinelli principe di Tarsia del 1780; frontespizio



Sopra, Segnatura della Biblioteca Spinelli di Tarsia sul foglio di guardia del secondo volume del Codice Tarsia, 1790 ca. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.1

Sotto, Aggiunta manoscritta del 1790 ca., con indicazione dei due tomi in folio "Architecturae Unio Rara", segnati "K.92.2 e 3" nel catalogo dei libri in vendita della Biblioteca Spinelli di Tarsia (1780)



Marco Antonio Sorgente, *De Neapoli Illustrata*, Napoli, ex typographia Stelliolae ad Portam Regalem, 1597; ritratto dell'autore



no agli anni '90, probabilmente aggiunti, come si dirà, attraverso ulteriori acquisizioni in ambito romano e napoletano, protrattesi per almeno un ventennio e forse ben oltre l'iniziale progetto editoriale, visto il carattere disordinato di taluni inserimenti.

È nota la molteplicità di interessi di Stigliola, dalla cartografia all'ingegneria delle fortificazioni, dall'architettura alla scultura, al disegno, all'incisione. Nella circostanza in esame egli potrebbe aver concepito il progetto di edizione della raccolta, sostenuto da Sorgente e finalizzato alla stampa di una silloge di architettura e urbanistica, ossia di un *Libro di disegni* atto a custodire e a diffondere, in una sorta di 'digest', modelli utili alla progettazione. Operazione questa che Stigliola avrebbe condotto nel contesto della propria attività di tipografo attento ai temi delle scienze dell'architettura e dell'ingegneria. La sua tipografia presso Porta Reale fu assai illustre, dovendosi ad essa, nella pur breve attività, la pubblicazione di opere di Torquato Tasso, Scipione Mazzella, Ferrante Imperato, Giovan Battista Della Porta e molti altri¹².

Questa «UNIO RARA ARCHITECTURÆ», come viene intitolata la raccolta nel frontespizio (c. 1r del Ms. XII.D.74), da intendersi quale preziosa collazione di modelli di Architettura, avrebbe dunque offerto ai professionisti un repertorio grafico pressoché completo e aggiornato dal punto di vista linguistico e tipologico-architettonico, secondo il modello degli album di architettura, molto richiesti nell'ambiente del tardo Rinascimento, in un'epoca in cui il collezionismo grafico si andava diffondendo sulle orme di Giorgio Vasari, di Niccolò Gaddi, di Gian Vincenzo Pinelli e di tanti altri, essendo destinato a raggiungere i livelli di massima espressione alla metà del Seicento con Sebastiano Resta e Cassiano dal Pozzo. Il *Museo Cartaceo* di quest'ultimo¹³, e lo stesso Codice Coner un tempo presente nella sua biblioteca, sono esempi di simili collazioni eterogenee di disegni di antichità, integrate progressivamente con altri grafici, anche di autori contemporanei¹⁴.

I «Tomi duo. In Folio.» indicati in calce al citato frontespizio verranno confezionati, come abbiamo visto, solo poco prima di essere posti in vendita tra il 1780 e

il 1790, con l'adattamento, anche abbastanza maldestro, dei fogli ai due contenitori forse già da tempo presenti nella biblioteca e ritenuti utili allo scopo. Ma, come dimostreranno i contributi presenti in questo volume, all'interno di un repertorio grafico alquanto disomogeneo è possibile riconoscere un nucleo originario, intorno al quale il *corpus* viene a formarsi nel corso della seconda metà del Cinquecento; solo sul volgere del secolo si giungerà all'attuale silloge, fatta di dettagli archeologici, elementi stilistici e parti di architetture dell'antichità, portali, modanature, prospetti, piante e sezioni di edifici appena costruiti, in corso di esecuzione o allo stato di progetto, elementi architettonici ecclesiali e arredi sacri, dettagli decorativi e araldici; a tali repertori si aggiungono quelli alla scala urbana che, salvo alcune eccezioni, riguardano lo sviluppo delle tecniche di fortificazione letto attraverso i progetti di difesa di poli strategici significativi del nord Europa e del Mediterraneo. Al di fuori di tale nucleo si possono individuare aggiunte evidentemente protrattesi anche fino agli inizi del Seicento e oltre, che riguardano gli ambiti campano, toscano, siciliano.

In effetti, lo schema adottato nel frontespizio, attribuibile come vedremo proprio a Stigliola, e la presenza della raccolta ancora alla fine del Settecento nella biblioteca del principe di Tarsia escludono che essa possa essere giunta a Napoli con Carlo di Borbone insieme con l'archivio farnesiano e la biblioteca parmense.

Marco Antonio Sorgente, probabile animatore del progetto editoriale, allievo del famoso giurista Marino Freccia, suo zio¹⁵, fu un esperto di lingua latina e greca, lettore di Legge Civile, avvocato del Foro di Napoli, infine professore di giurisprudenza presso l'Università per circa trent'anni, «ove spiegò le glosse e l'opera di Bartolo, con la provvisione annua di ducati 120 ÷ 150»¹⁶. Il Soria¹⁷ dice che Sorgente, avendo raccolto molti scritti in materia di giurisprudenza e di antichità napoletane, avrebbe voluto pubblicare questo «mal digerito ammasso di materie» ma non ci riuscì, morendo un anno prima che l'opera vedesse la luce nel 1597: l'edizione, con il titolo *De Neapoli Illustrata*, fu curata per i tipi di Stigliola dal fratello minore Muzio, avvocato

fiscale della Vicaria, poi Presidente della Regia Camera della Sommaria. Ma l'opera si presentò subito alquanto disordinata, tanto che lo stesso Soria giunge a meravigliarsi che essa venga annoverata nella storiografia napoletana¹⁸. Addirittura Muzio, considerando che il titolo mal si convenisse al libro, cercò di ritirarne quasi tutte le copie, per poi ripubblicarlo nel 1602 come *Aureus tractatus praefecti praetorio reliquorum[ue] antiquorum magistratuuum*¹⁹, ma con testo identico²⁰.

Nel frontespizio presente nel nostro Codice il ritratto, che si riferisce a un uomo raffigurato a mezzo busto, di profilo, poggiante la mano sinistra sull'elsa di una spada, mentre la destra mantiene un libro aperto (di qui la "Unio Rara" di virtù militari e di scienza), è inserito all'interno di un ovale incorniciato dall'edicola, definita ai lati da due paraste ornate, poggianti su mensole e coronate da modiglioni con gocciolatoi. Al di sopra troviamo un timpano spezzato con volute e al centro i putti reggenti lo stemma dei Sorgente. L'iscrizione "UNIO RARA" trova spazio nella cornice dell'ovale, mentre la parola "ARCHITECTURÆ" è collocata nell'epigrafe tra le mensole. Le insegne dello stemma sono quelle della famiglia Sorgente, nobili del seggio di Montagna e originari della costa di Amalfi, forse di Ravello²¹.

Il frontespizio è attribuibile a Stigliola, essendo praticamente identico, come del resto lo stemma di Filippo II che lo precede, a quello ritrovabile nel *De Neapoli Illustrata*; qui però, oltre a trattarsi come per lo stemma di una bozza di minore formato e non del disegno definitivo da incidere, il ritratto di Sorgente è posto di scorcio anziché di profilo, con la scritta "UNIO RARA" nell'epigrafe anziché nella ghiera dell'ovale, destinato invece a "MARCUS ANTONIUS SURGENS ÆTAT. ANN. XLIII". Entrambi i frontespizi riprendono l'impostazione di quello adottato da Vignola nella *Regola*²², in cui per la prima volta compare al centro il ritratto dell'autore del trattato; il medesimo schema, del resto, con il motivo del timpano arcuato e spezzato con volute, putti e stemma centrale, si ritrova nel camino ideato dallo stesso Vignola per la Sala d'Ercole di palazzo Farnese (1564), il cui disegno è anch'esso inserito tra le tavole della *Regola*.

La raccolta napoletana sarebbe dunque appartenuta a Stigliola, al quale va pure attribuita l'integrazione del primo nucleo di provenienza romana con tutti o parte dei grafici di ambito napoletano; il *corpus* si sarebbe fortunatamente salvato a seguito della distruzione delle carte dell'ingegnere avvenuta, come è noto, in occasione della congiura di Macchia²³. Se, anche per quanto si dirà, ci pare sostenibile attribuire a lui il progetto editoriale, rimasto senza esito forse per la scomparsa di Sorgente, non risulta casuale la scelta del frontespizio secondo un impianto ispirato proprio allo stile di Vignola, del quale è presente nella collazione un'ampia rappresentanza di opere.

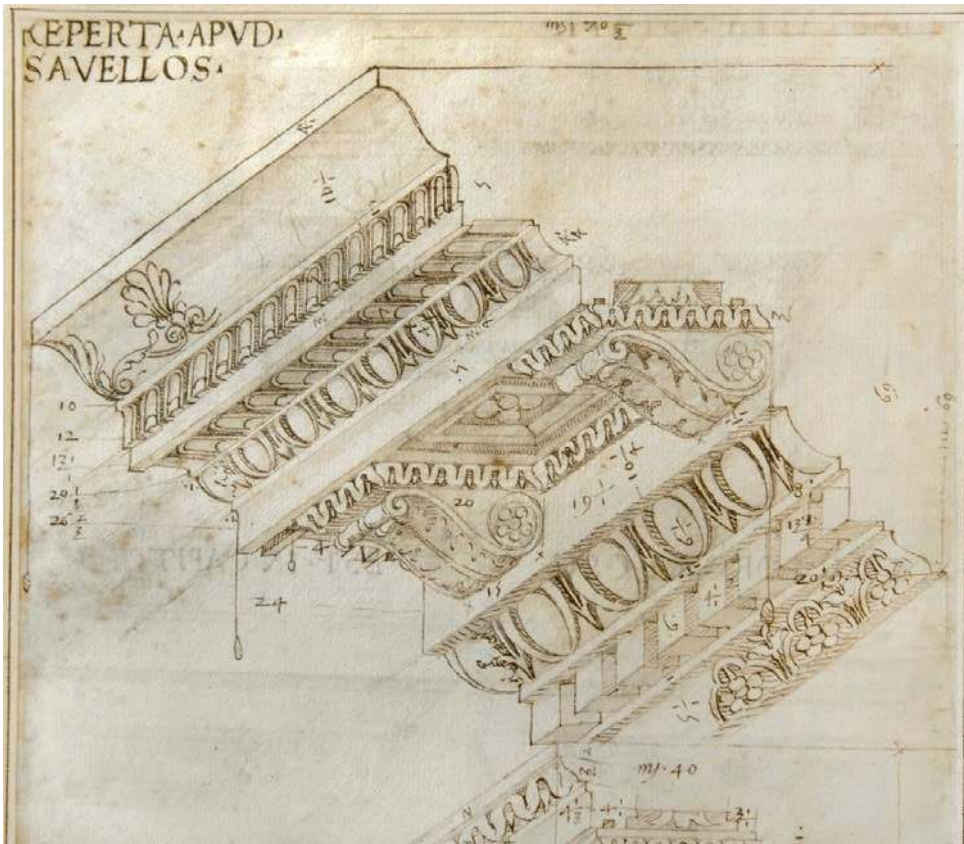
Stigliola (1546-1623)²⁴, laureato in medicina a Salerno, ingegnere della Città di Napoli e membro del Tribunale della Fortificazione dal 1593 al 1613, topografo, medico e studioso di matematica, meccanica e idraulica, ebbe rapporti con Federico Cesi e con l'Accademia dei Lincei, in cui verrà accolto nel 1612, con Giovan Battista Della Porta, Giulio Cortese e Tommaso Campanella; è noto inoltre un suo epistolario con Galilei. Convinto sostenitore della teoria copernicana e delle idee di Giordano Bruno, suo concittadino, fu anch'egli accusato di eresia e imprigionato a Roma una prima volta tra il 1591 e il 1592, e nuovamente nel 1595, salvandosi forse dopo aver abiurato²⁵. Alla sua collaborazione con Mario Cartaro (1540-1620) nella redazione della carta generale del Regno di Napoli, tra il 1592 e il 1595, potrebbe risalire l'acquisizione del *corpus* di provenienza farnesiana. Infatti Cartaro lavora prima a Roma con Antonio Lafréry negli anni '60-'70: è nota la sua incisione del disegno di Vignola per la facciata della chiesa del Gesù (1573); addirittura nel 1577, alla morte dell'incisore francese, viene incaricato di stimarne l'eredità proprio in virtù della sua vicinanza al maestro e della grande esperienza nel campo delle incisioni di arte e architettura. Si tratta di un passaggio cruciale, che può aver favorito l'acquisizione di materiale manoscritto da parte di Cartaro, il quale, dopo aver collaborato anche con Egnatio Danti a una mappa del territorio di Perugia (1580), nel 1586 si trasferisce a Napoli su richiesta del viceré conte di Miranda con



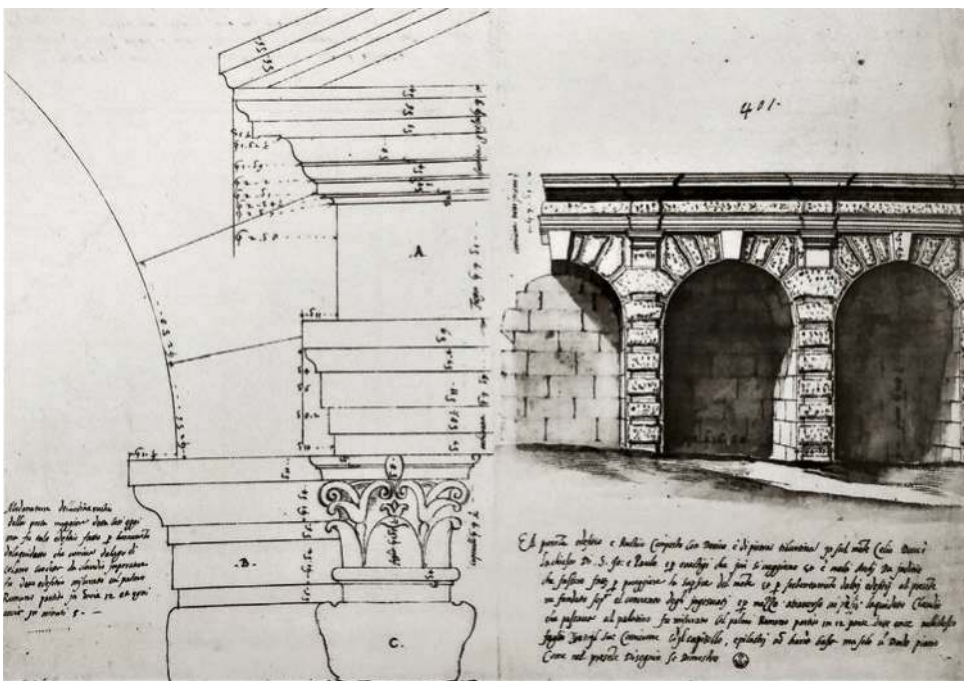
Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, presso l'Autore, 1562, tav. XXXVI; prospetto del camino nella stanza del cardinale Sant'Angelo (Ranuccio Farnese) in palazzo Farnese in Roma



Anonimo, *Codice Tarsia*, taccuino di antichità, dettaglio di capitello ionico in Roma, metà sec. XVI. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 8ra



Bernardo della Volpaia, *Codice Coner*, dettaglio di trabeazione, 1514 ca. (da Nesselrath 1986)



Giovanni Antonio Dosio, *Codice N.A.* 618, dettagli di antichità, 1565 ca. Firenze, Biblioteca Nazionale (da Barletti 2011)



l'incarico di collaborare con Stigliola nella redazione della cartografia del Regno richiesta dalla Regia Camera della Sommara²⁶. Non è escluso, come si dirà, che l'incisione del disegno del Gesù rientrasse in un più ampio progetto di pubblicazione dell'opera completa di Vignola da parte di Lafréry: potrebbe quindi essere sorta in Stigliola l'idea di ordinare il materiale tratto da quella rinomata officina, integrandolo con altri grafici in suo possesso e programmandone un'edizione per i propri tipi. Il completamento della raccolta con grafici relativi al territorio campano e meridionale²⁷ e ad opere napoletane in cui Stigliola appare in qualche caso direttamente coinvolto²⁸ potrebbe confermare l'idea che esso sia avvenuto proprio a Napoli. A ciò si aggiunge, grazie a un recente studio²⁹, la credibile attribuzione a Cartaro del grafico 47v-48r del Ms. XII.D.74, relativo alla veduta dell'anfiteatro di Capua, databile ai primi anni '70 e quindi all'attività romana: si tratta di un disegno di dettaglio che verrà probabilmente utilizzato nella formazione dell'affresco, oggi scomparso, con la veduta di *Capua Vetus* commissionato dall'arcivescovo di Capua Cesare Costa per ornare la sede vescovile e ascrivibile, secondo lo studio citato, proprio a Cartaro. La paternità del disegno napoletano conferma dunque l'ipotesi che sosteniamo circa la provenienza romana del nucleo principale del Codice.

Proprio con riferimento al Ms. XII.D.74 e alle origini del nucleo principale del *corpus* nell'ambiente romano, vi riconosciamo molte tracce dell'attività di Vignola, dirette o indirette che siano, segnatamente del suo impegno giovanile per l'Accademia Vitruviana, di cui fu forse segretario³⁰, e poi dell'ampia produzione architettonica di Barozzi su committenza farnesiana. In particolare, i legami di questi grafici con le opere promosse da Paolo III (1534-49) affiorano in molti casi³¹.

Il taccuino individuabile nei fogli 8ra-14vb del volume, alquanto omogenei per carta, formato e tecnica di esecuzione, è stato oggetto di attenzione da oltre un trentennio³², ma nel presente studio se ne propone per la prima volta un esame accurato e se ne traggono convincenti conclusioni nel saggio di Orietta Lanzarini, ora finalmente in relazione all'intero Codice e alle possibili

ragioni della sua presenza nella raccolta. Il gruppo di disegni (o parte di essi, vista la più tarda datazione delle filigrane riscontrabili in altri) deve essere stato elaborato a partire dagli anni '40, nel periodo del pontificato di Paolo III: infatti nel 9vb si cita "Antonietto" detto "delle Medaglie", ossia quel collezionista "Antoniotto" ritrovabile anche nel Codice Coner, documentato dal 1537 e attivo nel cantiere di San Pietro negli anni 1546-47³³; inoltre nel 10v si legge di un reperto sito "in Roma a horto salustio a la uignia di angnielo colotio", ossia di Angelo Colocci (1474-1549), segretario apostolico sotto quel pontefice e famoso collezionista di antichità, che nel 1513 aveva acquistato i famosi Horti Sallustiani (o "Colocciani") siti sotto il Pincio.

Il taccuino napoletano si inquadra nella colta tradizione di studi sull'Antico, che parte, come è noto, dalla seconda metà del '400 con Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo e Fra Giocondo³⁴. Esso va collocato secondo Nesselrath³⁵, ma potendo ora riferirci a quanto più dettagliatamente analizzato dalla Lanzarini, in una più ampia 'famiglia' di codici cinquecenteschi, probabilmente derivanti dallo stesso archetipo, tra cui i Codici Destailleur A, B, C, il Codice Ozii4 ed altri ancora, alcuni dei quali destinati ad essere più volte ricopiati e integrati anche nel corso del Seicento, come nel caso dei fogli inseriti nel Codice Coner su iniziativa di Cassiano dal Pozzo³⁶; rispetto ad essi però, come si evince dal saggio della studiosa, il nostro taccuino presenta notevoli peculiarità, che lo fanno emergere tra gli studi cinquecenteschi sull'Antico³⁷.

Dunque il taccuino si aggiunge ai *Libri delle antichità* di Pirro Ligorio³⁸ – anch'essi presenti nella Biblioteca Reale Borbonica in quanto pervenuti con l'intera raccolta libraria di palazzo Farnese – quale testimonianza preziosa della stagione di studi sui frammenti dell'Antico promossi dalla potente Accademia romana, che in più occasioni si incrociano proprio con l'attività filologica e archeologica condotta a Roma da Ligorio al servizio dei Farnese negli stessi anni '40.

Fondata nel 1538 da Claudio Tolomei con lo scopo di rinnovare le conoscenze sull'architettura antica fondandole su Vitruvio, quest'istituzione opera sotto il

diretto patrocinio dei Farnese: presso la corte di Paolo III infatti, come si legge in una lettera di Tolomei al letterato Agostino de' Landi del 1542, si era costituito uno "Studio bellissimo d'Architettura"³⁹, con l'intento di recuperare l'immagine di Roma dopo il Sacco del 1527 e fare dell'antichità un vero e proprio "Instrumentum Regni". Gli anni successivi segnano il massimo impegno dell'Accademia: lavorano alla realizzazione del programma, rilevando monumenti di Roma, Lazio e Campania – si vedano nel taccuino napoletano, tra gli altri, i grafici relativi alle antichità di Capua (cc. 8r, 8v), Terracina (Anxur, c. 11r), Tivoli (cc. 9r, 10r) e Calvi (9v) – prima il giovane Vignola, dal 1538 al '41, poi, quando l'Accademia diviene "dei Virtuosi al Pantheon", Francesco Paciotto fino al 1545⁴⁰.

Molti temi rappresentati nei 'foglietti' del Codice Tarsia costituiscono modelli ricorrenti in Ligorio e nei codici coevi, e ritrovabili anche nelle edizioni dei trattati di Vitruvio e di Alberti. Come si può notare dall'assoluta identità tra tanti soggetti presenti in questi codici, i rilievi sui monumenti venivano condotti da più squadre di operatori, poi alcuni membri dei gruppi di lavoro mettevano in pulito i disegni. Nel nostro caso, ancora una volta, potrebbe trattarsi di 'belle copie' di rilievi eseguiti in équipe.

Dal programma dell'Accademia della Virtù, stampato nel 1542, si evince lo scopo di redigere un'edizione vitruviana più accessibile di quella di Fra Giocondo, anche rispetto alla lingua latina, a non tutti nota⁴¹. Sulla scorta di quanto avviato da Raffaello, ci si prefigge lo studio diretto dell'architettura antica, intendendo l'archeologia in modo nuovo e verificando Vitruvio sui monumenti attraverso l'analisi dettagliata delle testimonianze. In particolare il programma prevede la redazione di «una raccolta di tutte le modanature antiche che si trovano come di porte, fregi, architravi e simil cose, le quali ad ogni architectore sono sommamente necessarie, perché in quelle si conoscono per esempio le misure e le regole di tutte, come si debbian formare, li quali ordini saranno in questa opera dichiarati appresso di ciascuna modanatura»⁴². Ma, per la mancanza di un adeguato sostegno economico, sia da parte del

cardinale Farnese che di Francesco I, a cui Tolomei si rivolse alla fine del 1543, il programma fu fortemente ridimensionato.

Si può ipotizzare che Vignola fosse a Roma già prima del Sacco, collaborando con Peruzzi, e che dopo l'esordio bolognese (1534) alla fine degli anni Trenta fosse attratto di nuovo dallo studio dei monumenti antichi: è accertata la sua presenza in Belvedere nel 1538 alle dipendenze di Meleghino, ove lavora per l'Accademia Vitruviana, di cui fanno parte anche il futuro papa Marcello Cervini, Alessandro Manzuoli e Bernardino Maffei⁴³. Vasari sottolinea quanto l'attività di disegno dei monumenti antichi avesse giovato alla sua formazione⁴⁴, prima di cominciare a lavorare in Vaticano nel 1541 sotto Paolo III, passando quindi in Francia e poi nuovamente a Bologna.

L'Accademia riesce a impegnare architetti pontifici del calibro di Antonio da Sangallo, che con assiduità studia gli edifici antichi mettendoli a confronto con il testo di Vitruvio, anche tramite il suo collaboratore Antonio Labacco⁴⁵. Tuttle⁴⁶ ipotizza che sia Manzuoli a presentare Vignola a Pier Luigi Farnese, procurandogli l'incarico di architetto presso il papa e introducendolo nell'Accademia come disegnatore. Vasari segnala che «si diede il Vignola per servizio loro a misurare interamente tutte le anticaglie di Roma, e a fare alcune cose secondo i loro caprici: la qual cosa gli fu di grandissimo giovamento nell'imparare e nell'utile parimente» (Vite, VII, p. 106). Anche Francesco Paciotto, suo futuro avversario, era stato incaricato da Tolomei di rilevare i monumenti romani⁴⁷: Annibal Caro gli attribuisce grande esperienza nelle cose di Vitruvio⁴⁸, ma il suo commento al *De Architectura* e i rilievi condotti sui monumenti antichi, come pure una sua opera di geometria, andranno purtroppo perduti⁴⁹.

Non è dunque casuale la presenza del taccuino nel materiale farnesiano del nostro Codice e neppure è da escludere che questi disegni, direttamente o indirettamente, si riferiscano proprio alla prima attività romana di Vignola, svoltasi tuttavia secondo la generale impronta data da Ligorio all'intera campagna di rilievi e ritrovabile in tutta la citata famiglia di codici⁵⁰. A ciò

va aggiunto l'evidente approccio, più da architetto che da filologo, che i grafici mostrano sia nello sforzo, alquanto ingenuo, di un chiarimento degli etimi architettonici greci presenti nella terminologia vitruviana, sia nei diversi errori in cui incorre per quelli latini, sia soprattutto per la tecnica di rappresentazione su base ortogonale, come nel caso del f. 11va, relativo a un dettaglio di trabeazione presente anche – forse non a caso – nella tav. XIV della *Regola* di Vignola.

Allo scopo di confrontare il testo di Vitruvio con gli edifici antichi, vengono rilevate per conto dell'Accademia tutte le fabbriche note e i loro frammenti esistenti a Roma, da cui desumere la prassi architettonica antica e trarre le basi per una traduzione emendata del *De Architectura*. Ma ci si serve anche di rilievi già disponibili: Vignola, ad esempio, adopera quello del tempio di Portumno riconducibile a Peruzzi, riferendosi pure in molte circostanze agli studi di Antonio da Sangallo, il più autorevole degli architetti impegnati nell'elaborazione del linguaggio moderno; a loro volta Pirro Ligorio e Bartolomeo Marliano si rivolgono all'Accademia per quanto occorre per la loro guida di Roma del 1544. Seguendo l'articolazione delle parti che compongono il Ms. XII.D.74 e considerando, parallelamente, la vicenda dell'intensa attività di Vignola da Roma a Bologna a Fontainebleau, poi di nuovo a Bologna e infine a Roma, è possibile cogliere nel gruppo dei grafici relativi alle opere farnesiane il riscontro di una ricerca linguistica e progettuale destinata ad avere un'amplissima influenza, non solo sul dibattito architettonico, ma sul valore che il disegno di architettura viene ad assumere e, con esso, su quello di mercato. Sicché prende sempre più corpo l'ipotesi che questi grafici, che siano di Vignola o di altri a lui vicini, fossero effettivamente destinati all'edizione di un repertorio a stampa che nell'ambiente romano solo Lafréry sarebbe stato capace di assicurare.

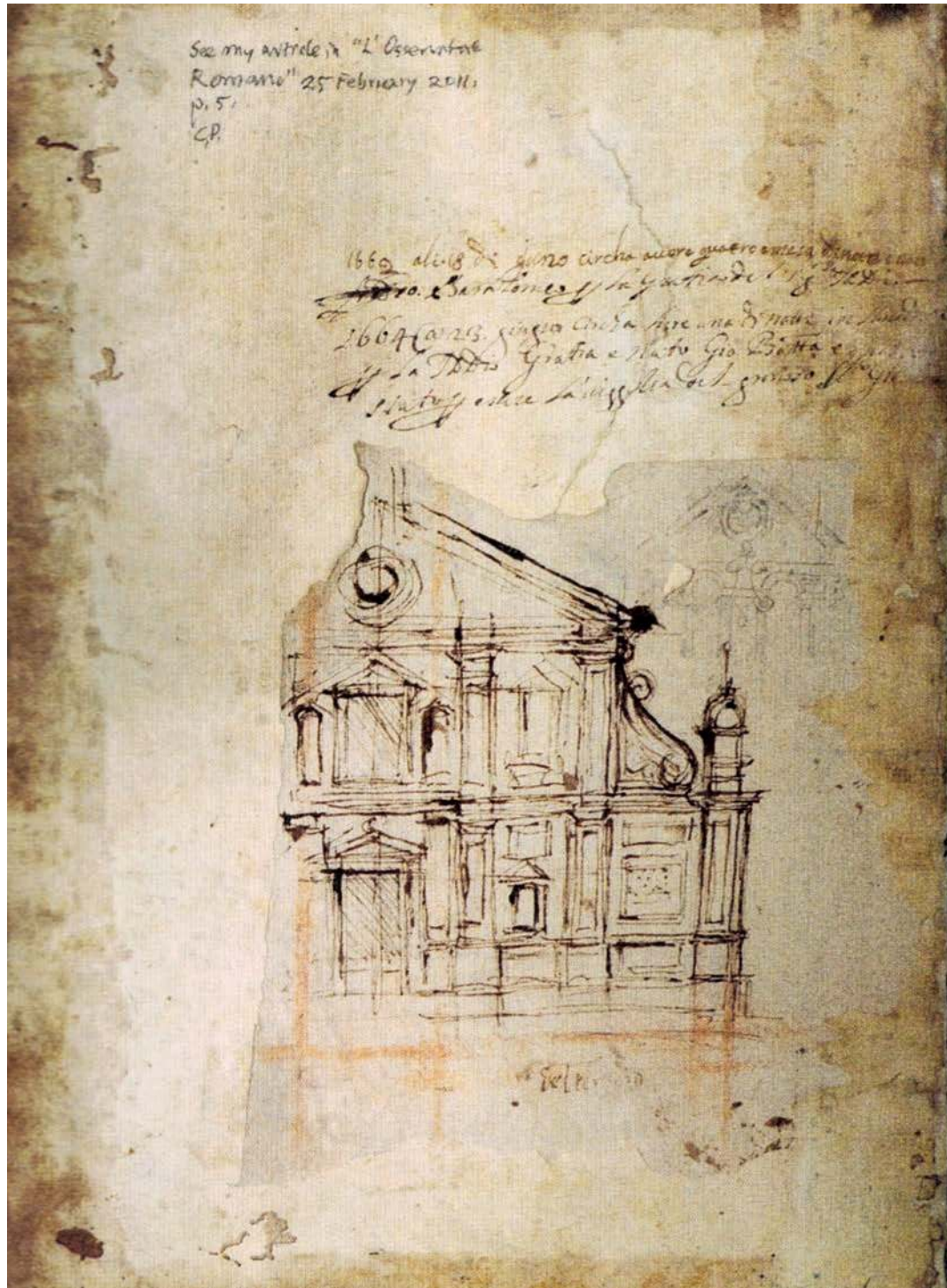
L'esperienza francese, a contatto con Serlio, con Primaticcio, con Cellini, ma soprattutto con quanto, e non era poco, aveva lasciato Leonardo in termini di metodi e di scritti in materia di prospettiva e di ingegneria, dovette rappresentare una vera svolta per Vignola: egli

passa dunque dal ruolo di collaboratore di Primaticcio nella realizzazione delle copie in bronzo di sculture romane per il castello di Fontainebleau a quello di pittore prospettico proprio all'insegna della lezione vinciana – forse attraverso quel trattato di Leonardo che passò da Cellini a Serlio, perdendosene poi le tracce – ed eseguendo per la collezione reale «un grand Tableau de Perspective, où se voyent dépeints excellemment bien tous les ordres d'Architecture»⁵¹.

Nel maggio 1550 comincia a Roma la sua attività per i Farnese con Guglielmo della Porta, lavorando alla tomba di Paolo III. Il nipote Alessandro Farnese e i fratelli Ranuccio e Ottavio lo assumono come architetto di famiglia; già il padre di questi, Pier Luigi, ha avuto modo di apprezzarne le doti nell'attività giovanile svolta per l'Accademia, e ora i figli tengono al suo coinvolgimento per ogni opera farnesiana: dall'intervento sul palazzo della Cancelleria, ove il cardinale Alessandro è vicecancelliere papale (di cui troviamo nella *Regola* il bel disegno del portale), alla villa-fortezza di Caprarola fino ai palazzi di famiglia a Roma e a Piacenza, è un susseguirsi ininterrotto di incarichi, a cui si aggiungeranno le numerose opere commissionate da Giulio III e da Pio IV.

Il processo continuo di 'riduzione' dell'antichità alla regola, di sistematizzazione di un linguaggio ancora eterogeneo, era stato intrapreso da Serlio per metterlo a disposizione degli architetti meno dotati e diffonderlo anche in luoghi poveri di esempi antichi ma ricchi di stimoli a soddisfare una domanda sempre più esigente e, spesso, 'bizzarra'. Vignola porta innanzi questo processo, senza però banalizzarlo, ma che anzi, come fa parallelamente Palladio, arricchisce dei risultati della propria ricerca, dando diritto di cittadinanza persino all'ordine rustico e alle 'licenze' serliane⁵².

Gli effetti di questo processo di sistematizzazione trovano nel Codice ampi riscontri: dalle diverse 'scale' delle opere di ambito farnesiano e romano, ordinate all'insegna di Serlio e della *Regola*, esso giunge a ispirare il generale impianto 'tassonomico' della raccolta. Dai 'segni' dell'Antico ai portali, alle scene prospettiche, dai progetti ai rilievi di edifici: un excursus di straordinaria



Anonimo (da Leonardo o B. Peruzzi), schizzo con facciata di chiesa (primo quarto sec. XVI) incollato al contropiatto de *Le due regole della prospettiva pratica*, a cura di Egnatio Danti, Roma 1611. Lamporecchio, Biblioteca della Fondazione Rossana e Carlo Pedretti

ricchezza atto a ‘rappresentare’ l’architettura attraverso modelli e casi emblematici. In tal modo i grafici che costituiscono il nucleo centrale del Codice offrono l’opportunità di costruire una silloge la cui gestazione è destinata a protrarsi fino al volgere del secolo, ampliando la scala d’interesse fino a quella urbana e territoriale. E cosa, se non l’opera di Vignola per i Farnese, poteva esprimere al meglio il ‘cuore’ di quel repertorio? Ne risulta un ‘Libro di disegni’ ad amplissimo spettro che, se dato alle stampe, avrebbe rappresentato ben più che il vanto di un ricco collezionista e bibliofilo.

Le ‘porte’, come elementi di mediazione dai frammenti di antichità all’architettura, assurgono, nel rispetto della recente lezione di Serlio, al rango di modelli paradigmatici, atti a fare dell’eccezione la ragione stessa della norma, pur di offrire risposta al più vasto spettro di esigenze da parte dei committenti. Questi ingressi acquistano nel Codice, nel nucleo di portali del ‘solito ignoto’ autore, profondità prima insolite, che riscontreremo anche nei grafici della stessa mano relativi a palazzi di ambito farnesiano. Esse vengono attinte grazie alla prospettiva centrale e addirittura, nel grafico 6r, spalancando i battenti e mostrando, dietro un personaggio vestito all’antica dal tono invitante, una piazza segnata da antichi resti e da edifici ispirati alla classicità, dal pantheon alla colonna onoraria. È evidente la lezione del Vignola delle tarsie di Bologna e del Metropolitan, resa attraverso l’uso sapiente della prospettiva e del chiaroscuro, ma anche il modello della *porta picta* sperimentato nel palazzo di Caprarola e nella palladiana villa di Maser.

La ricerca prospettica approda infine alla scenografia nel grafico 25r, in cui troviamo un vero tripudio del repertorio linguistico del manierismo italiano, di citazioni dell’Antico e di architetture romane, ma anche le tracce di un mondo goticheggiante, chiaro retaggio delle esperienze francesi di Serlio, Vignola e dello stesso Leonardo: una prospettiva multifocale, che da Vignola conduce allo Scamozzi dei teatri di Vicenza e di Sabbioneta.

La ricca rappresentanza, nella raccolta, di edifici civili di ambito farnesiano – in primis palazzo Farnese a

Roma, poi la Farnesina, infine, forse, la villa-fortezza di Caprarola – si completa con il prospetto-sezione di una residenza altrettanto importante come il palazzo Massimo di Pirro e con numerosi altri rilievi o progetti di fabbriche in molti casi non identificabili.

Anche per quanto riguarda l’architettura religiosa dai disegni del Codice risulta evidente l’esigenza di una ‘rappresentanza’ dei tipi e delle parti ecclesiali che, a partire dalle norme del Concilio di Trento, si andavano diffondendo in ambito controriformistico; disegni che, nel nostro caso, testimoniano della lunga stagione di cantieri di adeguamento delle chiese alla liturgia postconciliare, secondo precise prescrizioni, che interessò anche l’ambiente napoletano: si tratta di fogli che, con ogni probabilità, furono aggiunti proprio nella capitale napoletana al primo *corpus* di provenienza romana; essi mostrano in maggioranza, specie nei dettagli di cori e di altari, l’adesione a quei modelli dosiani che, sul volgere del secolo, fungeranno da base per la successiva esplosione barocca fanzaghiana.

Ancora una volta risulta decisivo, nella prima diffusione di quelle norme, il ruolo del cardinale Farnese e l’incarico da lui conferito a Vignola, a valle della nota e lunga sequenza di progetti, di disegnare la chiesa del Gesù a Roma con navata unica a volta e cappelle laterali. Il disegno di facciata indicato nel grafico di Vignola conservato a Berlino, databile intorno al 1570, avrà una diffusione amplissima grazie all’incisione di Cartaro del 1573, forse richiesta proprio dall’architetto poco prima di morire – quando le opere erano passate sotto la direzione di Della Porta – ed eseguita all’epoca della collaborazione del viterbese con Lafréry.

L’esistenza presso la Biblioteca Nacional de Madrid di una prova di stampa del progetto di Vignola per San Giovanni dei Fiorentini³³, molto simile a quello per la facciata del Gesù, potrebbe effettivamente far pensare, «che si stesse preparando un’intera serie di incisioni sull’opera di Vignola»³⁴; cosa che, naturalmente, conforta non poco le nostre ipotesi.

Dunque tutte queste incisioni, come quelle relative al completamento di San Pietro con le correzioni di Vignola, disegnate da Dupérac, alle quali va aggiunta



quella di Beatrizet relativa al fronte di palazzo Farnese, la cui minuta è presente nel nostro Codice, hanno un comune denominatore: l'officina di Lafréry. Per Cartaro la partecipazione ai lavori dello *Speculum* presso lo studio dell'incisore francese⁵⁵ e la probabile acquisizione di materiale originale dopo la morte di quegli, in qualità di esecutore testamentario, possono aver ispirato nell'artista la prima idea di una raccolta di disegni di architettura finalizzata alla stampa, aperta e varia secondo le esigenze di mercato: come si sa, neppure dello *Speculum* esistono due esemplari uguali e il Codice di Ferrara di Pirro Ligorio rappresenta un caso identico. Un progetto, quindi, che Cartaro potrebbe aver perfezionato nel passaggio a Napoli e Stigliola averlo fatto proprio con un'iniziativa editoriale.

Ancora sul tema della chiesa un nesso, sia pure indiretto, tra Vignola e Leonardo potrebbe ritrovarsi in un testimone custodito presso l'archivio della Fondazione Pedretti, che presentiamo al pubblico a valle degli studi svolti da Carlo Pedretti nel 2011 e, poi, nel 2017⁵⁶. Si tratta di una copia della *Prospettiva pratica* di Vignola nell'edizione del 1611, in cui, incollato al contropiatto, figura un enigmatico schizzo relativo alla facciata di una chiesa. Le ipotesi avanzate da Pedretti riguardo alla possibile attribuzione del disegno a Leonardo o a Peruzzi si basano, oltre che su un appunto in calce al grafico, in cui si potrebbe leggere «de Leo[nard]o» o «del pe[ruzz]o», anche dalla particolare somiglianza del disegno con quanto resta del fronte della cattedrale cinquecentesca della Certosa di Serra San Bruno in Calabria dopo il crollo per il terremoto del 1783: si conserva infatti una testimonianza particolarmente interessante, secondo cui nella costruzione si sarebbe adottato come modello un disegno di Leonardo portato da Roma, che potrebbe quindi identificarsi in quello schizzo. Sappiamo che nel 1515, come attesterebbe uno studio conservato a Venezia, Leonardo potrebbe essersi interessato della facciata del San Lorenzo di Firenze, per la quale Leone X aveva indetto un concorso; per questo non sarebbe casuale la presenza di simboli medicei nello schizzo citato. Ora, al di là di quanto possano essere indubbiamente accattivanti queste ipotesi, la presenza

del disegno nella copia del trattato di Vignola sulla prospettiva, che insieme con la *Regola* sappiamo aver rappresentato una guida insostituibile per gli architetti del Seicento e oltre, ripropone il discorso della fortuna dei modelli nel Cinquecento, in questo caso quello della facciata di chiesa, che come è noto parte da Alberti per giungere a Bramante, a Leonardo e a Peruzzi, e nella Controriforma da Vignola a Palladio.

Particolare importanza riveste poi, nel nostro Codice, il disegno 22v, riguardante la basilica di San Pietro e databile secondo Bellini tra la metà del 1560 e la fine del 1561, ossia quando Michelangelo è ancora in vita. Ma esso potrebbe anche essere copia tratta da originali del maestro, coeva o degli anni successivi: si noti da un lato la calotta michelangiolesca, semplice ed emisferica, dall'altro la lanterna riferibile piuttosto all'idea di Sangallo come rappresentata dal Salamanca. Nel disegno Bellini riscontra dunque diverse mani possibili e più parti derivanti da progetti diversi, non tutti poi eseguiti, e proprio per questo di particolare interesse. Il grafico precede sicuramente le note incisioni di Dupérac (1569) che tengono conto, in buona sostanza, della revisione finale del progetto compiuta da Vignola a partire dai primi mesi del 1567; l'elaborato napoletano potrebbe quindi fare riferimento a un disegno o a un modello del fronte della basilica già elaborato da Michelangelo entro il 1560-61 e qui rappresentato probabilmente per finalità di studio o editoriali. Ma, come sostiene lo studioso, proprio quanto già costruito tra il 1562 e il 1565 renderà presto il grafico superato, rinunciandosi a diffonderlo ed entrando ben presto nel mercato dei collezionisti. Esso potrebbe, per la qualità del disegno e la chiarezza della costruzione geometrica, essere stato redatto da Vignola ancor prima di assumere la direzione del cantiere (1564) oppure da uno dei tanti disegnatori di Dosio e far parte di quei disegni da cui stampatori come Lafréry traevano incisioni, cedendo poi ad altri o vendendo gli originali. Come vedremo, le palesi affinità grafiche della c. 22v con numerosi altri disegni della raccolta napoletana riguardanti l'opera di Barozzi ci inducono a riconoscere in essi una chiara matrice vigolesca.

Riguardo infine al Ms. XII.D.1, di minore consistenza ma non certo importanza rispetto al primo volume, notiamo che la presenza di tanti elaborati progettuali relativi a fortificazioni di città del Mediterraneo, di varia provenienza, oltre che farnesiana, è certamente dovuta alla particolare attenzione rivolta dal governo spagnolo e da quello veneziano negli anni '60-'80 al tema della minaccia turca⁵⁷. Si tratta di un repertorio assai significativo di progetti da avviarsi o già in corso di realizzazione in luoghi strategici di quel bacino: Ischia, Taranto, Vieste, Siracusa, Palermo, Zara, Modone, Navarino, Corfù, La Valletta, Nicosia⁵⁸. A questo proposito va segnalato come i programmi relativi alle fortificazioni dei domini veneziani – destinati, dopo la pace di Cambrai, ad essere potenziati con nuove fortificazioni onde formare una vera e propria 'macchina strategica' territoriale – come Malta, Cipro, Creta, Corfù, trovino ampi riscontri anche in altre sedi archivistiche: sono infatti presenti numerose copie o originali dei nostri grafici nella collezione un tempo di Cassiano dal Pozzo, oggi presso il British Museum⁵⁹, nel Fondo Contarini dell'Archivio di Stato di Torino, nella Biblioteca Marciana e nel Museo Correr di Venezia⁶⁰.

Oltre agli avamposti mediterranei, trova spazio nel volume anche una città 'polo' dei domini farnesiani, come Perugia, di cui è presente una veduta⁶¹ molto simile a quella rinvenibile nell'incisione di Franz Hogenberg per le *Civitates orbis terrarum* di George Braun (1574) e collegabile alle opere promosse dai Farnese per le fortificazioni di quella città, del cui territorio Cartaro elaborerà con Danti il citato rilievo del 1580. Risulta a questo punto probabile che il viterbese avesse redatto anche la base per le successive incisioni della veduta urbana.

Particolare interesse suscitano infine i grafici relativi agli avamposti di Thionville, Vlissingen e Groeningen nelle Fiandre⁶², potenziati con fortificazioni 'alla moderna' da Carlo V e poi da Filippo II: dal Promis sappiamo che Francesco Paciotto fu attivo in quei luoghi al seguito di Ottavio Farnese, a sua volta al servizio di re Filippo, progettando tra l'altro la nuova cittadella spagnola di Anversa nel 1567⁶³.

Note

¹ A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 89-147.

² Ivi, p. 144, nota II. Si veda inoltre O. Lanzarini, *I codici di disegni di architettura dall'Antico nel '500. Funzione progettuale, ragione documentaria*, in *Codici del disegno di progetto*, Udine, ed. A. Pratelli, 2006, pp. 239-246.

³ Il caso è simile a quello del cosiddetto *Libro di Kassel*, (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, ms. inv. f. A45). Cfr. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, E. Wasmuth, 1988.

⁴ A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità*, cit., pp. 95-98; P. Zampa, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, in «Opus Incertum», 5, 2010, pp. 65-75; O. Lanzarini, *I codici di disegni di architettura dall'Antico nel '500*, cit., pp. 241-243; Ead., «Questo Libro fu d'Andrea Palladio». *Il codice Destailleur B dell'Ermitage*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2015, pass.

⁵ Si tratta del grafico attribuibile ad Angelo Landi relativo alla Fontana della Sirena Partenope al Molo Grande (Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 27r). Cfr. F. Starace, *Angelo Landi, Nicolo Antonio Stigliola e il disegno di una fontana nel porto di Napoli*, in «Napoli nobilissima», s.V, 2, 2001, f.li V-VI, pp. 186-189.

⁶ G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 1992, p. 79. Sulla storia della biblioteca Spinelli di Tarsia, cfr. V. Trombetta, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postumitarie*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2013, pp. 69-124.

⁷ M. Epifani, «Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope». *Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Università di Napoli Federico II, XX ciclo, a.a. 2006-2007, tutor prof. R. De Gennaro, pp. 1-4.

⁸ V. Rizzo, *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia: un principe napoletano di respiro europeo 1685-1753*, Aversa, Elli Macchione, 1997.

⁹ Cfr. R. Mormone, *Domenico Antonio Vaccaro architetto. II. Il Palazzo Tarsia*, in «Napoli nobilissima», s. II, I, 1962, f.lo VI, pp. 216-227; A. Buccaro, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana: le fonti catastali*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, Firenze, Olshki, 1992, pp. 462-464; E. Manzo, *La Merveille dei principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

¹⁰ T. di Costanzo, *Ferdinandi Vincentii Spinelli Tarsiae principis bi-*



bibliothecae index alphabeticus secundum authorum Gallicorum cognomina dispositus, Neapoli, ex Typographia Simoniana, 1780; *Catalogo de' Libri vendibili della Biblioteca di S. Ecc. il Signor Principe di Tarsia*, Napoli, presso Giuseppe Maria Porcelli, 1790; *Catalogo de' Libri vendibili della Biblioteca di S. Ecc. il Signor Principe di Tarsia con prezzi ribassati*, Napoli, presso Angelo Coda, 1791.

¹¹ Da un inedito documento a firma del ministro Bernardo Tanucci (ASNa, *Giunta degli Abusi*, fsc. 18, doc. del 15 gennaio 1773), cortesemente segnalatomi dall'amico dott. Fausto De Mattia, si evince che Fabrizio Spinelli aveva anche proposto di essere pagato in «effetti» dell'Azienda Gesuitica in città o nel Regno: la biblioteca, infatti, acquistata dal re, sarebbe stata nella disponibilità delle Case e Collegi gesuitici di Napoli e di altri luoghi del Regno.

¹² P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola a Porta Reale in Napoli 1593-1606*, Firenze, Leo S. Olschki, 1968.

¹³ J. Montagu, H. Whitehouse, F. Haskell, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo: a catalogue raisonné*, London, The Royal Collection Publications and Harvey Miller Publishers, 2001.

¹⁴ Cfr. A. Nesselrath, *Codex Coner - 85 years on*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, Milano, Olivetti, 1992, II, pp. 145-167.

¹⁵ Marino Freccia o Frezza, anch'egli celebre giureconsulto e professore presso l'Università di Napoli, fu autore del *De subfeudis Baronum et investituris Feudorum* (Napoli 1554, Venezia 1579).

¹⁶ Cfr. P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola*, cit., p. 33; G. Fulco, *Documenti inediti e addenda per la Stamperia Stigliola*, in *Studi in onore di Pietro Manzi*, Atti nn. 8-9 del Circolo culturale "B.G. Duns Scotto", Roccarainola, s.e., 1983 (ma 1984), pp. 33-60.

¹⁷ F. Soria, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, Napoli, Stamp. Simoniana, pp. 560-562.

¹⁸ Anche il Manzi (*Annali della Stamperia Stigliola*, cit., p. 561) nota l'eterogeneità del testo, che dà idea dell'erudizione di Sorgente, ma non del suo talento di autore, e definisce l'opera «una bottega, in cui ciascuno può provvedersi di ciò che più gli cade in fantasia in genere filologico e legale»; l'opera di Sorgente include diversi scritti, tra cui le due dediche di Muzio Sorgente a Filippo II e al viceré Enrico di Guzman, conte di Olivares, un epigramma di Cesare Pagano, nobile di Porto e di due carmi latini di Giuseppe de Rusticis e Nicola Francesco Torres.

¹⁹ Napoli, per i tipi di T. Longo e a spese di A. Pellegrini; anche questa edizione presenta identico frontespizio, stemma e dedica a Filippo II. Cfr. pure L. Nicodemi, *Addizioni copiose alla Biblioteca Napoletana di Niccolò Toppo*, Napoli, S. Castaldo, 1683; B. Altomare,

Memorie Historiche di diverse famiglie nobili, così napoletane, come forastiere, Napoli, G. Raillard, 1691.

²⁰ Una terza edizione comparirà nel 1649, una quarta nel *Thesaurus* del Burman e una quinta nel 1727 per i tipi di Nicola Naso: da quest'ultimo testo apprendiamo che Sorgente aveva scritto anche i trattati, mai dati alle stampe, dal titolo: *Neapolis et Romae tractatus varii e De Sedilibus ac popolari platea, et de civitatis regimine*.

²¹ F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXXVIII, 1999, f.lo I-VI, pp. 121-128. Notiamo come lo stemma risulti dall'applicazione di un pezzo di carta sul disegno di base.

²² Come è noto, il frontespizio della *Regola* è attribuibile a Vignola per la parte architettonica, a Zuccari per la figura dell'autore e le parti decorative e ad Antonio Labacco per le due figure allegoriche poste ai lati.

²³ P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola*, cit., *Introduzione*, p. XI.

²⁴ Su Nicola Antonio (Colantonio) Stigliola, oltre al contributo di S. Ricci nel presente volume, cfr. J. Connors, *Virtuoso architecture in Cassiano's Rome*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, cit., p. 27, nota 18; M. Rinaldi, *L'audacia di Pythio. Filosofia, scienza e architettura in Colantonio S.*, Bologna, Il Mulino, 1999; *Catholic Church and modern science. Documents from the Archives of the roman congregations of the Holy Office and the Index*, a cura di U. Baldini, L. Spruit, I, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2009, t. 3, pp. 2402-2410; S. Ricci, *Stigliola, Nicola Antonio*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, III, Pisa 2010, pp. 1483-1486; Id., S., N., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, 2019. A Stigliola si devono, tra gli altri progetti, quello per il nuovo porto, per le mura di città e per la bonifica dei Regi Lagni, venendo osteggiato in tutte queste occasioni da Domenico Fontana, nominato Ingegnere Maggiore del regno nell'agosto 1593. Fu in contatto con altri ingegneri importanti dell'ambiente napoletano, tra cui il suo allievo Alessandro Ciminiello, Benvenuto Tortelli e Mario Cartaro. Il Maccarano, curatore dell'edizione del *Telescopio* di Stigliola nel 1627, attribuisce a Cartaro il rilievo di base per la carta del regno di Napoli (1583-1597), che poi lo stesso Cartaro avrebbe tradotto in un atlante del Regno in 20 fogli nel 1611. Il rilievo fu utilizzato nelle edizioni successive del *Theatrum Orbis Terrarum* di A. Hortelius, e poi dal Magini nella sua prima carta d'Italia. Cfr. P. Manzi, *Un grande nolano obliato: Nicola Antonio Stigliola*, in «Archivio storico per le province napoletane», s. III s., XI (1973), pp. 295-296, che riporta elenchi di scritti di Stigliola su architetture, macchine, fortificazioni.

²⁵ Appena eletto nell'Accademia dei Lincei, Stigliola propone a Cesi e a Galilei di inserire l'architettura negli studi di quella istituzione, all'insegna del concetto di «Enciclopedia» che nella Magna Grecia di Pitagora aveva assicurato agli uomini la libertà e il riscatto dal giogo degli oppressori. Nell'ampio bagaglio di conoscenze di Stigliola, che include la matematica, la metafisica e le scienze applicate, un posto importante è destinato proprio all'architettura, dalla «architettura fabrile» a quella «celeste», e quindi al telescopio e alla «fabbrica dei cieli». L'architettura deve essere intesa per Stigliola come arte che non deve richiedere grandi spese, essendo naturale e seguendo l'esempio di madre natura: essa può guadagnare molto dalle virtù dei Lincei, definiti da Stigliola nella lettera a Cesi «iscrittori dell'intimo delle cose». Cfr. S. Ricci, *Stigliola, Nicola Antonio*, cit. (2010), p. 1484.

²⁶ Cfr. F. Borroni, *Cartaro, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, 1977.

²⁷ Vanno segnalate le seguenti carte: iv, che rappresenta la linea di costa dal Circeo a Punta Licosa con l'indicazione delle torri costiere; 3r, con l'indicazione dei confini tra i territori di Forino, Atripalda e quelli del principe di Avellino; 7r, che indica la planimetria di parte della costa di Castellammare di Stabia; 11r, con una veduta del territorio situato sulle pendici occidentali di Caramanico, con a sud un'alta cima presso cui è indicata una «rocca», mentre a nord è l'abitato di Tocco, con l'indicazione di diverse proprietà. In Ms. XII.D.74 sono le cc. 26r, disegno preparatorio per la stesura di una carta idrografica del Contado di Molise, e 47r, che raffigura la Fontana Pretoria di Palermo (1554-75), opera dello scultore fiorentino Francesco Camilliani (1554-1555), ideata per una villa fiorentina di don Pedro di Toledo; nel 1573 la fontana fu venduta dal figlio di questi alla città di Palermo e qui sistemata da Camillo Camilliani, figlio di Francesco, con la collaborazione di Michelangelo Naccherino. Il grafico è attribuito a C. Camilliani in M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Il teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina Ed., 1981, fig. 56.

²⁸ F. Starace (cfr. Id., *Angelo Landi, Nicola Antonio Stigliola e il disegno di una fontana*, cit., pp. 186-187) riconosce nel grafico XII.D.74, f. 27r la fontana della Sirena Partenope al Molo Grande: ad essa va infatti riferito il documento del 10 novembre 1598 riportato da E. Nappi, *Documenti su fontane napoletane del Seicento*, in «Napoli nobilissima», XIX, 1980, p. 221, in base al quale è possibile attribuire il disegno della fontana ad Angelo Landi. Altri due documenti (ibidem) attestano che Stigliola compie le misure dei piperni per la fontana, mentre

i marmi vengono apprezzati da Giovan Pietro Bernini e Giovanni Antonio Dosio. Alla sommità dell'opera è indicato nel grafico il medesimo stemma di Filippo II rinvenibile sul contropiatto del Ms. XII.D.74. Cfr. pure S. de Cavi, *La committenza spagnola di Domenico e Giulio Cesare Fontana (1592-1627)*, in *Studi su Domenico Fontana*, a cura di G. Curcio, N. Navone, S. Villari, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, pp. 161-172 (il grafico è pubblicato a p. 171).

²⁹ F. Lenzo, *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus di Cesare Costa (1595)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60. Bd., H.1, *Antichità, identità, umanesimo: nuovi studi sulla cultura antiquaria nel Mediterraneo in età rinascimentale*, 2018, pp. 67-92.

³⁰ G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano, Treves, 1931, p. 254.

³¹ Oltre a quanto si dirà in più occasioni nel presente volume, si veda il grafico XII.D.74, c. 28r, relativo al disegno di capilettere: in una delle «D» si legge appunto il nome del pontefice.

³² A. Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, in «Studies of the Wurzburg Institute», 41, 1993, pp. 102-104; S. Crovato, *Su alcuni disegni di antichità nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», n.s., LXVI, 1996, pp. 189-232; F. Starace, *Ipsa ruina docet. Il disegno degli ordini in un frammentario taccuino del '500 conservato a Napoli*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale moderna*, Atti del convegno (Genova, 5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta, Genova, De Ferrari, 2003, II, pp. 669-679, figg. 800-803.

³³ F. Starace, *Ipsa ruina docet*, cit., pp. 678-679; S. Crovato, *Su alcuni disegni di antichità*, cit., p. 191.

³⁴ Cfr. sull'argomento *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa 1989.

³⁵ A. Nesselrath, *Codex Coner*, cit., p. 158.

³⁶ Ph. Pray Bober, *The Census of Antiquities known to the Renaissance: Retrospective and Prospective*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico*, cit., pp. 372-379, descrive l'importante operazione di censimento dei taccuini rinascimentali di disegni e rilievi delle antichità romane avviata sin dagli anni '50 su iniziativa del Warburg Institute di Londra e dell'Institute of Fine Arts dell'Università di New York. Cfr. pure H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 272-310: l'autore cita l'opera di R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll.,



Roma 1902-1912, in cui si parla della collezione di frammenti e reperti antichi di Angelo Colocci. Si veda inoltre M.J. Waters, *A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 71, n. 4, *Special Issue on Architectural Representations*, 2, dec., 2012, pp. 488-523.

³⁷ La stessa origine potrebbero avere, tra gli altri, il Codice di Lilla di Raffaello da Montelupo e il Codice Berolinensis di Giovan Antonio Dosio. Sui disegni dall'Antico di Dosio cfr. C. Luporini, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, in «Critica d'arte», n.s., 25-26, 1958, pp. 43-72; E. Carrara, *Il Corpus grafico di Giovanni Antonio Dosio: dall'Antico alle regole*, in *Symbolae Antiquariae*, n. 5, 2012, pp. 9-22; E. Barletti, *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*. Dosio fa il suo esordio negli anni Cinquanta, lavorando con Guglielmo Della Porta per i Farnese a Castel Sant'Angelo a partire dal 1546. Come è noto, Della Porta fu il restauratore ufficiale delle raccolte di antichità scultoree dei Farnese. Si veda pure in proposito G. Tedeschi Grisanti, H. Solin, «*Dis Manibus, pili, epitaffi et altre cose antiche*» di *Giovannantonio Dosio. Il codice N.A. della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Pisa, Ediz. ETS, 2011. Dal Codice Berolinensis si comprende che Dosio redige un corpus sistematico di disegni sui sarcofagi e altri reperti, in linea con la cultura antiquaria dell'Accademia della Virtù. Nel contesto dell'Accademia, Dosio deve aver incontrato Ligorio, regolarmente stipendiato dal cardinale Alessandro Farnese, il quale ne acquista i preziosi manoscritti di argomento antiquario. Dosio passa da Roma a Napoli nel 1590, chiamato dal viceré conte di Miranda, che appena arrivato gli conferisce la qualifica di Ingegnere della Regia Corte. Lo stesso Miranda, che aveva investito della medesima carica Cartaro nel 1586, chiamerà Fontana nel 1592. Anche il successivo viceré Guzman conte di Olivares farà venire artisti da Roma attraverso gli ambasciatori presso la capitale pontificia, grazie agli ottimi rapporti con i Farnese e ottenendo in più occasioni opere d'arte in dono. L'interesse del viceré per Dosio potrebbe essere motivato dall'esperienza da lui maturata come ingegnere militare lavorando per Torquato Conti nella fortezza di Anagni: infatti nel 1591 Dosio si occuperà delle fortificazioni di Nola.

³⁸ Cfr. *Pirro Ligorio. Libri delle antichità*, a cura di S. Orlandi, Roma, De Luca Editori d'arte, 2009.

³⁹ F. Starace, *Ipsa ruina docet*, cit., p. 676; H. Günther, *Gli studi antiquari per l'Accademia della Virtù*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R. Tuttle, B. Adorni, Ch.L. Frommel, C. Thoenes, Milano,

Electa, 2007, pp. 126-128; P.N. Pagliara, *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 7-85.

⁴⁰ P.N. Pagliara, *Studi e pratica vitruviana*, cit., p. 72.

⁴¹ Ivi, p. 70.

⁴² Tolomei, *Lettere*, f. 85v, cit. in P.N. Pagliara, *Studi e pratica vitruviana*, cit., pp. 73-74.

⁴³ H. Günther, *Gli studi antiquari*, cit., p. 110.

⁴⁴ G. Vasari, *Le vite* (ed. Milanese 1568), ried. Firenze, Sansoni, 1906, VII, p. 106; H. Günther, *Gli studi antiquari*, cit., pp. 126-128.

⁴⁵ G. Giovannoni, *Saggi*, cit., pp. 395 sgg.; A. Bruschi, *Introduzione*, in A. Labacco, *Libro appartenente a l'architettura* (1559), Milano, Il Polifilo, 1992, pp. I-XXVII; F. Colonna, *Labacco, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, 2004.

⁴⁶ R. Tuttle, *La vita*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 28.

⁴⁷ B. Pino, *Della nuova scelta di Lettere di diversi nobilissimi huomini*, Venezia 1582, 3, ff. 154r-155r.

⁴⁸ G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, Milano, Silvestri, 1822, II, p. 21.

⁴⁹ C. Promis, *La vita di Francesco Paciotto da Urbino architetto civile e militare del secolo XV*, in *Miscellanea di storia italiana edita per cura della regia deputazione di storia patria*, Torino, Flli Bocca, 1863, pp. 361-442.

⁵⁰ In particolare, segnaliamo le possibili affinità delle grafie delle didascalie presenti in molti fogli del taccuino con quelle di altri manoscritti più tardi di Vignola: tra questi ultimi, si vedano le lunghe didascalie nel grafico di progetto di un ponte sul fiume Salmoggia (1547) (Bologna, Archivio di Stato, *Archivio del Reggimento*, «Istrumento, Scritture», c. A 30, 43) e nel rilievo dello stato delle opere del palazzo Farnese di Caprarola del 1559 (Parma, Archivio di Stato, *Piante e disegni*, vol. 49, n. 10, pianta del pianterreno del palazzo Farnese di Caprarola). Cfr. *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 154, 218-219.

⁵¹ R. Tuttle, *La vita*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 29.

⁵² H. Günther, *Gli studi antiquari*, cit., pp. 129-130.

⁵³ *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 246-247, scheda di Ch.L. Frommel.

⁵⁴ Ivi, p. 289, scheda di K. Schwager.

⁵⁵ Ch. Hülsen, *Das Speculum Romae magnificentiae des Antonio Lafreri*, Roma 1921, p. 131. Presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze si conserva il catalogo delle stampe di Lafréry, compilato nella prima metà del 1573. Cfr. pure S. Bianchi, *Lo "Speculum Romanae Magnificentiae" di Antonio Lafréry nelle tavole della Civica Raccolta delle*

Stampe “Achille Bertarelli”, in <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/attdbs/collectanearoot/bianchi/speculum_romanae_magnificentiae/>.

⁵⁶ Cfr. C. Pedretti, *Una facciata copiata di nu disegni di Leonardo*, in «L'Osservatore Romano», 25 febbraio 2011; Id., *Leonardo in Calabria?*, in *Leonardo a Donnaregina. I Salvator Mundi per Napoli*, mostra ideata da C. Pedretti, a cura di N. Barbatelli, M. Melani, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Elio de Rosa Editore, 2017, pp. 90-95.

⁵⁷ L. Di Mauro, “*Domus Farnesia amplificata est atque exornata*”, in «Palladio», n.s., a. I, n. 1, giugno, 1988, p. 34, condivide l'ipotesi di una collazione napoletana del Ms. XII.D.I, avanzata da Francesco Starace nella comunicazione dal titolo *Disegni di architettura del XVI secolo in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli*, presentata al XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Roma 24-26 marzo 1988. Stigliola potrebbe aver aggiunto alla raccolta alcuni disegni di carattere militare, avendo scritto tra l'altro un'opera dal titolo *Della fortificazione de Siti*, andata perduta. Leggiamo da G. Fulco, *Documenti inediti e addenda per la Stamperia Stigliola*, in *Studi in onore di Pietro Manzi*, Atti nn. 8-9 del Circolo culturale “B.G. Duns Scoto”, Roccarainola 1983 (ma 1984), pp. 36-37, che Stigliola redasse molte perizie e progetti, poi non realizzati «per difficoltà e incomprensioni», relativi alla bonifica della Terra di Lavoro, alla nuova cinta muraria napoletana, al porto di Napoli; raffinato stampatore, studia le scienze naturali e l'astronomia secondo la dottrina eliocentrica, elaborando una filosofia “pitagorica”. Cfr. F. Strazzullo, *Stigliola contro Fontana per il nuovo porto di Napoli*, in «Il Fuidoro», 1957, 4, pp. 82-89; F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546-1623)*, in «Napoli nobilissima», XXXVIII, f.li I-VI, gennaio-dicembre, 1999, p. 128, nota 60.

⁵⁸ Si vedano per questi grafici, oltre a quanto già segnalato da L. Di Mauro, “*Domus Farnesia amplificata*, cit., pp. 36-44, il contributo di E. Maglio e gli approfondimenti di dettaglio nel presente volume.

⁵⁹ J.R. Hale, *Cassiano dal Pozzo and the Collection of Fortification designs*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, cit., II, pp. 77 sgg. Nell'inventario di Carlo Dati del 1664 riguardante i beni di Cassiano si parla di disegni di architetture e città fortificate. Francesco Laparelli, ingegnere pontificio, dal 1566 progettò le fortificazioni

di Malta dopo il dominio turco e Pietro Paolo Floriani dal 1636 fortificò La Valletta. Il tema delle fortificazioni urbane, affrontato da Scamozzi nel suo trattato del 1615, non poté essere trascurato da dal Pozzo nella sua collezione. Come si legge in Albrecht Meier, *Methodus describendi regiones*, Helmsstad, 1587, nei trattati di apodematica un posto sempre più importante viene assegnato al modo di viaggiare e di guardare le città, le loro fortificazioni e gli edifici. I modelli sono le vedute presenti sulle pareti del cortile di Palazzo Vecchio a Firenze, che Cassiano dal Pozzo certamente vide, e le serie di vedute di città redatte da Wyngaerde per Filippo II; è probabile che egli abbia conosciuto l'atlante in sei volumi di Braun e Hogenberg, edito dal 1572 al 1618. In particolare, come si vede dall'incarico ricevuto da Francisco de Hollanda nel 1536 di ritrarre le fortezze e le cose notevoli dell'Italia, il nostro paese era ritenuto all'avanguardia nel settore delle opere di ingegneria militare. Importante in tal senso il fondo Contarini nell'Archivio di Stato di Torino, riguardante città dei domini veneziani nel Mediterraneo, con le loro nuove fortificazioni “alla moderna”, tra le quali Nicosia, Cipro, Zara. Altre mappe dei domini veneziani sono ancora al British e costituiscono il materiale riguardante gli avamposti veneziani sotto gli ispettori della Repubblica Filippo e Domenico Molin tra gli anni Venti e Trenta del '600. Altri interessanti grafici formano l'Atlante dell'ingegnere Giorgio Mormori, conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia. Alcuni grafici del British, redatti dall'ingegnere Angelo Oddi per Benedetto Mori, Provveditore Generale a Candia dal 1597, riguardano gli stessi territori. Altri ancora sono alla Marciana e all'Archivio di Stato di Venezia, mentre quelli di Ercole Nani per Francesco Morosini, riguardanti Creta, sono al British e alla Marciana; come pure va segnalato al British un *Atlante* di Francesco Basilicata sullo stesso tema.

⁶⁰ Cfr. M.F. Mennella, *Fortificazioni e città sulle due sponde dell'Adriatico e nella Grecia dal Quattrocento al Seicento*, a.a. 2018-19, tesi di dottorato, Università di Chieti-Pescara, XXXI ciclo, tutors proff. A. Ghisetti Giavarina, E. Svalduz.

⁶¹ Napoli, Biblioteca Nazionale, *Manoscritti e rari*, Ms. XII.D.I, c. 13v.

⁶² Si veda, nel presente volume, il contributo di P. Mertens.

⁶³ C. Promis, *La vita di Francesco Paciotto*, cit., pass.; J.R. Hale, *Cassiano dal Pozzo and the collection*, cit., p. 89.

IL SIGNIFICATO
E LE VICENDE DEL CODICE

L'AMBIENTE PROFESSIONALE NEL VICEREGNO: L'EREDITÀ DELLO 'SCIENZIATO-ARTISTA'

Alfredo Buccaro

Che lo scenario professionale della capitale nella prima età vicereale fosse popolato di personaggi di particolare levatura è dimostrato dall'opera di Giovanni Donadio, di Giovan Francesco di Palma, di Gabriele d'Agnolo e di molti altri, ben indagati dagli studiosi del Rinascimento meridionale. Ma, sotto il profilo specifico delle scienze e delle tecniche dell'ingegneria, solo di recente si è posto mano a seri approfondimenti, che rivelano dati assai interessanti sull'influenza vinciana, specie dal punto di vista delle metodologie e della sperimentazione in campi come le fortificazioni, l'idraulica, la meccanica. Tra la seconda metà del Cinquecento e gli inizi del Seicento, la linea segnata dalla ricerca di Francesco di Giorgio e di Leonardo trova in ambito napoletano significative occasioni di maturazione nel pensiero e nell'opera di Carlo Theti, di Domenico Fontana e di Giovanni Antonio Nigrone, preparando il terreno per quella che sarà nel Mezzogiorno, tra la seconda metà del XVII secolo e gli inizi del XVIII, l'ulteriore diffusione dell'eredità vinciana, la sua integrazione con la nuova scienza galileiana e il preludio alla 'rivoluzione' tecnico-scientifica di marca illuminista¹.

Alla metà del XVI secolo l'ideatore di 'ingegni', ormai non solo meccanico, ma teorico e tecnico insieme, comincia ad assumere un ruolo ben definito quale esperto sia in campo civile sia in quello militare: nell'ambito civile la sua funzione si impone sempre più per l'importanza sociale, divenendo questa figura nota anche ai ceti meno abbienti, mai destinatari o committenti di prestigiose opere di architettura, ma certamente fruitori delle pubbliche infrastrutture; l'ambito militare, poi, è quello

in cui nel corso del Cinquecento si attua per la prima volta una specializzazione delle competenze richiesta dalla complessità delle esigenze e delle tecniche belliche e balistiche e, quindi, una sempre più marcata tendenza verso una 'deriva separatista' che sarà definitiva e irreversibile nella seconda metà del Settecento, giustificando il fatto che in quest'unico settore l'ingegnere sarà sempre e solo un tecnologo e un pratico sperimentatore, e mai uno 'scienziato', né tantomeno un 'artista' ideatore di forme e conoscitore dei linguaggi dell'architettura. Così, fino a tutto il Seicento, non mancheranno dizionari anche autorevoli, uno fra tutti il *Glossarium* del du Cange del 1688², in cui il termine «ingegnere» indicherà unicamente il costruttore di «ingenia» destinati alla guerra; addirittura, dopo quasi un secolo, nell'*Encyclopédie* di Diderot si insisterà ancora sul fatto che esso «marque l'adresse, l'habilité et le talent que ces officiers doivent avoir pur inventer. On les appelait autrefois engeigneurs du mot engin qui signifie machine, parce que les machines de guerre avaient été pour la plupart inventées par ceux qui les mettaient en ouvre dans la guerre»³.

Già nel trattato di Jacopo Fusto Castriotto *Della Fortificazione delle città*, pubblicato a Venezia nel 1564, si legge: «[...] dico che avendo chiaramente compreso alla guerra fatta nel 1552 alla Mirandola, l'opere moderne non esser molto a proposito in tutti i luoghi: però son stato forzato porre in figura un nuovo modo forse al parere degli intendenti perfettissimo: il quale se non sarà ornamento di quella polita, e bella vista, che all'Architettura sottile si conviene, niuno se ne deve meravigliare, perché l'architettura militare è grossa, non è soggetta alle regole



della sottile, et ancora perché volendola imitare, ciò non passerebbe senza gran danno per i soldati»⁴.

La frattura tra un'architettura «sottile» e una «grossa» sarà dunque cosa fatta entro la fine del secolo: l'ingegnere militare dovrà produrre costruzioni funzionali e anonime, tecnicamente corrette ma di fatto prive di particolari connotazioni formali e stilistiche. Oltre alla conoscenza della meccanica, dell'artiglieria e della balistica, è necessario che il tecnico militare abbia acquisito la pratica bellica, che viene assunta a fondamento dell'architettura delle fortificazioni.

È noto come la diffusione della cinta bastionata ispiri in molti casi la forma delle nuove città, come dimostra l'adozione di schemi urbanistici dalla perfetta geometria all'interno dei trattati redatti nel Cinquecento sulla scorta degli studi di Francesco di Giorgio. Intorno alla metà del secolo si avranno i preziosi contributi di Giovan Battista Belluzzi⁵ e di Niccolò Tartaglia: quest'ultimo per primo adopererà lo strumento matematico-geometrico nella spiegazione di numerosi fenomeni e per la sua affinità con le tematiche della natura e del paesaggio, proponendone pure l'applicazione in molti campi della progettazione, come si legge nella *Nova Scientia* del 1537 e nei *Questiti et invenzioni diverse* del 1546. Infine, nel 1559, sarà la volta di Giacomo Lanteri⁶. Ma, come si vede anche negli studi di Dürer, lo schema astratto della cinta muraria finirà quasi sempre per imporsi sui luoghi: solo nei *Discorsi di fortificationi* (1569) del nolano Carlo Theti (1529-1589)⁷ compare una certa attenzione per i caratteri del territorio e del sito che, al contrario, dovranno ispirare la forma delle fortificazioni e quindi della città⁸. Theti darà sicuramente un significativo contributo alla formazione di un'identità professionale che prende le distanze da un'ingegneria militare ormai sempre più spesso chiusa verso stimoli più ampi offerti dal campo dell'architettura e dell'ingegneria civile.

Egli soggiorna a Napoli tra il 1550 e il 1560, allorché, dopo aver partecipato a una missione militare in Tunisia, elabora la nota pianta della capitale vicereale⁹: vi risultano già in parte eseguite alcune delle opere urbanistiche intraprese da don Pedro (si notino i Quartieri Spagnoli tracciati solo nella parte prossima a via Toledo), cui lo

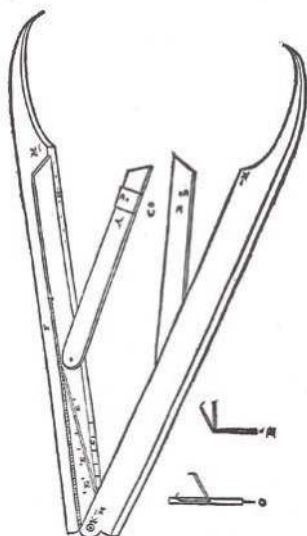
stesso Theti potrebbe aver collaborato¹⁰. Il successivo vicere Prospero Colonna, nel farsi parte attiva nelle guerre contro i Turchi nel Mediterraneo tra il 1560 e il 1580, si avvale probabilmente proprio dell'ingegnere nolano in materia di fortificazioni. Attraverso il Colonna, Theti entra alla corte di Massimiliano d'Asburgo, cui dedica i *Discorsi*, editi a Roma da Giulio Accolto grazie all'aiuto di vari amici ed estimatori: l'opera è il frutto di decenni di studi sulle tante fortezze d'Italia e del Mediterraneo, ma anche di molte esperienze militari al seguito del vicere. Acquisita la fama di importante ingegnere militare insieme con Francesco de Marchi¹¹ e il tedesco Daniel Speckle, Theti trascorrerà lunghi anni (fino al 1576) alla corte austriaca e al servizio dei duchi di Baviera, occupandosi anche di numerose fortezze e operazioni militari nei Paesi Bassi.

Tornato in Italia, in Veneto Theti sostituisce lo scomparso Sanmicheli nelle opere in atto a Verona e a Bergamo¹²: qui, nella città alta, gli viene tra l'altro attribuita la costruzione del Bastione della Cappella, in cui si constata la capacità dell'ingegnere di adattare schemi di fortificazioni ormai 'standardizzati' ad un sito orograficamente assai complesso¹³. Influenzato anche dalle idee di Giovan Giacomo Leonardi, egli mostra di fare ogni sforzo perché l'arte delle fortificazioni venga sottratta ai «pratici» militari e ispirata alle regole sostenute dagli «scienti»: insomma una posizione forte sul piano teorico, destinata a fare la differenza rispetto alla maggioranza degli altri professionisti e a collocare Theti sulla scia dei trattatisti del primo Rinascimento.

Negli anni '70 egli lavorerà nei ducati dei Savoia, degli Estensi e dei Medici. Una nuova edizione dei *Discorsi* sarà data alle stampe nel 1589 a Venezia, poco prima della morte dell'autore, per i tipi di Francesco de Franceschi (l'editore di Serlio). Theti vivrà a Padova gli ultimi anni a stretto contatto con Giovan Battista Pinelli, personaggio di spicco del mondo culturale del secondo Cinquecento, noto anche a proposito di un codice leonardesco in suo possesso, poi passato all'Ambrosiana all'atto della fondazione: genovese, ma vissuto a Napoli fino al 1558 e poi trasferitosi a Padova, appassionato vinciano, collezionista e bibliofilo, dopo aver diffuso nella capitale del vicere-



Delle Fortificazioni.




A sinistra, Carlo Theti, *Discorsi delle Fortificationi*, Vicenza, G. de Franceschi, 1617, lib. II, p. 44, illustrazione del compasso

Sotto a sinistra, Carlo Theti, *Discorsi di Fortificationi*, Roma, per G. Accolto, 1569; frontespizio

A destra, Domenico Fontana, *Della trasportazione dell'obelisco vaticano... Libro secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli*, Napoli 1604, p. 22

8

**Discorsi
DI FORTIFICATIONI,
DEL SIG. CARLO THETI
NAPOLITANO.**



**AL SERENISSIMO ET POTENTISSIMO
IMPERATORE MASSIMILIANO
SECONDO D'AVSTRIA
SVO Signore.**

Con Priuilegio.




**ROMA,
Per Giulio Accolto. 1569.**

Pietro V. G.

*Questo volume contiene in se
sei trattati di fortificationi, e di tutto
si autori cioè quelli del 1565,
e di quello del 1569.
Il primo trattato di fortificationi
è di Pietro V. G. il secondo di
1565 di Giovanni Battista.*

*Si sono in questi libri
trattati di fortificationi
di tutto il mondo
con molti disegni
e di tutto il mondo.*



LIBRO SECONDO. 22

HAVENDO Io mandato alla stampa vna parte delle fabbriche fatte far da me in Roma, come per il mio libro mandato in luce l'anno 1590. & hora cò il presente, mi è parso ancora, poiche non hò potuto mandar alla stampa li disegni delle opere fatte far da me in questa fidelissima città di Napoli, & suo regno, per mancamento di tempo, di trattarne almeno breuemente in scritto per esser cose degne di memoria.

Essendo adunque venuto à questo real seruizio nell'anno 1592. chiamato dall'illustrissimo & Eccellentissimo Signor Conte di Miranda all' hora Vicerè in questo regno di Napoli, & hora Presidente del còsiglio Reale, con mio singularissimo fauore, & con obbligo perpetuo à detto Signore, la prima cosa mi comandò, che io douessi hauer pensiero per rimediare all' inondatione che fanno le acque forgenti e piovane in terra di lauoro, cominciando nel territorio della città di Nola, camminando alla volta di Marigliano, alla Cerra, territorio di Capoa, d' Auerfa, Casal di Prencipi, di Vico di Pantano, infino à Patria, caufate per esserli a luci tortuosi, stretti, con poco fondo, e pieni di herbe cannuce, & altri impedimèti, e perciò ogni volta che vengono gran piogge de acque nõ possono correre, e vengono ad in alzarli, & in odare il detto paese circa à sessantamila moggie di terra, li quali molte altre volte, erano stati visitati, & disegnati da molti Signori, & Ingegneri, & àco liuellati, il che nõ fu bisogno far da me, poi che trouai le acque che correuano, è caminauano alla volta della marina, come hanno caminato sepre, & in alcuni luoghi corrono tato forte, che vi si possono far molini, come ce ne sono già stati fatti per il passato, & ogni volta che si vede che le acque corrono, non vi è bisogno di liuello, poiche non c'è il miglior liuello che l'acqua medesima, e giudicando io, che l'impresa era riuscibile, fui di parere che si cominciasse à drizzare il lagno ouer aluceo, come era già stato disegnato altre volte, & allargarlo in modo che fosse capace di riceuere tutte le acque, doue che si cominciorno à far di nuouo molti aluei, & adrizzarli, perche vanno molto tortuosi, caminando hoggi detto lagno, circa à trenta due, ò trentatre miglia, e quando farà finito di adrizzare, non caminerà se non venticique ò ventisei, opera veramente grande, bella, e degna di vn tal Signore laqual poi si tralasciò per alcun tempo.

E dopò la partenza di detto Signor Conte di Miranda venne al gouerno di questo regno l'illustrissimo & Eccellentissimo Signor Conte di Oliuares, il qual procurò che si facesse detto beneficio facendo gran diligenza per trouare partitarij che volessero pigliare l'impresa sopra di se, & ne furono fatte molte congregazioni per trouare persone che si obligassero à far detto beneficio, e mantenerlo per alcun tempo, ma per essere l'impresa tanto grande, non potè mai trouare mercatanti che si volessero obligare à mantenerli netti. E perche il tempo del suo gouerno, fu breue non lo potè metter in effecutione, ancor che l' Eccellenza del detto Signor Conte lo desiderasse grandemente.

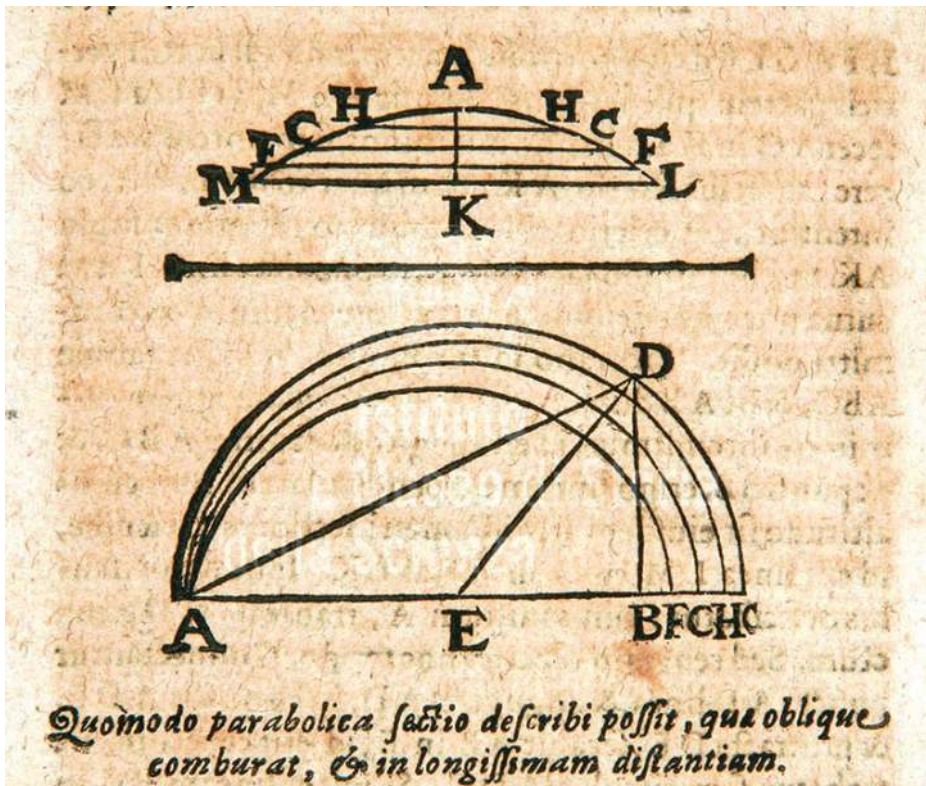
Nel tempo poi della Fel Mem. dell'illustrissimo & Eccellentissimo Signor Conte di Lemos Vicerè in questa regno, si tornò à seguir detta opera laqual tuttauia si v'è continuando, essendoci fatto di più vn aluceo al trauerfo di vna lingua di terra, chiamata la Panete di Patria, longa canne 700. che camina per linea dritta, e si come prima l'acqua caminaua sei miglia di più per causa di detta lingua di terra che è trà il mare, detti palud. & il lagno di Patria, così al presente camina cinque miglia, & vn terzo meno, andando à sboccare in mare, che per hauer detta acqua minor camino si verrà la detta palude à disseccare con maggior agevolezza. E come farà finita detta impresa, renderà grandissima abondanza à questa città di Napoli, perche si potranno feminare, e coltiuare d'intorno à sessanta mila moggie di terra, che parte stauano sempre sotto acqua, e parte si perdeuano ogni volta che i tempi andauano piovosi, faceuano perdere

G

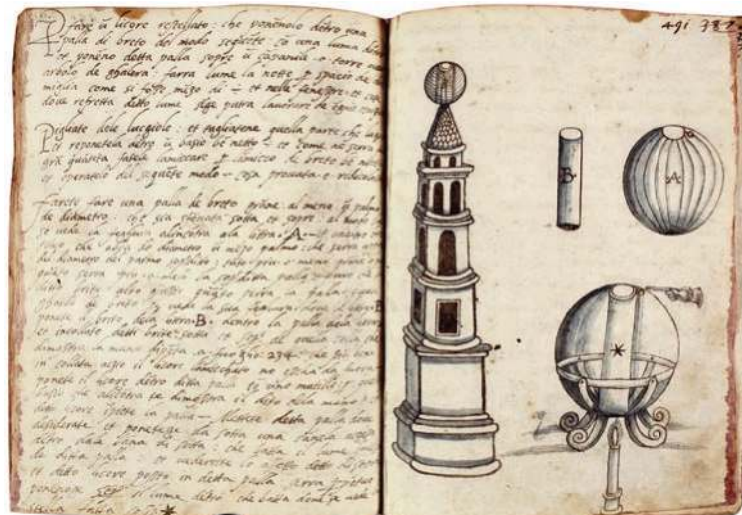


no deliberate, et confulto, ac et gratia
speciali maturoq; sacri nri supremi Cont.
lij auctoritate deliberati. Jam dicitur off.
Architecti majoris, Vulgo Ingeniero, In
civib; nri Sicily Regno modo ut supra
vacant dibi per Bar. Picchiatti dum
verum merru, et libera voluntate pro:

Nomina «Architecti majoris (Vulgo Ingeniero)» conferita a Bartolomeo Picchiatti, 1628. Napoli, Archivio di Stato, *Cancellaria e Consiglio del Collaterale, Offic. suae majestatis*, n. 10



Giovanni Battista Della Porta, *Magia naturalis libri XX*, Neapoli, O. Salviana, 1589; studio di lenti



Sopra a sinistra, Giovanni Antonio Nigrone, macchina idraulica, da Id., *Vari disegni di G.A. Nigrone*, 1585-1609. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59, f. 279v

A destra, Giovanni Antonio Nigrone, progetto di globi per l'illuminazione notturna, da Id., *Vari disegni di G.A. Nigrone*, 1585-1609. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59, ff. 490v-491r

Sotto, Giovanni Antonio Nigrone, strumenti e tecniche per la livellazione di acquedotti, da Id., *Vari disegni di G.A. Nigrone*, 1585-1609. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.G.59, ff. 268v-269r





gno spagnolo ulteriori germi di leonardismo, Pinelli farà della nuova casa padovana il simbolo di un colto collezionismo documentario.

Attraverso i *Discorsi* si comprende come Theti si sforzi di conciliare teoria e pratica, non essendo per lui possibile, come del resto aveva dimostrato Leonardo, privilegiare la ragione sull'esperienza, né farsi guidare solo dalle consuetudini: proprio come il maestro di Vinci, egli giunge a formulare nuove teorie direttamente attraverso i principi della geometria euclidea e delle sue applicazioni, proponendo anche strumenti innovativi da adoperare nella misurazione e rappresentazione dello spazio. D'ora innanzi, la geometria delle fortificazioni non sarà più dettata da regole cosmiche o simboliche, bensì dalla natura del sito e dal tiro delle artiglierie: dunque per Theti la pratica di guerra e la conoscenza delle armi vanno considerate prioritarie.

Theti si occupa di fortificazioni secondo una posizione di netto contrasto con gli ingegneri militari 'puri', come Maggi, Castriotto, Cataneo, Zanchi, affermando la mancanza di distinzione tra il ruolo del teorico e quello del professionista 'tecnologo': prendendo quindi le distanze anche dall'Alberti, che aveva sostenuto l'autonomia del progetto dall'esecuzione, egli intende verificare di persona l'applicazione su campo dei propri progetti e, anzi, trarre dalla pratica di guerra le basi teoriche per l'architettura; sotto questo aspetto, da convinto vinciano, insiste sull'appartenenza dell'architettura militare alle scienze matematiche, richiedendo essa un'approfondita conoscenza delle proporzioni, della geometria euclidea e dell'uso di precisi strumenti di misurazione.

I grafici che corredano i *Discorsi*, oltre a illustrare il testo con dettagli esplicativi, testimoniano del più generale intento di esaltare la città fortificata come una macchina da guerra, ponendo in risalto il circuito murario e, spesso, annullando del tutto la rappresentazione del tessuto cittadino, proprio come vediamo in molti disegni del ms. XII.D.I nel Codice oggetto del nostro studio. Ciò segna in qualche modo l'inizio della cartografia tematica: molte piante di città rappresentate da Theti nei disegni inviati a sovrani e principi committenti dai teatri di guerra delle Fiandre o di Ungheria sono elaborazioni

di tavole degli atlanti della seconda metà del '500, che i nuovi rilievi, a loro volta, contribuiscono a diffondere in Europa; allo stesso modo anche l'ingegnere Giovan Tommaso Scala, attivo in Francia prima di operare a Napoli negli anni 1564-75, avrà un ruolo decisivo, con le proprie pubblicazioni, nella diffusione delle piante di città francesi. Un'idea di quanta importanza Theti desse all'iconografia urbana ai fini della conoscenza degli insediamenti si ricava dalla sua raccomandazione, a chiunque si accingesse a un'operazione strategica, «ch'abbia quel paese dipinto, e le città, e altri luoghi in modelli»: ciò basta a comprendere la grande diffusione di atlanti e mappe che, specie a partire dalla seconda metà del Cinquecento, si registra in tutta Europa, non solo a fini culturali o di semplice 'propaganda' per Stati e committenze reali, ma per scopi politici e militari¹⁴.

L'ingegnere diviene quindi anche esperto cultore e divulgatore di cartografie: raccoglie grafici, li rielabora, ne realizza di nuovi, vi aggiunge appunti e considerazioni carpite ovunque sia possibile, con poca attenzione alla paternità delle fonti, che spesso finiscono per confondersi, venendo attribuite invenzioni a chi invece le ha semplicemente copiate o raccolte per temi e tipologie. Si cominciano così a perfezionare i metodi di rilevamento mediante la triangolazione e si vanno diffondendo le prime raffigurazioni planimetriche, che nel corso del Seicento finiranno per prevalere sulle vedute a volo d'uccello, giungendo infine a sostituirle del tutto nel Settecento¹⁵.

Tra le tappe fondamentali della formazione dell'architetto-ingegnere meridionale in età moderna è da annoverare l'attività napoletana di Domenico Fontana, svoltasi tra il 1594 e il 1607, che può essere oggi delineata con maggiore precisione grazie a recenti studi¹⁶. Egli trasferisce a Napoli i risultati della propria attività romana, condotta sotto Sisto V, assolvendo anche nel vicereame incarichi negli ambiti più vari, dall'ingegneria idraulica agli interventi di riassetto urbano, dai restauri alle nuove architetture: è tale la personale impronta data da Fontana all'ambiente professionale napoletano, che per circa mezzo secolo gli ingegneri al servizio del governo vicereale risulteranno tutti in qualche modo ispirati dalla

sua tecnica. La bonifica della Terra di Lavoro, l'apertura e sistemazione di strade e piazze della capitale, la progettazione del porto napoletano – per il quale entrerà in diretto contrasto con Colantonio Stigliola – e infine la realizzazione del nuovo Palazzo Reale sono opere in cui Fontana riuscirà a mettere a frutto le precedenti esperienze, anche perché, nonostante la dipendenza decisionale dei viceré dalla corte di Madrid, a Napoli i programmi saranno improntati ad intenti di propaganda simili a quelli alla base delle opere pontificie; oltre a ciò, non vanno sottovalutate le forti suggestioni che vengono a Fontana dall'architettura spagnola promossa da Filippo II, segnatamente quella dell'Escorial.

Messo in cattiva luce presso il nuovo papa Clemente VIII da alcuni colleghi, nel 1592 egli decide di accettare l'invito del viceré conte di Miranda di recarsi a Napoli per occuparsi del riequilibrio idraulico di quella parte della Terra di Lavoro compresa tra Nola e il Lago Patria. Dopo aver ricevuto l'ufficio di regio ingegnere dal viceré nell'agosto 1593, nel 1604 assumerà quello di «Regio Ingignero et Architetto Maggiore et super intendente de tutte le fabriche del Re nel Regno de Napoli»¹⁷, che manterrà fino alla morte.

Le opere condotte da Fontana per i Regi Lagni¹⁸, come del resto la consulenza prestata da Fontana per la soluzione degli annosi problemi dell'acquedotto di Capua, sono dettagliatamente descritte nei paragrafi da lui dedicati alla materia idraulica in *Della trasportazione dell'obelisco vaticano...Libro secondo in cui si ragiona di alcune fabriche fatte in Roma, et in Napoli*, edito nella capitale vicereale nel 1604: è tale l'approfondimento tecnico-descrittivo, con riferimento ai metodi di progettazione e realizzazione di condotti d'acqua sotterranei o esterni, che quest'opera di Fontana appare come un autentico manuale di ingegneria e un chiaro intendimento promozionale della disciplina.

Al di là di quanto la critica architettonica ha riservato a Fontana, con giudizi alterni¹⁹, e di quanto riuscisse a pensare, anche a Napoli, l'invidia di meno fortunati colleghi sia sull'opera del Sarno che sul progetto per il nuovo porto della capitale²⁰, ciò che interessa qui sottolineare è il valore dell'ingegnere civile, meccanico e idraulico,

che riesce davvero a fare scuola, influenzando finanche indiscussi maestri dell'ingegneria e dell'architettura napoletana del Seicento, primo fra tutti Bartolomeo Picchiatti²¹. Dal *Libro secondo* emerge l'enorme bagaglio di conoscenze tecniche che, grazie a Fontana, avranno diffusione nella Napoli vicereale e che, fino all'inizio del regno borbonico, verranno ad arricchirsi delle innumerevoli esperienze che gli ingegneri camerali matureranno in tutto il territorio meridionale.

Si comprende dunque come sul principio del Seicento l'ambiente professionale del Mezzogiorno – già pregno da un secolo, grazie all'azione di Francesco di Giorgio, dei principi di meccanica e di idraulica sperimentati dai senesi, diffusi dall'azione vinciana e infine veicolati dalla trattatistica – trarrà dal contributo di Fontana un'ulteriore occasione per rafforzare la propria fisionomia e impostare per sempre l'identità dello *scienziato-artista*, fondandola su solide basi tecnico-scientifiche e rendendola disponibile a nuove inaspettate esperienze. Ma all'alba del *Grand Siècle*, come è noto dalle vicende politico-religiose ed economico-sociali che fino agli anni '50 caratterizzeranno il più ampio scenario italiano ed europeo, la strada della scienza e, quindi, del nostro professionista, non era ancora del tutto spianata.

La crisi sociale iniziata durante il vicereame spagnolo, le scelte assai discutibili del governo di Madrid in materia di infrastrutture e, soprattutto, il malcostume e la corruzione dei tecnici e degli appaltatori non impediranno il rafforzarsi dell'identità dell'«architetto vulgo ingegnere», secondo la definizione data nei documenti, non a caso, proprio a Picchiatti. Sebbene ancora per tutto il vicereame austriaco perdurerà la disattenzione del governo nei confronti delle problematiche sociali e territoriali del Meridione, ciò non impedirà alla classe professionale, impegnata nel contempo in molte opere di committenza reale, nobiliare o religiosa, di perfezionare e diffondere il proprio bagaglio tecnico e artistico, preparandosi così degnamente ad accogliere le grandi innovazioni del Secolo dei Lumi.

Quel 'filo rosso' segnato, nella scienza e nella professione, dal metodo vinciano, che si corrobora nell'esperienza napoletana di Fontana, si trova ad attraversare nella capi-



tale del Mezzogiorno, sin dal primo Seicento, da un lato i terreni insidiosi di una scienza ancora troppo lontana dal divenire applicata, dall'altro quelli di una pratica che si sforza, con difficoltà, di coniugare il metodo leonardesco con il vernacolare e l'esoterico. Nel primo caso faremo riferimento al pensiero di Giovan Battista Della Porta, nel secondo allo sforzo di sistematizzazione teorica e di riduzione manualistica della propria esperienza professionale tentato dall'ingegnere idraulico Giovanni Antonio Nigrone.

Significativo risulta il contributo dato, nel prosieguo degli studi di Leonardo, da Della Porta nella sua *Magia Naturalis* del 1589, specie con riferimento alle proprietà della camera oscura e delle lenti concave e convesse: con ogni probabilità egli si servì anche di manoscritti vinciani per approfondire i propri studi di fisiognomica e di ottica, che gli consentirono di precorrere Galileo nella prima sperimentazione del cannocchiale²². Va sottolineata, per inciso, la vivacità della cultura meridionale di quel periodo che, come si sa, vide proprio in Della Porta, insieme con Tommaso Campanella e nello stesso Stigliola, esponenti di spicco, certamente stimolati dal pensiero eversivo di Giordano Bruno, con il quale ebbero stretti contatti.

Come abbiamo visto nella prima parte di questo volume, il contributo teorico e tecnico di Nigrone, ben espresso attraverso i due volumi manoscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, si inserisce a pieno titolo nel fervido dibattito in atto a Napoli alla fine del Cinquecento nel solco della scienza vinciana²³.

Il testo di Nigrone può apparire in più punti il semplice tentativo di dare spiegazioni 'trascendenti' ai principali fenomeni naturali e ai loro effetti sulla vita umana, e non certo il prosieguo della grande stagione dei meccanismi e degli idraulici cinquecenteschi, fondata su continui rimandi tra scientismo e sperimentalismo. Tuttavia, attraverso un'analisi più attenta di quegli splendidi manoscritti, si può riconoscere in essi una bozza di trattato in materia di scienze e tecniche dell'ingegneria, e nelle immagini allegate di strumenti topografici, fontane e altri congegni ideati per le opere «di acqua» tutto il bagaglio tecnico-professionale acquisito, specie nel campo

dell'ingegneria idraulica, nel corso di un secolo, finalizzato ad un'utile trasmissione di quel sapere pratico, che contribuirà fortemente agli sviluppi della professione in ambito meridionale nel Settecento.

Nel leggere il testo, se da un lato ci colpisce l'affinità di molti temi scientifici e tecnologici con quelli vinciani – dall'analisi di congegni idraulici d'ogni tipo all'illustrazione di strumenti di topografia, dallo studio dei quattro elementi primordiali a quello dell'origine delle acque, dei terremoti, dei vulcani, fino alle considerazioni in materia di geofisica, di astronomia e di meteorologia – dall'altro l'autore appare privo della mentalità laica di Leonardo, facendosi guidare dalla dimensione magica ed escatologica ogni volta che vede la scienza fermarsi dinanzi a un fenomeno.

I riferimenti a Taccola, a Francesco di Giorgio e a Leonardo tornano nella descrizione di mulini e macine idrauliche, di congegni per galleggiare in acqua o scafandri per immergersi in profondità ed esplorare il fondo marino, o ancora nel trattare «de multe danni che fanno i fiume alle cita et roine»: il problema dell'allagamento delle città dovuto alle esondazioni fluviali viene affrontato con la previsione dell'apertura di canali di drenaggio secondo il metodo vinciano dei «navigli». Interessanti, al riguardo, le osservazioni sulle cause degli allagamenti nel territorio sarnese e nolano, dovuti ai solchi delle lave vesuviane e ai conseguenti impaludamenti, con gravi conseguenze per la salubrità di quel territorio: Nigrone non risparmia critiche agli ingegneri della Regia Corte per non aver saputo riconoscere le vere origini di quel dissesto idrogeologico.

Note

¹ Cfr. per gli argomenti trattati in questo contributo, A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane, 2011, cap. III.

² *Glossarium mediae et infimae latinitatis conditum a Carolo du Fresne domino du Cange ... editio nova aucta ... a Léopold Favre*, IV, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1956 (facs. dell'ediz. Niort, L. Favre, 1883-1886), p. 360. Cfr. F. De Mattia, *Ingegneri e fonti di archivio*, in *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti*

dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli, a cura di A. Buccaro, F. De Mattia, Napoli, Electa Napoli, 2003, p. 68.

³ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des Métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, ... et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert, ...*, Paris-Neufchâtel, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772, ad vocem.

⁴ M.G. Maggi, I. Castriotto, *Della Fortificazione delle città di M. Girolamo Maggi e del Capitan Iacomo Castriotto, Ingegniero del Christianiss. Re di Francia, Libri III ...*, Venezia, C. Borgominero al Segno di San Giorgio, 1564 (rist. anast., con presentazione introduttiva di G.E. Ferrari, Roma, Jouvence-Viella, 1982), III, p. 89v. Cfr. pure G. Severini, *Progetto e disegno nei trattati di architettura militare del '500*, Pisa, s.n., 1994, p. 110.

⁵ Giovan Battista Bellucci, o Belluzzi (1506-1556), detto il «Sanmarino» dalla città di origine, menzionato da Vasari, realizza numerosi apparati difensivi per Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana e genero del viceré don Pedro di Toledo, che lo chiama a Napoli nel 1535; nel 1553 è attivo a Siena, ove realizza la pianta delle fortificazioni della città. È inoltre autore di un *Diario autobiografico 1533-1541* (pubblicato a Napoli solo nel 1907), del trattato sulla *Nuova invenzione di fabricar fortezze* (Venezia, T. Baglioni, 1598), e de *Il trattato delle fortificazioni di terra* (ediz. a cura di D. Lamberini, F. Borsi, Firenze, s.n., 1980).

⁶ G. Lanteri, *Due dialoghi del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide*, Venezia, Bolognino Zaltieri, 1557; Id., *Duo libri di M. Giacomo Lanteri da Paratico da Brescia. Del modo di fare le fortificazioni intorno alle città, et alle Castella per fortificarle. Et di fare così i Forti in campagna per gli Alloggiamenti de gli esserciti, come anco per andar sotto ad una terra, di fare i ripari nelle batterie*, Venezia, Bolognino Zaltieri, 1559.

⁷ Gli studi più recenti su Carlo Theti hanno visto importanti contributi da parte di G. Mollo, *Carlo Theti. I Discorsi delle fortificazioni di un ingegnere militare del XVI secolo*, in *Storie e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento. Ricerche di dottorato*, a cura di A. Buccaro, G. Cantone, F. Starace, Pisa, Pacini Editore, 2008, pp. 83-132; Id., *I Discorsi delle fortificazioni di Carlo Theti. L'edizione vicentina del 1617*, in *Territorio, fortificazioni, città difese del Regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*, a cura di G. Amirante, M.R. Pessolano, Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane, 2008, pp. 281-

310. Si veda pure P. Manzi, *Carlo Theti da Nola. Ingegnere militare del sec. XVI*, Roma, ISCAG, 1960; C. Robotti, *Girolamo Cataneo, Francesco de Marchi e Carlo Theti: teorici e progettisti nell'arte nuova di fortificare*, in *Atti del Colloquio Internazionale su "Luci tra le rocce"* (Salerno, 20-30 aprile 2004), Firenze, Alinea, 2005, I, pp. 299-311.

⁸ G. Mollo, *Carlo Theti*, cit., p. 92.

⁹ Cfr. *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006, p. 120, scheda di M. Iuliano.

¹⁰ G. Mollo, *Carlo Theti*, cit., p. 96.

¹¹ *L'architettura delle fortificazioni: innovazioni e riuso nelle città del Mediterraneo*, a cura di C. Robotti, P. Argenziano, Lecce, Ediz. del Grifo, 2005.

¹² G. Mazzi, *Il Cinquecento: i cantieri della difesa*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, a cura di P.P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, 1988, I, pp. 130-133.

¹³ G. Mollo, *Carlo Theti*, cit., p. 105.

¹⁴ G. Mollo, *I Discorsi delle fortificazioni*, cit., p. 289.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P.C. Verde, *Domenico Fontana a Napoli. 1592-1607*, Napoli, Electa Napoli, 2007.

¹⁷ Ivi, p. 14.

¹⁸ G. Fiengo, *I regi lagni e la bonifica della Campania Felix durante il vicereame spagnolo*, Firenze, Olschki, 1988.

¹⁹ D. Fontana, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano*, ried. a cura di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1978, passim; P.C. Verde, *Domenico Fontana*, cit., pp. 90-97.

²⁰ Si veda in particolare F. Strazzullo, *Stigliola contro Fontana per il nuovo porto di Napoli*, Napoli, Il Fuidoro, 1957; T. Colletta, *Napoli, la città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma, Kappa, 2006, passim.

²¹ F. Baldinucci, *Nota de' pittori, scultori et architettori che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e Regno di Napoli*, cod. misc., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, pubbl. in G. Ceci, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1899, p. 164.

²² F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Electa Mondadori, 2006, p. 114.

²³ A. Buccaro, *Leonardo da Vinci*, cit., pp. 89-94.

IL SIGNIFICATO
E LE VICENDE DEL CODICE

I FARNESE: COMMITTENZA E COLLEZIONISMO TRA ROMA E PARMA

Maria Gabriella Mansi

Nel 1495 il cardinale Alessandro Farnese acquistava dagli agostiniani di Piazza del Popolo a Roma, per la cifra di 5000 ducati, il palazzo appartenuto al cardinale Pedro Ferritz. Destinato, nel progetto di ascesa familiare di cui fu artefice principale la madre Giovannella Caetani, figlia del signore di Sermoneta, alla carriera ecclesiastica, il cardinale dette inizio al più straordinario esempio di collezionismo nella Roma dei papi. Palazzo Farnese diventerà in un breve volgere di anni custode di una delle più prestigiose collezioni italiane e sede di una corte raffinata e potente. Le opere d'arte che lo ornarono furono «collezionate o fatte realizzare appositamente per essere al tempo stesso godimento estetico, proposta culturale e manifestazione di potere...»¹. L'esaltazione della famiglia Farnese si rivela un obiettivo a cui daranno il loro contributo architetti, artisti, studiosi, collezionisti con la sapiente regia dei membri più rappresentativi della famiglia. Collezionismo e mecenatismo diventeranno simbolo di prestigio politico e di grandezza.

Un breve papale del 4 febbraio 1482, ove è chiamato «magister», designava Alessandro Farnese scrittore apostolico². Introdotto da Stefano dell'Aquila e da Pomponio Leto agli studi umanistici, dovette interromperli per motivi poco chiari, ma probabilmente legati al conflitto tra Innocenzo VIII e Ferrante d'Aragona, sostenuto da Lorenzo il Magnifico, che aveva al suo servizio Angelo, fratello di Alessandro³. Questi fu costretto a recarsi nella Firenze di Lorenzo de' Medici, a cui era legato Puccio Pucci, marito della sorella Gerolama. A Firenze, dove giunse nell'estate

del 1486, partecipò al cenacolo degli illustri umanisti che circondavano il Magnifico e approfondì lo studio del greco con Demetrio Calcondila. Ritornò a Roma solo nel 1490 con una raccomandazione di Lorenzo diretta al papa Innocenzo VIII, nella quale il signore di Firenze si impegnava in suo favore⁴, definendolo «doctissimo et uno exemplo di buona et laudabile vita»⁵. Di questo periodo resta ancora oggi testimone il magnifico esemplare in pergamena delle opere di Omero in greco, stampato a Firenze per cura di Bernardo de' Nerli nel 1488⁶, e dedicato a Piero di Lorenzo de' Medici⁷ di cui reca il ritratto a tempera all'inizio del testo. L'immagine di Piero con il tocco nero e la tunica rossa ritorna nel medaglione centrale della splendida cornice che introduce all'*Odissea*⁸. Più in basso è riprodotta la corniola raffigurante Apollo e Marsia acquistata da Lorenzo de' Medici nel 1487 dal mercante veneziano Domenico di Piero. La corniola entrò a far parte della collezione medicea, costituita nel Quattrocento da Cosimo e, soprattutto, da Piero de' Medici, che ai cammei e agli intagli riservò un posto di rilievo all'interno del suo studiolo nel palazzo di via Larga, vera e propria *wunderkammer* a cui potevano accedere pochi e scelti visitatori. La corniola, nota agli artisti e letterati anche con il nome di Sigillo di Nerone, è raffigurata in un ritratto di donna dipinto da Sandro Botticelli e conservato nello Städel Museum di Francoforte.

I discendenti di Lorenzo, consapevoli del prestigio culturale derivante dal possesso della raccolta di gemme, riuscirono a preservarne quasi intatta l'unità fino



al 1537, anno in cui fu assassinato il duca Alessandro e la collezione ereditata dalla giovane vedova Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore Carlo V. Margherita nel 1538 la portò in dote al nuovo consorte Ottavio Farnese, nipote del papa⁹. Il prezioso incunabolo, come rivelano nella stessa pagina la presenza dello stemma Farnese e il giglio simbolo della casata insieme all'unicorno, fu probabilmente donato da Piero de' Medici ad Alessandro Farnese da lui conosciuto e frequentato negli anni fiorentini.

A Roma Alessandro riottenne l'incarico di scrittore apostolico e si giovò anche del rapporto che intercorse fra la sorella Giulia sposata ad Orsino Orsini e Rodrigo Borgia, papa Alessandro VI, che lo nominò cardinale nel 1493 all'età di 25 anni. Si aggiunsero subito dopo gli incarichi di Curia, che gli consentirono la notevole disponibilità economica necessaria per l'ascesa politica. Alessandro era inoltre l'unico Farnese ad avere discendenti diretti: quattro figli nati dall'unione con Silvia Ruffini, di cui due legittimati dal papa Giulio II¹⁰.

Dal 1495 egli aveva iniziato con l'acquisto di palazzo Ferritz e dei luoghi limitrofi a investire in un'area caratterizzata da insediamenti dell'antico baronaggio e della nobiltà cittadina e dove nel 1514 – deciso a collocare la famiglia in un contesto urbano e prestigioso – diede inizio alla costruzione di un sontuoso palazzo. L'anno prima era divenuto papa, avvalendosi dell'appoggio di Alessandro, Giovanni de' Medici, amico dai tempi del soggiorno fiorentino, con il nome di Leone X.

Palazzo Farnese era destinato a diventare una delle dimore più rappresentative della Roma rinascimentale, con l'impegno – al servizio del cardinale Alessandro, eletto papa nel 1534 con il nome di Paolo III e dei cardinali nipoti, Alessandro e Ranuccio – dei più importanti architetti del tempo, da Antonio da Sangallo il giovane, direttore del cantiere dal 1513 al 1546, che realizzerà il progetto iniziale, edificando gran parte dell'alzato sul fronte della piazza¹¹.

Come scrisse Giorgio Vasari, dopo l'elezione «Antonio alterò tutto il primo disegno, parendogli avere a

fare un palazzo non più da cardinale, ma da pontefice»¹². Le modifiche introdotte furono profonde e si adeguarono al mutamento di stato sociale che aveva investito la famiglia intera¹³.

Il disegno di Palazzo Farnese, eseguito a penna con inchiostro bruno e acquerello, e conservato nel ms. XII.D.1¹⁴, uno dei due album oggetto della mostra e del presente catalogo, formanti il *Codice Tarsia*, ci offre qui l'occasione per affrontare il discorso della committenza e del collezionismo dei Farnese – in particolare di quello librario – che ruota intorno a diverse figure chiave: papa Paolo III, i suoi nipoti cardinali Ranuccio e Alessandro, figli di Pierluigi Farnese, Odoardo, nipote dei due precedenti, e Fulvio Orsini, canonico di San Giovanni in Laterano, a cui venne affidata la biblioteca prima da Ranuccio e poi da Alessandro. Questi gli dette l'incarico a partire dal 1567 di curare anche le raccolte antiquarie della famiglia.

Come si evince dai contributi di Alfredo Buccaro e Maria Rascaglia presenti in questo volume, i due album furono acquistati dalla Biblioteca Reale solo negli anni '90 del Settecento, provenienti dalla collezione del principe di Tarsia, ove dovevano essere pervenuti nel corso del Seicento da quella di Colantonio Stigliola: sebbene, quindi, i grafici siano giunti a Napoli non certo per la via dei Farnese, la presenza, anche nel manoscritto segnato XII.D.74, di disegni ascrivibili alla cerchia farnesiana¹⁵ induce a collegare una parte della raccolta alla committenza romana della casata. Come ha segnalato per primo Leonardo Di Mauro, il citato disegno rappresenta lo stato dei lavori al momento della loro ripresa nel 1541¹⁶. Negli anni finali del pontificato farnesiano fu Michelangelo Buonarroti a completare l'ultimo piano del palazzo e a conferire austerità e armonia all'intero complesso inserendolo in modo ineccepibile nel tessuto urbano circostante. Con il ritrovamento nell'estate del 1545 nelle Terme di Caracalla del gruppo scultoreo che sarà denominato *Toro Farnese*, Michelangelo colse l'occasione per rileggere l'assetto del palazzo, progettando il posizionamento dell'enorme scultura nel lato destro del giardino posteriore¹⁷. Nel 1549, alla morte

del papa, Ranuccio, cardinale di Sant'Angelo, affidò a Vignola il completamento del lato posteriore del palazzo, in cui verrà ripreso il progetto di Sangallo. Fu probabilmente Pier Luigi Farnese a introdurre Jacopo Barozzi detto il Vignola presso i figli, che lo assunsero come architetto di famiglia. Al servizio dei Farnese egli svolse a lungo attività di disegnatore dei monumenti antichi, come ricorda anche Vasari nelle *Vite*⁸. A terminare la costruzione fu il cardinale Alessandro, in un primo tempo con l'ausilio di Guglielmo della Porta, che fu anche per lungo tempo restauratore ufficiale delle raccolte di antichità farnesiane⁹ e con il quale collaborò dal 1546 Giovan Antonio Dosio²⁰. Questi fu autore fra l'altro di numerosi disegni di sculture antiche della collezione Farnese ora presenti nel Kupferstichkabinet di Berlino e nella Biblioteca Nazionale di Firenze, che testimoniano una costante presenza a Palazzo Farnese e la sua collocazione nel prestigioso *entourage* farnesiano²¹.

A dare inizio all'attività di collezionismo fu papa Paolo III. Egli acquistò nel 1546 la collezione di opere antiche dei Sassi, ricevendo in dono una parte della raccolta di sculture riunita dallo scomparso cardinale Cesi e offertagli dal fratello; il cardinale confiscò le principali sculture della collezione Colonna, in particolare due statue di *Prigionieri Daci* alla fine di un lungo conflitto. Soprattutto iniziò ad accumulare le opere antiche ritrovate negli scavi sul Palatino, alle pendici del Campidoglio, nel Tempio di Adriano e in modo particolare nelle Terme di Caracalla²² da dove provengono l'*Ercole* di Glycon e la sua replica, oggi nella reggia di Caserta, e il gruppo del *Toro*²³, oltre a una serie di sculture colossali che comprendevano il ritratto dello stesso Caracalla, fondatore del complesso. Il suo mecenatismo si rivolse alle più importanti personalità artistiche del periodo a cominciare da Raffaello, autore del primo ritratto del futuro pontefice, commissionato nel 1509, in occasione della nomina a vescovo di Parma. E poi Sebastiano del Piombo, Jacopino del Conte, Guglielmo della Porta e Tiziano, che nel 1542 ritrasse Ranuccio Farnese, nipote del papa, inviato in Veneto per approfondire gli studi classici e

immortalato negli abiti di Gran Priore dell'Ordine dei Cavalieri di Malta. L'incontro di Tiziano con il pontefice avvenne nel 1543 durante un viaggio intrapreso da quest'ultimo in Emilia per negoziare con l'imperatore Carlo V. A questa data risale il primo ritratto di Paolo III a capo scoperto, di cui si conservano numerose copie.

Agli anni del suo pontificato si può fare risalire la parte più antica dei disegni degli album oggetto del nostro studio, il cosiddetto 'taccuino'²⁴, che si inserisce a pieno titolo nella tradizione di studi sull'antico a cui dettero il loro contributo, per restare in ambito farnesiano, Pirro Ligorio, Giovanni Antonio Dosio e Francesco Paciotto²⁵, segno di un lavoro comune svolto a Roma negli anni '40 del Cinquecento. In una delle carte si legge il nome di Angelo Colocci, segretario apostolico di Paolo III e collezionista di antichità²⁶, che nel 1513 acquistò i famosi Horti Sallustiani posti sotto il Pincio. La sua ricca biblioteca entrò in possesso di Fulvio Orsini.

Negli anni in cui era ancora cardinale, Alessandro Farnese cominciò a raccogliere libri e manoscritti destinati alla biblioteca del palazzo. Il futuro papa non era solo un collezionista ma uno studioso della letteratura classica, soprattutto di quella greca²⁷. Giovanni Rhosos – uno degli esuli greci giunti in Italia dopo la caduta dell'impero romano d'Oriente – lavorò per Alessandro negli anni novanta del Quattrocento, e copiò per lui trattati filosofici, retorici e grammaticali che costituirono il primo nucleo della biblioteca greca²⁸. Siamo di fronte a una biblioteca di collezionisti, animati da una profonda passione per l'antico in tutte le sue accezioni. Circondati da copisti e segretari, ospitati con gli eruditi rifugiati e gli artisti di passaggio, i Farnese costituirono una biblioteca che fu considerata a Roma nel secolo XVI seconda solo alla Vaticana e meta di ricercatori di tutta Europa²⁹. E non parliamo di una sola biblioteca ma, secondo Laurent Pernot³⁰, di un vero e proprio sistema bibliotecario di cui facevano parte i libri presenti nelle grandi ville che i Farnese possedevano nel Lazio, in particolare nella Villa di Caprarola, edificata dal Vignola negli anni fra il 1559 e il 1575, e



In alto a sinistra, Ritratto di Piero di Lorenzo de' Medici in Homerus, *Opera* (in greco), Firenze, Bernardo de' Nerli, 1488.

A destra, Homerus, *Opera*, c. 244r.

A lato, *Ritratto di Ottavio Farnese*. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XIX.159/6



dove alla metà del secolo si trovavano circa seicento volumi e 60 manoscritti, una biblioteca piccola ma fornita di quei testi letterari e filologici che potevano rivelarsi utili al cardinale Alessandro e alla sua cerchia nel corso di riunioni letterarie. Libri erano ugualmente presenti nell'Abbazia di S. Nilo a Grottaferrata, di cui i Farnese erano abati commendatari, e sempre a Roma nel Palazzo della Cancelleria, del quale il cardinale Alessandro divenne titolare dal 1535, quando fu nominato vicecancelliere della Chiesa, seconda carica dopo il papa. La biblioteca conteneva circa 400 volumi, in massima parte testi di liturgia, agiografia e teologia, collegati all'attività del cardinale³¹. Questi, allievo di Pietro Vittorio e Romulo Amaseo, aveva avuto come precettore Marcello Cervini, che sarà papa con il nome di Marcello II per un periodo brevissimo. Anche Alessandro, come aveva già fatto Paolo III, privilegiò nei suoi studi la cultura greca ed ellenistica e presso di lui trovarono ospitalità Matteo Devaris³² e Giovanni Onorio d'Otranto, che realizzò un gruppo di eleganti codici destinati all'illustre prelado. Il Farnese considerava la biblioteca un luogo di incontro e di lavoro aperto agli studiosi ed era solito riunire intorno a sé sia nel palazzo di famiglia che a Caprarola le personalità più in vista della cultura dell'epoca. Intorno ad Alessandro, il gran cardinale – figura di grande rilievo anche in campo politico, come testimonia la sua attività di legato pontificio presso l'imperatore Carlo V –, si radunava una vera e propria corte che comprendeva vari personaggi: i due segretari Annibal Caro e Francesco Maria Molza, Claudio Tolomei, pittori come gli Zuccari ed El Greco che lasciò nelle collezioni farnesiane il *Soplón*³³ e la *Guarigione del cieco*³⁴, miniaturisti come Giulio Clovio autore del *Libro d'Ore*, collezionisti di manoscritti come l'umanista ellenico Antonio Eparco³⁵, insieme a eruditi come Fulvio Orsini e Onofrio Panvinio³⁶, che fu anche revisore della biblioteca vaticana. E inoltre Filarete, Pier Valeriano, Francesco Alunno. Si creava così il terreno necessario alla nascita della creazione artistica in uno dei luoghi più prestigiosi della Roma rinascimentale. Annibal Caro condizionò l'attività mecenatizia e collezionisti-

ca del cardinale Alessandro con funzioni di consigliere, impegnandosi a individuare gli artisti da introdurre a corte ed elaborando complessi cicli decorativi come quello per la Sala dei Fasti Farnesiani³⁷. Il senese Claudio Tolomei fu tra gli ispiratori dell'Accademia della Virtù, nata sotto il patrocinio dei Farnese e insieme ad altri intellettuali, tra cui lo stesso Annibal Caro, lavorò per guadagnare alla famiglia di Paolo III una posizione di egemonia nella cultura romana del tempo³⁸. A Tolomei si deve un'instancabile opera di studio dei reperti di Roma antica che tanta parte rivestono nella collezione Farnese. Di questo ambiente faceva parte anche Pirro Ligorio, al servizio in particolare del cardinale Alessandro, che lo stipendiò regolarmente e ne acquistò i preziosi manoscritti di argomento antiquario per somme considerevoli³⁹. Il 17 gennaio del 1567 scriveva Fulvio Orsini al vescovo Antonio Agustín: «Il cardinale ha comprato i libri e le medaglie di Pirro per 1500 contanti di moneta et 10 di provizione il mese fin che viva il signor Pirro»⁴⁰. I dieci *Libri delle Antichità* di Pirro Ligorio, oggi conservati a Napoli, furono sistemati e organizzati negli anni '60 del Cinquecento proprio in vista della vendita al cardinale Alessandro, sulla base del progetto originario dell'architetto, che doveva comprendere ben 40 volumi, andando a costituire una vera e propria enciclopedia dell'antichità. L'opera allestita per il Farnese si articolava in tre volumi dedicati alla numismatica greca e romana, due all'epigrafia greca e romana e cinque ad altre tematiche antiquarie che riguardavano anche i sepolcri, costituenti l'oggetto dell'ultimo manoscritto napoletano⁴¹. I *Libri delle antichità* di Pirro Ligorio furono tra i primi manoscritti presenti nella Biblioteca Reale a entrare in un progetto di pubblicazione da parte della Stamperia Reale che comprendeva anche i volumi dell'opera conservati negli archivi del re di Sardegna⁴². A Palazzo Farnese, Orsini ricopriva un ruolo chiave. Era lui infatti ad acquistare testi rarissimi che poi si affrettava a far copiare sontuosamente conservando il preziosissimo originale⁴³. Nato nel 1529, figlio naturale di un esponente della famiglia Orsini⁴⁴, il suo vero nome era Lucio Settimio ed era entrato al servizio



dei Farnese nel 1558. Con i Farnese trascorse tutta la vita ricoprendo le funzioni di bibliotecario, antiquario, iconografo, prima per il cardinale Ranuccio⁴⁵, poi per il cardinale Alessandro dal 1565 al 1589 e infine per il cardinale Odoardo⁴⁶, fino alla morte avvenuta nel 1600. La sua abitazione era al secondo piano di Palazzo Farnese dove si occupava delle collezioni di famiglia e delle sue personali. Nel 1567, quando assunse la carica di bibliotecario del cardinale Alessandro, stilò un elenco dei manoscritti greci che censiva ben 233 codici, primo inventario relativo alla raccolta Farnese di cui abbiamo notizia⁴⁷. In compagnia di Ranuccio e di Fabio Latere, appartenente a un ramo cadetto della famiglia, viaggiò per l'Italia alla ricerca di preziosi codici sia per i Farnese che per la propria biblioteca personale, di cui lasciò una parte al cardinale Odoardo e una parte più cospicua alla Santa Sede⁴⁸. Di alcuni codici curò importanti edizioni critiche.

La biblioteca di Palazzo Farnese era ripartita sui due piani⁴⁹. La libreria grande, situata al secondo piano, aperta alla frequentazione degli studiosi e suddivisa in quindici scaffali – alle scansie A e B erano collocati i manoscritti greci – era situata nelle sale prospicienti la piazza, in cui trovavano posto anche sette tavole di bronzo, un orologio solare, venti busti antichi, ventiquattro dipinti e centoquaranta iscrizioni lapidarie. La “libreria da basso” era situata al primo piano, in una stanza compresa tra il camerino e il salone ad angolo decorato da Daniele da Volterra. Formata da 13 scaffali, essa aveva carattere privato e qui Ranuccio⁵⁰, a cui erano affidate le raccolte di famiglia, conservava anche documenti di archivio, oggetti di culto, pezzi di antiquariato e disegni.

Nella libreria piccola erano conservati disegni e stampe di autori del calibro di Michelangelo⁵¹, Raffaello, Annibale e Agostino Carracci, Perin del Vago: 147 ne conteneva un grosso libro rilegato in ebano e canna d'India e ricoperto di cuoio nero⁵². Ranuccio abitò stabilmente a Palazzo Farnese a differenza del papa e del cardinale Alessandro, che risiedeva nel vicino palazzo della Cancelleria. Fine e colto mecenate, Ranuccio chiamò Francesco De Rossi, detto il Salvati

ad affrescare il salone di rappresentanza per rendere omaggio al nonno Paolo III, l'esponente più illustre della casata. Enea, mitico capostipite della famiglia, viene raffigurato nell'atto di ricevere da Venere le armi della vittoria come recita l'ottavo libro dell'*Eneide*⁵³. Orsini fu sempre aggiornato sulle novità presenti nel mercato antiquario italiano ed europeo, conducendo per sé e per i Farnese una mirata politica di acquisti per oltre quarant'anni.

Sculture antiche provenienti dalla raccolta di Paolo Del Bufalo e da quella straordinaria di Margherita d'Austria, quadri e dipinti, oltre a quelli che Tiziano, Giulio Clovio ed El Greco realizzarono espressamente per il cardinale Alessandro, confluirono a Palazzo Farnese sotto la sapiente regia dell'Orsini. Dopo l'acquisto del medagliere di Pirro Ligorio, della collezione di Margherita d'Austria, di parte della raccolta di un centinaio di monete provenienti dal medagliere del cavaliere Mocenigo a Venezia e della collezione di Pietro Bembo, la quantità di gemme, monete, statuette era divenuta tale che nel 1578 Orsini fu incaricato dal cardinale Alessandro di sovrintendere alla progettazione e alla realizzazione di uno ‘studiolo’ a facciata architettonica realizzato nel 1578 da Flaminio Boulanger⁵⁴. Insieme con la biblioteca, dove Orsini aveva riunito erme, busti e iscrizioni, particolarmente adatti al commento archeologico e iconografico, questo splendido armadio, che raccolse anche disegni e manoscritti, come i trattati archeologici di Ligorio, diventò il cuore del museo farnesiano, organizzato dal cardinale Alessandro come una ‘scuola pubblica’ – sono le sue parole – aperta agli eruditi di tutta Europa⁵⁵. Collezionista intelligente e sensibile, Alessandro, grazie ad un patrimonio considerevole, ottenuto anche con i benefici e le rendite ecclesiastiche di cui era entrato in possesso nel corso degli anni, fu probabilmente il più importante mecenate attivo a Roma alla metà del secolo XVI⁵⁶. Per un lungo arco di tempo commissionò un grandissimo numero di opere, da villa Farnese a Caprarola, alla Chiesa del Gesù, dove volle essere sepolto, alle preziose miniature nei codici, alle gemme e alle monete antiche. Giulio Clovio si sta-



In alto a sinistra, Ritratto del Vignola, in J. Barozzi detto il Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, per Gio. Battista de Rossi, 1562.

A destra, Iamblicus, *De mysteriis Aegyptiorum* (in greco); ms. cart. sec. XVI (dopo il 1544). Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. I.B.52, c. 1r



A lato, *Breviarium secundum consuetudinem Romanae Curiae, cum calendario*; ms. membr, inizi sec. XVI. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. I.B.52, c. 9r



bili verso il 1538 presso la corte del Farnese, dedicandosi alla realizzazione del *Libro d'Ore*, il manoscritto più famoso della collezione⁵⁷. La sottoscrizione del miniatore porta la data del 1546, ma l'artista, che El Greco rappresentò per la quadreria farnesiana mentre ha in mano questo stesso manoscritto, impiegò nove anni per completarlo e raffigurò nel codice non solo i cardinali Ranuccio e Alessandro, ma anche lo stesso Paolo III e altri membri della curia romana. Il codice fu ricoperto da una preziosa legatura in argento, da molti attribuita a Benvenuto Cellini, ma eseguita dal romano Antonio Gentili su committenza di Odoardo Farnese⁵⁸. Ugualmente opera di Giulio Clovio è il *Lezionario Farnese* detto anche *Lezionario Townely*, miniato forse fra il 1550 e il 1560 per Alessandro Farnese e destinato alla Cappella Sistina⁵⁹. Alessandro commissionò anche molti lavori ad orefici e incisori di gemme che lavorarono spesso in collaborazione con pittori quali Perin del Vaga e Francesco Salviati. Fra le opere volute dal cardinale ricordiamo ad esempio la *Cassetta Farnese*, destinata a custodire libri e manoscritti, eseguita fra il 1543 e il 1561, che costituisce uno degli esempi più significativi dell'oreficeria cinquecentesca⁶⁰. In argento dorato sbalzato, con sei cristalli di rocca cesellati dall'orafo Giovanni Bernardi, è impreziosita da una cornice opera di Manno Sbarri. Per affrescare quella che fu poi chiamata la "Sala dei cento giorni" nel Palazzo della Cancelleria, Alessandro si rivolse nel 1546 a Giorgio Vasari, che realizzò un ciclo di affreschi per celebrare Paolo III. Due anni dopo, per decorare la cappella del Pallio nello stesso edificio, veniva richiesto l'intervento di Francesco Salviati. Come è noto fu Alessandro a volere Tiziano a Roma per dipingere i ritratti dei suoi familiari, fra cui il famoso dipinto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio, oggi nel Museo Nazionale di Capodimonte. Il ritratto fu iniziato nel dicembre del 1545 e lasciato incompiuto per la partenza dell'artista per Venezia l'anno successivo. Tiziano, su commissione di Alessandro, dipinse la famosa *Danae sedotta da Giove sotto forma di pioggia d'oro*, collocata nella stanza da letto del cardinale⁶¹. Nel 1555 egli diede inizio alla

realizzazione del suo più grandioso progetto a carattere profano, la villa Farnese a Caprarola, affidato al Vignola, che trasformò la struttura fortificata preesistente in una residenza signorile, conservando però la forma pentagonale. L'ambizioso programma riguardava anche la cittadina di Caprarola, con la costruzione di una via di accesso per consentire ai visitatori la vista diretta della dimora⁶². Furono Annibal Caro, Fulvio Orsini e Onofrio Panvinio a elaborare le decorazioni della villa, affidate, tra gli altri, a Taddeo e Federico Zuccari. In particolare la Sala dei Fasti farnesiani, con episodi relativi alla vita dei Farnese, continuava la celebrazione della famiglia già iniziata nella "Sala dei cento giorni"⁶³.

La villa si arricchì di giardini abbelliti da statue e fontane. Ugualmente a Roma il cardinale affidò a Vignola nel 1567 la trasformazione di parte del Palatino negli Orti Farnesiani⁶⁴. Nella dedica ad Alessandro Farnese premessa alla sua *Regola* apparsa a Roma nel 1562, opera «nata nel giardino della sua gran liberalitate», Vignola dipingeva in poche parole il mecenatismo del cardinale in relazione all'architettura: «quanto in quest'arte particolare sia eguale il suo gran giudizio all'animo grande et spese regali che in essa di continuo le piace di fare»⁶⁵.

Dalla metà degli anni sessanta il mecenatismo di Alessandro si diresse verso gli edifici religiosi: Vignola ristrutturò San Lorenzo in Damaso, mentre a Taddeo Zuccari fu commissionata una nuova pala di altare e altri artisti si dedicarono all'abbellimento della chiesa con affreschi dedicati alla vita del santo⁶⁶. Nel corso degli stessi anni Alessandro fece restaurare edifici di fondazioni religiose che ricadevano sotto la sua giurisdizione, fra cui la cattedrale di Monreale e l'abbazia di Grottaferrata, e si dedicò alla costruzione di nuove chiese ed oratori⁶⁷. Fu lo stesso cardinale a conferire a Vignola l'incarico di progettare la Chiesa del Gesù a Roma, modello della Controriforma. La costruzione ebbe inizio nel 1568, ma il Farnese cominciò a occuparsi del progetto già nel 1561 attraverso serrate trattative con i gesuiti e con il suo stesso architetto, di cui non sempre condivise i progetti, in specie quello della

facciata, che fu poi affidata a Giacomo Della Porta, destinato a diventare, alla morte di Vignola, l'architetto dei Farnese⁶⁸. Il disegno della facciata realizzato da Vignola, databile agli anni '70 del Cinquecento, ebbe una grande diffusione grazie anche all'incisione eseguita nel 1573 da Mario Cartaro, che in quegli anni collaborava a Roma con Antonio Lafréry⁶⁹.

Nel 1574 il cardinale decise di completare la parte posteriore di Palazzo Farnese, scarsamente abitato dopo la morte di Ranuccio. Egli consultò prima Guglielmo Della Porta, ma furono preferiti i progetti di Giacomo Della Porta, che nel 1589 portò a termine l'ala sul giardino⁷⁰. Alessandro si dedicò in modo particolare ad accrescere le collezioni di antichità della famiglia, che arricchì con pezzi come la *Forma urbis*, antica pianta di Roma incisa nel marmo⁷¹, l'Atlante Farnese, un *Apollo* e un *Cupido* provenienti dalla collezione Del Bufalo. Alla morte di Margherita d'Austria, nel 1586, a Palazzo Farnese pervennero un gruppo con *Bacco e Cupido*, una *Venere accovacciata* e i *Tirannicidi*, *Armodio e Aristogitone*⁷². Il cardinale si avvale di alcuni fidati consiglieri, fra cui Paolo Giovio, Annibal Caro e Fulvio Orsini, che si muovevano in piena autonomia relazionando sui progressi ottenuti. Nel campo dell'architettura, invece, Alessandro seguiva costantemente le opere ed era fermo nelle sue preferenze⁷³.

Fu lui stesso nel suo testamento del 1587 a rendere indiscutibile il legame fra il palazzo e le collezioni: «Omnes et singulas eius statuas marmorea et eneas et ex quacumque materia fabricatas, officiumque beate Marie Virginis per d. Julium miniatorem ornatum. Item totam Bibliothecam cum omnibus libris cuiscumque generis perpetuo ascripsit conservari custodiri et permanere mandavit in urbe in Palatio Farnesio et inde sub quovis pretextu amoveri in toto vel in parte aliqua etiam minima esportari seu vendi donari pignorari vel commodari nullo modo possint»⁷⁴. Il cardinale si riferiva alla collezione di opere antiche, ai manoscritti e alla biblioteca nel suo insieme. I dipinti, i disegni e gli oggetti d'arte non ne facevano parte⁷⁵. Erede dei suoi beni era designato il nipote Alessandro, duca di Parma, Piacenza e Castro per evitarne la dispersione.

Della libreria grande rimase sempre responsabile Orsini, che alla morte di Alessandro nel 1589, rispettandone la volontà testamentaria, si assunse il compito di riunire nel palazzo romano i diversi nuclei librari – di cui fu redatto un inventario – formando un'unica biblioteca. Il palazzo fu poi abitato dal 1589 da Odoardo, figlio di Alessandro, terzo duca di Parma, e di Maria de Aviz⁷⁶ il quale, divenuto cardinale nel 1591, continuò il tradizionale mecenatismo della famiglia e affidò ad Annibale e Agostino Carracci il compito di decorare la galleria sul lato del Tevere, capolavoro della pittura romana nel passaggio fra i due secoli, decorata con scene ispirate agli amori degli dei. Nel camerino d'Ercole – stanza da letto del giovane cardinale Odoardo – viene affrontato il tema delle virtù eroiche del semidio. Il famosissimo dipinto di Annibale Carracci rappresenta il dubbio di Ercole nella scelta fra il vizio, che gli indica la via piana del piacere, e la virtù, che gli addita l'aspro sentiero della gloria. Alla fine della faticosa strada della virtù il cavallo Pegaso raffigurava uno degli emblemi del gran cardinale con il quale Odoardo era chiamato a confrontarsi⁷⁷. Il cardinale riuscì ad acquistare nel 1593 una parte della collezione di Giangiorgio Cesarini, genero del cardinale Alessandro, tra cui una serie di busti detti di *Filosofi* e la famosa *Venere Callipigia*⁷⁸. Nel palazzo romano confluirono alcuni quadri frutto delle confische ordinate nel 1612 dal duca di Parma a soggetti ribelli, tra cui il ritratto di *Leone X e due cardinali* della scuola di Raffaello e il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* del Correggio⁷⁹. Orsini alla sua morte avvenuta nel 1600, insieme al testamento, lasciò uno scrupoloso inventario della sua collezione con la stima di ciascun pezzo⁸⁰ e indicò come erede universale il cardinale Odoardo, purché mantenesse l'integrità della raccolta⁸¹. I volumi della sua biblioteca provenivano da prestigiose raccolte come quelle di Scipione Carteromaco, Pietro Bembo, Achille Stazio ed erano anche postillati da letterati quali Poliziano e Panvinio⁸². Il cardinale Odoardo nel suo testamento del 21 febbraio del 1626 nominava suo erede il nipote Odoardo, duca di Parma e Piacenza, proibendogli di spostare dal palazzo romano «le statue,



medaglie et libri ... da conservare in perpetuo nella Casa Nostra di Roma». Odoardo aggiungeva: «Mi contento bene che, volendo il mio erede far portare in Parma li quadri di pittura lo possa fare»⁸³. Della collezione del cardinale faceva parte una cospicua raccolta iconografica costituita da disegni e stampe custodite in fogli sciolti o raccolte in volumi, secondo la precisa ricostruzione di Antonio Ernesto Denunzio⁸⁴. In una «Descrittione di diverse robbe fatte in tempo del S.r Cav. Carandino», che risale al 13 luglio del 1626, sono citate ad esempio «Carte 56 grandi di (descri)ttione di diverse città delle Fiandre, battaglie e fortificat.ni», poi «Un libro di 53 fogli di cose d'antichità»⁸⁵. Nel 1626 nell'«Inventario delle robbe di Caprarola et suoi annessi, rimaste nell'heredità dell'Illustrissimo et Reverendissimo cardinale Odoardo Farnese» sono genericamente ricordati «molti rotoli di disegni, carte geografiche, arbori di discendenze, disegni et piante di città, parte manufatti e parte stampati con diverse scritture» custoditi in una «cassa d'albuccio», il cui contenuto viene in parte esplicitato in successivi inventari⁸⁶.

Parallelamente alla costituzione della collezione a Roma un'altra collezione nasceva anche a Parma, seguendo le vicende dinastiche della famiglia. Per i Farnese un'altra data fondamentale dopo il 1534, anno dell'elezione di Alessandro Farnese a pontefice, è il 1545. Il papa, anche contro il parere di non pochi cardinali, decise con una bolla del 26 agosto 1545 di creare il ducato di Parma e Piacenza vassallo della chiesa e ne investì il figlio Pier Luigi, quando fu chiaro che l'imperatore Carlo V avrebbe consentito la cessione di Parma e Piacenza soltanto a Ottavio, figlio di Pierluigi, che aveva sposato Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore⁸⁷. La prima raccolta farnesiana parmense era probabilmente ubicata nel Palazzo del Giardino, ma di essa non rimane nessuna testimonianza. Fu forse proprio il duca Pierluigi a dare inizio alla biblioteca. Il duca era stato allievo di Tranquillo Molosso da Casalmaggiore, umanista e familiare del cardinale Alessandro, che ha lasciato nella raccolta farnesiana i suoi *Carmina*, dedicati ai membri più autorevoli

della famiglia⁸⁸. A Pier Luigi, che moriva vittima di una congiura nel 1547, succedeva il figlio Ottavio, che nel 1561 dava inizio alla costruzione del palazzo della Pilotta, dove veniva trasferita la biblioteca, rimanendo sede della corte ducale fino alla seconda metà del Seicento. Fin dall'epoca della reggenza di Ottavio numerosi artisti vennero impiegati nelle più importanti opere farnesiane a partire da Girolamo Mazzola Bedoli, autore di un ritratto allegorico che raffigura la città di Parma che abbraccia Alessandro Farnese, figlio di Ottavio, databile intorno al 1556. Nel 1565 Alessandro sposava Maria de Aviz, figlia primogenita dell'infante del Portogallo Edoardo e nipote del re del Portogallo Manuele I⁸⁹. Alessandro, governatore delle Fiandre dal 1577, politico e condottiero, si faceva ritrarre dal fiammingo Antonis Mor e dallo spagnolo Sánchez Coello. Da questo matrimonio nascevano Ranuccio⁹⁰ e Odoardo, il futuro cardinale. Precettore di Ranuccio fu nominato nel 1583 il letterato Pomponio Torelli⁹¹ che seguì il giovane anche quando, tre anni dopo, assunse la reggenza del ducato per gli impegni del padre. Torelli, che aveva sposato una nipote di papa Pio V, si recava spesso per i suoi incarichi istituzionali a Roma a Palazzo Farnese e la sua opera si lega all'intricata vicenda della Galleria del palazzo romano affrescata dai fratelli Carracci⁹². La sua tragedia *Galatea* e la complessa teoria degli affetti ispirarono infatti Agostino Carracci per il progetto iconografico della galleria⁹³. Tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento nel palazzo farnesiano del Giardino lavorò il fiammingo Jan Sons e negli anni seguenti Cesare Baglione, il Malosso e Agostino Carracci. Protetto da Ranuccio I fu Bartolomeo Schedoni, legato alla corte farnesiana da un contratto esclusivo fino alla sua morte nel 1615. Nella veste di primo pittore di corte, egli «interpretò l'esigenza del suo mecenate di presentare se stesso come "princeps christianus" difensore dei deboli, in linea con gli orientamenti della chiesa post-tridentina»⁹⁴. All'interno del Palazzo della Pilotta venne costruito il celebre teatro Farnese, decorato da artisti di diversa provenienza e completato in meno di un anno nel 1618 per la visita del Granduca di Toscana al ducato.

Ma torniamo alla collezione Farnese a Roma. Con la morte di Fulvio Orsini nel maggio del 1600 e poi con quella del cardinale Odoardo nel 1626 si chiude il periodo aureo della collezione a Roma. La decadenza della famiglia, entrata in conflitto con i Barberini e i Pamphili, e il degradarsi dei rapporti con la curia pontificia portarono con sé anche la decadenza del palazzo, che fu inoltre colpito da due incendi successivi nel 1612 e nel 1615. Il duca Odoardo I decise così di trasferire a Parma tutte le collezioni di famiglia – tra cui la stessa biblioteca – contravvenendo alle disposizioni testamentarie del cardinale Alessandro, che aveva stabilito la loro inamovibilità. Tra il 1641 e il 1649 fu eseguito il trasferimento a Parma della biblioteca romana insieme alle biblioteche della residenza di Caprarola e della basilica di S. Nilo a Grottaferrata⁹⁵. Venne trasportata al Palazzo Ducale di Parma anche una parte consistente della quadreria e degli arredi. L'organizzazione in due sezioni della biblioteca romana fu riprodotta dopo il trasporto a Parma, dove la biblioteca fu collocata nel nuovo e spazioso palazzo della Pilotta insieme al primo nucleo della farnesiana costituitosi nella stessa città. Secondo le fonti nel 1649 quasi tutto era stato trasportato a Parma e il maestro di guardaroba del duca, Innocenzo Sacchi, cominciò a farne l'inventario. Nel 1653 fu redatto un nuovo inventario dei beni del palazzo romano relativo ai soli libri rimasti a Roma in seguito al trasferimento della Biblioteca a Parma⁹⁶. Tuttavia da alcuni documenti conservati nell'Archivio di Stato di Napoli tra le carte farnesiane e pubblicati da Antonio Ernesto Denunzio si evincerebbe che a Roma molti libri della Farnesiana fossero ancora nel Palazzo nel 1665 e che lo spostamento a Parma sia avvenuto solo dopo tale data⁹⁷. Danni ingenti alle collezioni si constatarono durante il soggiorno della regina Cristina di Svezia a Palazzo Farnese, che fu ospitata da Ranuccio II per sei mesi fra il 1655 e il 1656 per assicurarsi il favore del papa e del re di Francia⁹⁸. In questa situazione si verificarono dispersioni sia di quadri che di preziosi manoscritti, tra cui «una descrizione originale di Pirro Ligorio in carta turchina in fogli della villa superba edificata

dall'imperatore Adriano in Tivoli ch'era stimata una delle più recondite scritture che vi fossero»⁹⁹. Il volume effettivamente non appartiene al *corpus* dei dieci manoscritti di Pirro Ligorio presenti nella Biblioteca di Parma e chiusi in una cassa per essere inviati a Napoli nel 1734¹⁰⁰.

A Parma la biblioteca fu incrementata con libri legati in gran parte alla vita di corte e i volumi furono ricoperti con quella legatura alla francese in vitello tané spruzzato di inchiostro, che tuttora si definisce farnesiana. Sul dorso sono presenti i gigli, il primo dei quali sormontato dalla corona ducale. Montfaucon, di passaggio per il palazzo della Pilotta a Parma, non risparmiò le sue critiche allo stato di abbandono in cui era tenuta la Biblioteca¹⁰¹. Di essa era stato stampato il catalogo per materie in 15 volumi fra il 1689 e il 1695¹⁰², a cui era seguito l'indice per autori nel 1698, ambedue redatti dal gesuita Benedetto Lusignani¹⁰³. Al centro della *Libreria grande*, situata nel piano nobile, nel 1731, al momento dell'estinzione del ramo maschile della dinastia, furono trasportati i libri e gli strumenti di studio trovati in altre sale della Pilotta per redigere l'inventario del patrimonio che veniva ereditato da Carlo di Borbone dalla madre Elisabetta Farnese¹⁰⁴. Il sovrano, dopo la conquista del Regno avvenuta nel 1734, fece trasferire a Napoli da Parma, attraverso il porto di Genova, medaglie, quadri ed arazzi¹⁰⁵. Spedizioni di quadri venivano effettuate nel 1759, nel 1760 e nel 1764 dal Palazzo Farnese di Roma che si andarono a congiungere con quelli provenienti da Parma, ricostruendo così l'unità della quadreria farnesiana¹⁰⁶. Il trasporto dei marmi e delle antichità romane fu avviato invece solo nel 1786. Alla metà del secolo Luigi Vanvitelli, interessato a ottenere oggetti di valore per la Reggia di Caserta, si adoperò con Ferdinando IV perché facesse trasferire le sculture farnesiane da Roma a Napoli. Della scelta, restauro e trasporto delle sculture fu incaricato alla fine degli anni '70 Domenico Venuti. Le statue furono inviate a Napoli fra il 1786 e il 1791 e poi ancora fra il 1796 e il 1800, a seguito di autorizzazioni concesse dopo molti rifiuti da papa Pio VI¹⁰⁷. Solo in parte vennero trasferite nel Palazzo



dei Regi Studi, in vista della costituzione del Museo borbonico, ma furono collocate nella Villa Reale o nella Reggia di Caserta.

Diversa fu la sorte della Biblioteca¹⁰⁸. Il 19 gennaio del 1736 gran parte della raccolta libraria fu trasportata a Napoli e sistemata nel Palazzo Reale¹⁰⁹. Come scrisse Juan Andrés, prefetto della Biblioteca Reale nel decennio francese, la libreria farnesiana «Regiae nostrae Neapolitanae Bibliothecae basis et fundamentum dicenda est»¹¹⁰. Della raccolta farnesiana in un primo tempo solo la parte conservata a Parma fu portata a Napoli, mentre il resto della biblioteca che si trovava a Roma a Palazzo Farnese vi restò depositata fino al 1755¹¹¹. La raccolta a Napoli entrò a far parte della Reale Galleria, alla quale fu preposto come custode Bernardino Lolli¹¹² che aveva già ricoperto lo stesso incarico per trent'anni a Parma al servizio dei Farnese¹¹³. Lolli fu incaricato di «colocar a qui la expresada Galeria ò sea Museo de las Medallas y la Libreria»¹¹⁴.

A dare un primo ordinamento a queste collezioni e a disporle nell'appartamento già occupato da Manuel Benavides, conte di Santisteban, nel lato orientale della reggia, fu destinato Marcello Venuti di Cortona, tenente di galera nella flotta napoletana e cultore di archeologia, che sarebbe stato tra i primi ad illustrare gli scavi di Ercolano. Nel 1740 fu nominato regio bibliotecario Matteo Egizio, erudito di fama, che era stato segretario d'ambasciata a Parigi al seguito del principe di Torella. Egizio, anche memore della frequentazione della biblioteca di Parigi, propose un progetto di sistemazione nell'ala di Palazzo Reale prospiciente il mare, dal lato dell'arsenale. Nella sua proposta era compreso anche il medagliere farnesiano, sistemato in banconi bassi e facilmente accessibili. Il progetto non fu accolto e nel 1754 il re decise di collocare a Capodimonte le collezioni farnesiane. Solo negli anni '80 fu approvato il trasporto della Farnesiana nel Palazzo dei Regi Studi, dove nel 1804 venne solennemente aperta al pubblico la Biblioteca Reale. Questa nacque dall'unione della raccolta farnesiana con i libri requisiti ai Gesuiti, espulsi dal regno con il decreto del 31 ottobre 1767, con la Palatina formatasi in Palazzo Reale, in cui

confluirono molte delle opere acquistate da Ottavio Antonio Bayardi a sostegno dei suoi lavori antiquari, e con acquisti più recenti, come la biblioteca del principe di Tarsia Ferdinando Vincenzo Spinelli, in cui si conservava il Codice di cui ci occupiamo in questo volume.

La biblioteca Farnese come oggi la conosciamo costituisce un capitolo importante nella storia del mecenatismo italiano. «I manoscritti e i libri a stampa commissionati, acquisiti e conservati, si rivelano testimonianze dell'appropriazione e della riscoperta della civiltà greco-romana, dell'affermarsi della Controriforma e della vita di corte»¹¹⁵. Come altre biblioteche principesche contemporanee, quella farnesiana rispecchia la cultura rinascimentale nei suoi sfaccettati aspetti, connotandosi come una collezione di grande rilievo sia qualitativamente che quantitativamente. La biblioteca attuale comprende infatti circa trentamila volumi a stampa, intorno ai mille manoscritti in alfabeto latino¹¹⁶ e 228 manoscritti greci¹¹⁷. È difficile fornire un'effettiva consistenza della biblioteca, perché nell'arco di cinque secoli vi fu un'incessante movimentazione di volumi, prima durante il pontificato di Paolo III e il cardinalato di Alessandro¹¹⁸ e Odoardo, poi con i successivi trasferimenti da Roma a Parma e da Parma a Napoli, senza contare i libri rimasti a Roma dopo il trasferimento a Parma e infine le distruzioni dell'ultima guerra. È quindi quasi impossibile conoscere il numero totale di un insieme – come ha sottolineato Fossier in più di un'occasione – «incessantemente smembrato, disperso, diviso, distrutto o reputato tale»¹¹⁹.

La farnesiana non si basa su nessuna collezione preesistente che l'abbia arricchita in blocco¹²⁰: ventuno manoscritti provenivano dalla Biblioteca dei Gaddi, in particolare da quella di Giovanni, decano della Camera apostolica e protettore dei Farnese, di cui era stato segretario Annibal Caro prima di passare al servizio degli stessi Farnese¹²¹. Quattro manoscritti giungevano dalla biblioteca dell'umanista veronese Faustino Butarino¹²². Un piccolo gruppo apparteneva alla collezione di papi¹²³ e cardinali¹²⁴, fra cui ricordiamo Miguel

Silva di Porto Alegre, che lasciò la sua biblioteca al cardinale Ranuccio¹²⁵ e da varie basiliche o abbazie venerabili legate ai Farnese¹²⁶. I legami della famiglia con lo Stato portoghese – il duca Alessandro aveva sposato Maria del Portogallo – giustificano la presenza di un certo numero di codici provenienti in particolare da Braga¹²⁷. Alcuni volumi sono arrivati nella collezione farnesiana dopo essere passati per quella del duca di Urbino poiché la figlia di Pierluigi, Vittoria, aveva sposato Guidobaldo II della Rovere duca di Urbino. Tra essi emerge un manoscritto che ci trasmette alcune favole altrimenti sconosciute di Fedro¹²⁸, la cosiddetta *Appendix Perottina* – dal nome di Niccolò Perotti, l'umanista che ne curò la silloge – e che sarà edito dalla Stamperia Reale nel 1809 a cura di Cataldo Jannelli¹²⁹. Sul migliaio di manoscritti considerati, la metà è di epoca posteriore al 1560 e molti risultano scritti a Parma, trattandosi soprattutto di opere legate alla corte ducale¹³⁰. Abbondano i testi della letteratura classica i cui autori sono rappresentati in maniera completa ed omogenea anche se non mancano incongruenze¹³¹. Documentata è la letteratura volgare, con Dante, Petrarca e Boccaccio, ma non i poeti del '400 e del '500 se non quelli legati alla corte. Largo spazio è dato alle opere teatrali, specie a quelle di carattere sacro. Rispetto ai tanti manoscritti moderni pochi sono gli antichi, soprattutto di autori classici datati tra XI e XII secolo¹³². Povera di letteratura storica e giuridica, la farnesiana rispecchia in ambito scientifico la predilezione dei duchi di Parma verso la medicina, l'astronomia e la mascalchia. Tra i codici miniati, oltre alle *Horae Beatae Mariae Virginis* esemplato da Francesco Monterchi e miniato da Giulio Clovio per il cardinale Alessandro, ricordiamo il *Breviario* esemplato per Paolo III quando era ancora cardinale, agli inizi del XVI secolo, riccamente miniato secondo i modi della scuola padana, con riquadri raffiguranti scene evangeliche ed episodi della vita dei santi¹³³.

La sezione a stampa della farnesiana contiene trattati di teologia generale – circa 300 titoli – e le opere relative al Concilio di Trento, in cui Paolo III ebbe un ruolo fondamentale, in netta superiorità rispetto all'esegesi,

la patristica, il diritto canonico, l'agiografia e la liturgia¹³⁴. Nella collezione è presente il raro testo di Vesalio appartenuto al chirurgo di Alessandro Farnese, Tiberio Delfino¹³⁵, e l'opera di Fabrizio Mordente *La quadratura del cerchio* stampata ad Anversa da Philippus Galle nel 1591. L'opera, una sorta di manifesto dove si annunciava la nascita della cosiddetta «scienza dei residui», ossia la misura delle frazioni del grado, è dedicata ad Alessandro Farnese¹³⁶ e ai figli Ranuccio e Odoardo. A quest'ultimo appartenne l'esemplare conservato a Napoli, di cui reca note autografe. Una Biblioteca di prestigio, dunque, che costituisce «il naturale accompagnamento del fasto delle collezioni di antichità monumentali»¹³⁷.

Note

¹ F. Buranelli, *Palazzo Farnese e la scuola del mondo*, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, a cura di F. Buranelli, Firenze, Milano, Giunti, 2010, p. 19.

² Cfr. la voce *Paolo III* di G. Fragnito in *Dizionario Biografico degli italiani*, 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 98-107.

³ Cfr. *ivi* p. 99.

⁴ «quanto farei per Piero mio figliolo» scriveva il Magnifico da Firenze il 10 aprile del 1489 al suo ambasciatore a Roma, Giovanni Lanfredini (Lorenzo de' Medici, *Lettere*, a cura di L. Böninger, XV, 2010, p. 79, in G. Fragnito, *Paolo III* cit., p. 99).

⁵ *Ibidem*.

⁶ L'opera, curata da Demetrio Calcondila, fu impressa con i tipi di Demetrio Damilas. per iniziativa e a spese di Bernardo de' Nerli con il contributo finanziario del fratello Neri e di Giovanni Acciaioli. Cfr. la scheda curata da A. Travaglione in *Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli*, Firenze, Nardini Editore, 1993, pp. 126-127.

⁷ Il ritratto è stato attribuito al Perugino, al Ghirlandaio o a un pittore della sua scuola che è stato poi identificato con Gherardo del Fora, autore anche della restante ornamentazione.

⁸ Homerus, *Opera* (in greco) cit., c. 244r.

⁹ Cfr. A.E. Denunzio, *Nuovi documenti sul mecenatismo di Margherita d'Austria*, estr. da «Aurea Parma», Anno LXXXI, fascicolo III, settembre-dicembre 1997, pp. 271-296. Di Ottavio Farnese si conserva in biblioteca una lettera, indirizzata al nipote, Francesco Sforza, datata Parma 17 dicembre 1583, in cui il duca si congratula



con il congiunto per la nomina a cardinale. Alla lettera è acclusa un'incisione che raffigura Ottavio Farnese e il suo motto *virtutis imperio* con al centro il tempio di Giano, la sua impresa (BNN, Ms. XIX.159/6). L'incisione è per una medaglia (Cfr. *Medaglie farnesiane*, Appendice al saggio di Stefano Pronti, *Virtus securitatem parit. Alle origini della mitografia farnesiana in I Farnese. Arte e collezionismo*. Studi a cura di Lucia Fornari Schianchi, Nicola Spinosa. Catalogo della mostra tenuta a: Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995; Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre-17 dicembre 1995; Haus der Kunst, Monaco di Baviera, 1° giugno-27 agosto 1995, Milano, Electa, [1995], p. 152, n. 64.

¹⁰ Cfr. F. Buranelli, *Palazzo Farnese* cit., p. 21.

¹¹ *Ibidem*. Cfr. inoltre C.L. Frommel, *La fabbrica*, in *Palazzo Farnese* cit., pp. 48-61.

¹² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, In Firenze, appresso i Giunti, 1568, p. 322.

¹³ Cfr. F. Buranelli, *Palazzo Farnese* cit., p. 21.

¹⁴ BNN, Ms. XII.D.1, c. 8r.

¹⁵ Nel ms. segnato XII.D.1 è presente una pianta di Castellammare, feudo dei Farnese a c. 7r, appena prima del disegno di Palazzo Farnese. Nel ms. segnato XII.D.74 hanno relazione con la stessa famiglia i disegni presenti alle cc. 19r, 20r, 28r, 33 r, 35r-36v. Cfr. F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546.1623)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXXVIII, 1999, f.lo I-VI, pp. 121-128. Nello stesso manoscritto sono presenti infatti alcune delle principali architetture eseguite da Vignola su commissione dei Farnese fra il 1550 e il 1570: palazzo Farnese a Roma, la residenza di Caprarola, la fabbrica di san Pietro. A c. 28r del Ms. XII.D.74 vi sono disegni di capilettere che rimandano a Paolo III, il cui nome compare in una D.

¹⁶ L. Di Mauro, *Il cantiere di Palazzo Farnese a Roma in un disegno inedito*, in «Architettura storia e documenti», 1987/1-2, p. 114. Cfr. inoltre L. Di Mauro, «*Domus Farnesia amplificata est atque exornata*», in «Palladio», n.s. a. I, n.1, 1988, pp. 27-44.

¹⁷ Cfr. F. Buranelli, *Palazzo Farnese* cit., p. 21.

¹⁸ G. Vasari, *Le vite* cit., p. 106. Sulla presenza di Vignola in relazione alla committenza farnesiana, soprattutto nel ms. segnato XII.D.74, cfr. il contributo di Alfredo Buccaro in questo volume.

¹⁹ Vignola aveva collaborato con Della Porta per la tomba di Paolo III. Su Guglielmo Della Porta, cfr. la voce curata da C. Brentano in *Dizionario biografico degli italiani*, 37, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 192-199.

²⁰ Cfr. A.E. Denunzio, *Brevi considerazioni intorno a due ambiti della committenza dosiana: la corte farnesiana di Roma e quella vicereale di Napoli*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Firenze, Ente Cassa di Risparmio di Firenze, 2011, pp. 139-145.

²¹ Dosio su richiesta di Fulvio Orsini riprodusse nel cosiddetto «*Codex Ursinianus*» (ora Vat. Lat. 3439, cc. 13-23), alcuni dei frammenti della *Forma urbis Romae*, trasportati nel 1562 a Palazzo Farnese, fornendo per molti di essi, in seguito distrutti o dispersi, l'unica testimonianza disponibile. Dosio da Roma passò a Napoli nel 1590 per volere del vicerè conte di Miranda che gli conferì la carica di ingegnere della regia corte.

²² F. Buranelli, *Palazzo Farnese*, cit., p. 22.

²³ Si tratta della più grande scultura del mondo antico. Cfr. E. La Rocca, *Il Toro Farnese*, in *Palazzo Farnese* cit., pp. 153-163.

²⁴ Cfr. il saggio di Orietta Lanzarini in questo volume.

²⁵ Francesco Paciotto si recò nelle Fiandre nel 1558 dove fu nominato ingegnere generale da Filippo II. Fu lui a progettare la cittadella di Anversa e a lui si riferiscono i grafici di alcune città presenti nel ms. XII.D.1. Cfr. il saggio di Alfredo Buccaro in questo volume.

²⁶ BNN, Ms. XII.D.74, c. 10va.

²⁷ G. Guerrieri, *Il fondo farnesiano*, Napoli, tipi Artigianelli, 1941, p. 6.

²⁸ Maria Rosa Formentin, che ai manoscritti greci della collezione Farnese ha dedicato vari studi, ha ipotizzato che a Palazzo Farnese vi fosse uno *scriptorium*. Cfr. M.R. Formentin, *Uno scriptorium a Palazzo Farnese?*, in «Scripta», 2008, pp. 78-102.

²⁹ L. Pernot, *Attualità della Biblioteca Farnese*, in *Palazzo Farnese* cit., p. 225.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ François Fossier collega la presenza dei volumi nelle residenze farnesiane all'impossibilità di collocare i libri in un unico luogo, essendo il palazzo ancora in costruzione (F. Fossier, *La Biblioteca*, in *Palazzo Farnese* cit., p. 219. In realtà le due cose non si escludono.

³² G. Guerrieri, *Il fondo farnesiano* cit., p. 38, nota 7.

³³ *Il ragazzo che soffia su un tizzone acceso* fu dipinto fra il 1571 e il 1572 ed è oggi conservato nel Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli.

³⁴ L'opera, realizzata fra il 1573 e il 1574, è ora nella Galleria Nazionale di Parma.



³⁵ Cfr. *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di Edoardo Barbieri e Danilo Zardin, Milano, Vita e pensiero, 2002, p. 406.

³⁶ Panvinio nel 1577 fu nominato bibliotecario. Cfr. la voce curata da Stefan Bauer in *Dizionario biografico degli italiani*, 81, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 36-39.

³⁷ Annibal Caro, letterato marchigiano, fu per molti anni al servizio della famiglia Farnese. Dopo la morte di Pierluigi, entrò alle dipendenze del cardinale Alessandro di cui divenne segretario (Cfr. A. E. Denunzio, *Brevi considerazioni* cit., p. 141). Annibal Caro fu segretario anche del cardinale Ranuccio e visse a Caprarola fino al 1566.

³⁸ Cfr. *ivi* p. 140.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 140 e nota 20 che cita ASNa, Archivio farnesiano, fascio 2092, c. 249, in cui viene indicato un pagamento da erogare fra il 1567 e il 1568 di 1500 scudi a Pirro Ligorio “per la valuta delle medaglie e libri”.

⁴⁰ Cit. da J.L. Ferrary, *Onofrio Panvinio et les antiquités romaines*, Roma, École française de Rome, 1996, p. 108, nota 258.

⁴¹ Il volume (relativo al manoscritto segnato XIII. B 10) è stato pubblicato a cura di Federico Rausa nel 2019 presso l'editore De Luca nell'ambito di una sistematica opera di edizione del *Corpus* ligoriano intrapresa nel 1989 dalla Commissione per l'edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio. Su Pirro Ligorio cfr. il recentissimo volume *Pirro Ligorio's worlds. Antiquarianism, classical erudition and the visual arts in the late Renaissance*, edited by Fernando Loffredo, Ginette Vagenheim, Leiden [etc.], Brill, 2019.

⁴² Cfr. M.G. Mansi, *Il Settecento*, in M.G. Mansi, A. Travaglione, *La Stamperia Reale di Napoli 1748-1860*, Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, 2002, p. 19. Ottavio Antonio Bayardi, direttore della Stamperia, sperava di avere una trascrizione dei manoscritti da Torino «poiché al re di Sardegna i mss. restano come inutili», ma il progetto di fronte al diniego del sovrano naufragò (*ibidem*).

⁴³ F. Fossier, *La Biblioteca* cit., p. 222.

⁴⁴ Cfr. la voce *Fulvio Orsini* a cura di Federica Matteini nel *Dizionario Biografico degli italiani*, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, pp. 649-653.

⁴⁵ L'attività a servizio di Ranuccio si svolse fino al 1565. Sulla biblioteca di Fulvio Orsini cfr. P. De Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Genève, Slatkine; Paris, Champion, 1976. Ripr. facs. dell'ed.: Paris, 1887.

⁴⁶ Orsini era passato al servizio di Odoardo, divenuto cardinale

nel 1591, curandone l'istruzione insieme all'amico erudito Giovan Vincenzo Pinelli. Cfr. F. Matteini *Fulvio Orsini* cit, p. 649.

⁴⁷ Un altro inventario – sempre relativo ai manoscritti greci – risale al 1584. Nel 1571 Fulvio Orsini si recò a Grottaferrata per redigere l'inventario della biblioteca dell'Abbazia di cui il cardinale Farnese era commendatario. Nel 1589 Orsini redasse un nuovo inventario (Cfr. F. Fossier, *La Biblioteca* cit., p. 219).

⁴⁸ Nel 1582 Orsini decise di donare la sua biblioteca alla Vaticana ma la Santa Sede ne accettò solo una parte. E il resto – quasi la metà – tornò nella collezione del cardinale Odoardo (*ivi*, p. 220).

⁴⁹ Biblioteca Nazionale di Napoli, *Al campo d'oro con gli azzurri gigli... Libri di casa Farnese*. Napoli, Elio de Rosa editore, 1995, pp. 8-9.

⁵⁰ Il cardinale si avvale della collaborazione di segretari come Giovanni della Casa, Latino Latini ed Annibal Caro, mantenendo le fila di una corrispondenza con Ulisse Aldrovandi e Giangiorgio Trissino.

⁵¹ Carlo di Borbone cedette al cardinale Silvio Valenti Gonzaga il cartone di Michelangelo denominato l'*Epifania* ora al British Museum di Londra.

⁵² Cfr. G. Guerrieri, *Il fondo farnesiano* cit., p. 7, nota 10, che cita P. Bourdon e R. Laurent -Vibert, *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, I, Firenze-Roma, tip. Bencini, 1879, p. 376. Sulle vicende della dispersione della collezione dei disegni della Farnesiana cfr. G. Guerrieri, *Il fondo farnesiano* cit., p. 7, nota 10, pp. 38-39.

⁵³ F. Buranelli, *Palazzo Farnese* cit., p. 29.

⁵⁴ Le monete romane erano disposte secondo un percorso cronologico dedicato alla ritrattistica imperiale e ad esse vennero aggiunte le monete greche con i ritratti dei sovrani ellenistici.

⁵⁵ Cfr. F. Matteini, *Fulvio Orsini* cit, p. 651.

⁵⁶ Cfr. la voce *Alessandro Farnese*, curata da C. Robertson nel *Dizionario biografico degli italiani*, 45, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 52-70: p. 65. Cfr. inoltre R. Zapper, *Il Cardinale Alessandro Farnese: riflessi della vita privata nelle committenze artistiche*, in *I Farnese* cit, pp. 51-57.

⁵⁷ Cfr. C. Robertson, *Alessandro Farnese* cit., p. 66.

⁵⁸ Il codice fu venduto dagli eredi Borbone, con la mediazione dell'arciduca d'Austria, alla Pierpont Morgan Library di New York nel 1903 (Ms. 69). Oltre alle ventisei miniature del Vecchio e del Nuovo Testamento a pagina piena, conteneva anche ritratti e raffigurazioni che si riferivano alla vita romana come il carnevale del Testaccio e la processione del Corpus Domini.



⁵⁹ Il manoscritto, trafugato in età napoleonica, è attualmente conservato presso la New York Public Library (ms. 91). La notevole dimensione del volume consentì a Clovio e alla sua bottega di realizzare nelle miniature a piena pagina dei veri e propri dipinti. Il *Lezionario* è composto di 64 carte, di cui 56 miniate.

⁶⁰ Cfr. al riguardo C. Richesell, *La Cassetta Farnese*, in *I Farnese* cit., pp. 58-69. La cassetta è oggi conservata a Napoli nel Museo Nazionale di Capodimonte.

⁶¹ I Farnese dopo gli Asburgo furono i principali committenti di Tiziano.

⁶² Cfr. C. Robertson, *Alessandro Farnese* cit., p. 66-67.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 67.

⁶⁴ Nel 1579 Alessandro acquistò la Farnesina dagli eredi di Agostino Chigi con un altro importante giardino.

⁶⁵ J. Barozzi, detto il Vignola, *Regola delli cinque ordini d' [!] architettura*, In Roma, per Gio. Battista de Rossi, [dopo il 1562]. A Vignola dobbiamo anche il camino del primo piano del Palazzo Farnese (1564) il cui disegno compare tra le tavole presenti in una successiva edizione della sua *Regola*.

⁶⁶ Cfr. C. Robertson, *Alessandro Farnese* cit., p. 67.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 68.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cfr. al riguardo il saggio di Alfredo Buccaro nello stesso volume.

⁷⁰ Cfr. C. Robertson, *Alessandro Farnese* cit., pp. 68-69.

⁷¹ Carlo di Borbone cedette nel 1752 al papa i frammenti della *Forma urbis*, ora conservati nel Museo di Roma.

⁷² Cfr. C. Robertson, *Alessandro Farnese* cit., p. 69.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ F. Buranelli, *Palazzo Farnese* cit., p. 30. Il testamento del cardinale è conservato nell'Archivio di Stato di Roma, Collegio dei notai capitolini, Notaio Prospero Campana, 464.

⁷⁵ B. Jestaz, *Formazione delle collezioni*, in *Palazzo Farnese* cit., p. 129.

⁷⁶ Cfr. C. Robertson, *Osservazioni sul mecenatismo del cardinale Odoardo Farnese*, in *I Farnese* cit., pp. 70-79; A. E. Denunzio, *Nuove proposte per il cardinale Odoardo Farnese collezionista e mecenate: notizie sulle raccolte botaniche, su incarichi ad artisti e artigiani*, in «Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte», anno XV, nn.42-43, gennaio agosto 2009, pp. 54-81.

⁷⁷ F. Buranelli, *Palazzo Farnese* cit., p. 31.

⁷⁸ Cfr. B. Jestaz, *Formazione delle collezioni* cit., p. 125.

⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 126. I quadri provenivano dalla collezione di Barbara Sanseverino.

⁸⁰ P. De Nolhac, *La Bibliothèque* cit., p. 320.

⁸¹ Cfr. B. Jestaz, *Formazione delle collezioni* cit., p. 125. Il lascito comprendeva pietre incise, monete, busti, pitture e disegni.

⁸² Della sua collezione facevano parte le biblioteche di Colocci e di Delfini del quale ottenne anche la raccolta numismatica.

⁸³ Il testamento, conservato nell'Archivio di Stato di Parma (Casa e Corte Farnesiane.25, fasc. 6) è citato da G. Bertini, *Dispersione delle collezioni nel XVII e XVIII secolo*, in *Palazzo Farnese* cit., p. 133.

⁸⁴ A.E. Denunzio, *Acquisti del cardinale Odoardo Farnese: due note per stampe e disegni*, in *Arte collezionismo e conservazione*. Scritti in onore di Marco Chiarini, Firenze, Giunti, 2004, pp. 132-136.

⁸⁵ ASNa, Archivio farnesiano, fascio 1348, I, in A.E. Denunzio, *Acquisti* cit., p. 134.

⁸⁶ ASNa, Archivio farnesiano, fascio 1853, I, fascicolo 2, c. 56v, pubblicato da A.E. Denunzio, in *Una testimonianza sulla Biblioteca e il Palazzo Farnese a Roma nella seconda metà del Seicento*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXV, 1997, p. 104.

⁸⁷ G. Fragnito, *Paolo III* cit., p. 105.

⁸⁸ I *Cammina* (BNN, Ms. V.E.44) furono pubblicati da Juan Andrés - gesuita spagnolo e prefetto della Biblioteca Reale dal 1806 al 1815- nei suoi *Anecdota graeca et latina ex mss. codicibus Bibliotheca Regiae Neapolitanae deprompta*. Vol. I, Prodrumus, Neapoli, ex regia Typographia, 1816.

⁸⁹ Cfr., tra l'altro, *Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese principessa di Parma e Piacenza dal 1565 al 1577* a cura di Giuseppe Bertini. Atti della giornata di studio. Parma 25 settembre 1999, Parma Ducati editore, 2001.

⁹⁰ Ranuccio, nato nel 1569, sposò nel 1600 Margherita Aldobrandini nipote del papa Clemente VIII e madre di Odoardo.

⁹¹ Pomponio Torelli era nato nel 1539 da Paolo conte di Montechiarugolo e da Beatrice Pico, figlia di Gianfrancesco conte della Mirandola. Dopo aver compiuto gli studi all'Università di Padova, al servizio dei Farnese ricoprì numerosi incarichi che lo videro anche alle corti di Madrid e di Parigi (da Filippo II ottenne la restituzione del castello di Piacenza). Nel 1574 fu uno dei promotori dell'Accademia degli Innominati, cenacolo voluto dalla famiglia Farnese, dove era noto con lo pseudonimo di Perduto.

⁹² Sono sei i manoscritti di Torelli presenti nella Farnesiana. Una raccolta di carmi in lode di Ottavio Farnese e dedicati al duca Odoardo Farnese fu stampata a Parma da Viotti nel 1593.

⁹³ Cfr. S. Colonna, *Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e*

Roma, in *Il debito delle lettere: Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di Alessandro Bianchi, Nicola Catelli, Andrea Torre, Milano, UNICOPLI, 2012, pp. 131-152.

⁹⁴ F. Dallasta, *Bartolomeo Schedoni interprete della carità di Ranuccio I Farnese verso i poveri e i bisognosi*, in «Ottocento anni dell'Ospedale di Parma», Parma, Silva, 2003, p. 195.

⁹⁵ Nel 1641 venne compilato l'inventario dei volumi che dovevano essere trasferiti a Parma per ordine della corte di Parma e fu sottoscritto da Bartolomeo Faini, maestro della Guardaroba nel palazzo di Roma.

⁹⁶ Una copia è conservata nell'Archivio di Stato di Parma.

⁹⁷ A. E. Denunzio, *Una testimonianza* cit., pp. 83-111.

⁹⁸ Ranuccio II concesse Palazzo Farnese in affitto ad ambasciatori francesi dal 1682 fino al 1689 (G. Bertini, *Dispersione delle collezioni* cit., p. 133).

⁹⁹ Anselmo Cellini al duca Ranuccio II a Parma. [Roma], 29 agosto 1665, ASNa, Archivio farnesiano, fasc. 1176. Il documento è stato edita da Denunzio, in *Una testimonianza* cit., pp. 84-88.

¹⁰⁰ Nel «Notamento dei manoscritti e libri stampati della libreria grande di Parma distinto secondo le casse ove furono chiusi per inviarsi a Napoli nel 1734» si legge: «Cassa n. 9 Pirro Ligorio, Iscrizioni e diverse antichità in fol. Tomi 10» (ASNa, Archivio farnesiano, fasc. 1853 II, fascicolo VI c. 5r, in A.E. Denunzio, *Una testimonianza* cit., p. 101).

¹⁰¹ B. de Montfaucon, *Diarium italicum*, Parisiis, apud Ioannem Anisson typographiæ regiæ præfectum, 1702, p. 444.

¹⁰² Nella Biblioteca Nazionale di Napoli se ne conserva una copia.

¹⁰³ Se ne conoscono solo due esemplari presenti uno nella Biblioteca Estense di Modena e un altro nella Biblioteca Palatina di Parma.

¹⁰⁴ L'inventario è conservato nell'Archivio di Stato di Milano.

¹⁰⁵ Cfr. A.E. Denunzio, *Gli eredi di Carlo di Borbone a Napoli. I primi trasferimenti delle raccolte farnesiane*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*. Scritti in onore di Giuseppe De Vito, Napoli, arte'm, 2014, pp. 109-114. Il 21 marzo risultavano già partite alla volta di Piacenza le prime casse contenenti documenti di archivio, seguite da quelle con medaglie, quadri ed arazzi.

¹⁰⁶ G. Bertini, *Dispersione delle collezioni* cit., p. 141.

¹⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁸ Cfr. M.G. Mansi, *Una biblioteca per il nuovo Regno*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America* a cura di Rosanna Cioffi, Luigi Mascilli Migliorini, Aurelio Musi, Anna Maria Rao, Napoli, arte'm, 2018, pp. 190-198.

¹⁰⁹ L'ordine di trasferimento fu dato dal marchese di Salas - segretario di stato - all'intendente generale a Parma Giovanni Bernardino Voschi il 17 maggio del 1735 (G. Drei, *Gli archivi farnesiani. Loro formazione e vicende*, Parma, Off. Grafica Fresching, 1930, p. 25). La libreria, dopo essere stata inventariata, fu collocata in oltre 200 casse alla fine del 1735 e inviata a Napoli agli inizi dell'anno seguente (cfr. *ivi*, pp.26-28).

¹¹⁰ J. Andrés, *Anecdota* cit., p. XXIX. Rimasero a Parma quelle biblioteche legate alla presenza ducale: le raccolte dei Pico, dei Boscoli, dei Baiardi, dei vari collaboratori laici ed ecclesiastici che a vario titolo si servirono dei libri per ragioni istituzionali. Fu solo nel 1761 che Filippo di Borbone fratello di Carlo III, duca di Parma Piacenza e Guastalla, nominò il teatino torinese Paolo Maria Paciaudi «Antiquario e Bibliotecario» con un decreto, con cui rendeva manifesta la volontà politica di dotare il suo ducato di una biblioteca «a beneficio e utilità pubblica», perseguendo un ambizioso e illuminato progetto culturale, promosso dal suo colto primo ministro Guillaume Du Tillot.

¹¹¹ Cfr. M.G. Castellano Lanzara, *La Real Biblioteca di Carlo di Borbone e il suo primo bibliotecario Matteo Egizio*, in «Rassegna Storica Napoletana», II, 3-4, 1941, p.43.

¹¹² Cfr. G. Guerrieri, *Il Fondo Farnesiano* cit, p. 10.

¹¹³ Cfr. M.G. Castellano Lanzara, *La Real Biblioteca* cit., p. 4.

¹¹⁴ M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, I, Milano-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri, 1923, p. 254.

¹¹⁵ L. Pernot, *Attualità* cit., p. 226.

¹¹⁶ Il fondo dei manoscritti in alfabeto latino è stato studiato da François Fossier che ne ha pubblicato l'inventario (F. Fossier, *Le palais Farnèse. Études des manuscrits latin et en language vernaculaire*, Rome Ecole française de Rome, 1982).

¹¹⁷ Il fondo dei manoscritti greci è stato oggetto dello studio di Laurent Pernot, *La collection de manuscrits grecs de la Maison Farnèse*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age, Temps modernes*, direction Georges Vallet, MEFRM, t. 91, 1979, I., pp. 457-506 ; *id.*, *Nouveaux manuscrits grecs farnesiens*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, tome 9. 3, 1981, 2., pp. 695-711. Non tutti i manoscritti farnesiani greci sono confluiti a Napoli. Alcuni scomparvero, altri furono sottratti e cambiarono proprietario. Così il collezionista Edward Harley acquistò nel 1724 un lotto di manoscritti e stampe che proveniva dall'Italia che comprendeva 15 manoscritti greci farnesiani (L. Pernot, *Attualità* cit., p. 226). Un elenco del 1641 conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli ne



censisce duecentosessantatré. Secondo la ricostruzione di Pernod i manoscritti farnesiani greci dovevano essere circa trecento. di cui 228 sono conservati alla Nazionale di Napoli, 25 in altre biblioteche d'Europa e degli Stati Uniti, mentre 42 sono dati per dispersi e per altri la provenienza farnesiana è incerta (*Ibidem*).

¹¹⁸ La Biblioteca conserva eleganti codici greci esemplati per il cardinale fra cui il manoscritto di Hermias Alexandrinus, *In Platonis Phaedrum* (BNN, Ms. III.E.23) e il *De mysteriis Aegyptiorum* di Giamblico (BNN, Ms. III.E.33) che presentano sulla prima carta lo stemma cardinalizio sorretto da due puttini e sottolineano l'appartenenza al prelado nella sua carica di vicedirettore della Chiesa. Tra i codici greci ricordiamo in particolare *Le vite dei filosofi* di Diogene Laerzio risalente al XII secolo. Il codice, segnato III.B.29, è il più vicino all'archetipo e costituisce la pietra miliare della tradizione medioevale del testo. Presente già nel 1567 nelle collezioni farnesiane è ricordato da Victor Hugo nei *Miserabili*. (cfr. L. Pernot, *Attualità* cit., p. 226).

¹¹⁹ F. Fossier, *La Biblioteca*, cit., p. 220. François Fossier si è occupato della ricostruzione della biblioteca farnesiana seguendo i vari passaggi

¹²⁰ A eccezione di quella di di Pietro Bembo che Orsini strappò al nipote Torquato ma in modo tardivo e incompleto (cfr. F. Fossier, *La Biblioteca* cit., p. 221)

¹²¹ Il ms. segnato IV.D.9 appartenne a Giovanni Gaddi come si legge a c. 2r. Ugualmente il Terenzio segnato Ms. IV D 29, ed un manoscritto contenente due orazioni di Cicerone (BNN, IV.B.19). Ugualmente di Cicerone (*De oratore*) è un manoscritto che presenta a c. 1r lo stemma di Giovanni. Il nipote Niccolò Gaddi aveva raccolto una cospicua collezione di disegni, almeno 33 volumi che comprendevano anche disegni di architettura.

¹²² Cfr. ad esempio il manoscritto segnato VIII. D 16. A c. 93 è presente una nota di possesso di Faustino Butarino. Contiene fra l'altro il *Secretum secretorum* di Aristotele.

¹²³ Pio II e Leone X.

¹²⁴ Domenico Grimani di San Marco, Uberto Gambarà, Raffaello Riario della Rovere, Agostino Trivulzio, Bessarione, Juan Alvarez de Toledo, a cui appartenne il breviario miniato da Jean Bourdichon (BNN, Ms. I B 21). Lo stemma del cardinale compare a c. 7r. nel bas de page, al centro della decorazione.

¹²⁵ Cfr. G. Guerrieri, *Il fondo farnesiano* cit., p. 21, nota 45.

¹²⁶ Santa Maria Maggiore, Santa Maria in urbe di Venezia, Santa Lucia di Fabriano, Montecassino.

¹²⁷ Si tratta di dieci codici. Tra gli altri si conserva un codice dedicato alla cucina portoghese, che costituisce la più antica testimonianza delle tradizioni culinarie di quel paese.

¹²⁸ Il manoscritto è segnato IV.F.58.

¹²⁹ Il manoscritto è stato studiato da S. Boldrini, *Fedro e Perotti, Ricerche di storia della tradizione*, Urbino, Università degli studi, 1988. Ugualmente proveniente dalla Biblioteca dei duchi di Urbino è un volume di scritti vari in relazione al cardinale Bessarione (Ms.V.F.12).

¹³⁰ Un esame dei contenuti rivela una cospicua presenza di alcuni autori e l'assenza di altri. Biblioteca Nazionale di Napoli, *Al campo d'oro con gli azzurri gigli* cit., pp. 10-11.

¹³¹ Aristotele è presente con tutti i trattati nelle traduzioni umanistiche mentre sono assenti quelle medioevali. Così le collezioni di testi teologici e liturgici sono abbondanti per il periodo tra il XV e il XVII secolo mentre manca l'esegesi medioevale. Poche sono anche le opere di San Tommaso.

¹³² Cinque contengono testi di Ovidio, Virgilio, Orazio, Macrobio e Claudiano. I due più interessanti per la critica del testo sono il Festo (BNN, Ms. IV.A. 3), lasciato dal cardinale Silva a Ranuccio ed edito da Fulvio Orsini ed il Cassiodoro (IV.B.41). Cfr. L. Pernot, *Attualità* cit., p. 226.

¹³³ Il codice segnato I.B.52 (*Breviarium romanum*) si richiama alla miniatura ferrarese, ma dalla critica più recente è stata esclusa la sua provenienza dalla bottega di Antonio Cicognara. Cfr. la voce *Cicognara Antonio* curata da Maria Cristina Passoni in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, p. 156. Lo stemma farnesiano con i sei gigli è riprodotto più volte in BNN, Ms. I.B.52, cc. 8v, 9r, 167r, 214r, 223r, 345r. Ricordiamo inoltre le *Horae Beatae Mariae Virginis* conosciuto come *la Flora*, di scuola franco fiamminga, costituito da oltre cento miniature e decorato in ciascuna pagina di un fregio con motivi floreali, insetti e piccoli animali (BNN, Ms. I.B.51). Tra i codici letterari il più significativo dal punto di vista della decorazione è certamente il *Virgilio* appartenuto al cardinale Agostino Trivulzio e illustrato con tre cornici miniate all'inizio delle *Bucoliche* delle *Georgiche* e dell'*Eneide*. Costituisce questo codice un esempio particolare nella tradizione del testo virgiliano poiché, pur attestando una lezione tarda delle opere maggiori è il solo testimone di alcune parti dell'*Appendix Virgiliana* (BNN, Ms. IV.E.7).

¹³⁴ Molti volumi riguardano la storia, l'emblematica e le raccolte di divise, la teoria politica e i compendia; non mancano opere



letterarie, di eloquenza retorica e di grammatica. Cfr. F. Fossier, *La Biblioteca* cit., p. 221.

¹³⁵ A. Vesalio, *De humani corporis fabrica* libri septem, Basileae, ex officina Ioannis Oporini, 1543.

¹³⁶ Alla morte del duca di Guisa, Mordente era entrato al servizio

del duca Alessandro, assoldato dalla Lega cattolica contro Enrico di Navarra. Cfr. la voce curata da F. Camerota, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, 176, pp. 562-565.

¹³⁷ F. Fossier, *La biblioteca* cit., p. 222.

IL SIGNIFICATO
E LE VICENDE DEL CODICE

DALLA BIBLIOTECA DEL PRINCIPE DI TARSIA ALLA BIBLIOTECA REALE

Maria Rascaglia

Nota tra i contemporanei per l'ampiezza e la ricchezza del patrimonio librario, solo al termine della sua breve vita la biblioteca fondata da Ferdinando Vincenzo Spinelli principe di Tarsia fu corredata da strumenti catalografici in grado di rivelarne in maniera compiuta la fisionomia¹. Per comprendere le ragioni che possono aver determinato la presenza nelle sue collezioni dei due album di disegni, in questa sede denominati *Codice Tarsia*, è utile ripercorrere le vicende della biblioteca e rievocare il clima culturale della Napoli settecentesca in cui essa fu attiva.

Insignita nel 1612 del titolo di "principi di Tarsia"², nel corso del secolo la famiglia Spinelli annoverava nelle sue file figure attente alla vita culturale del tempo e in particolare sensibili al fascino della produzione artistica. Al pari di numerosi esponenti della nobiltà napoletana, i principi Spinelli iniziarono a raccogliere nelle proprie dimore dipinti e disegni, che venivano esposti in sale di rappresentanza o in vere e proprie gallerie³. Nella dimora calabrese di Terranova e in quella napoletana di salita Pontecorvo fuori Porta Reale Ferrante Spinelli, terzo principe di Tarsia, diede inizio a una vasta collezione di opere d'arte, pregevole per quantità e qualità di artisti presenti. L'inventario notarile redatto dopo la scomparsa del principe nel 1655 rivela la maggiore consistenza della collezione calabrese, composta da 347 dipinti distribuiti in 13 ambienti, rispetto a quella napoletana, che registra 320 dipinti esposti in prevalenza nell'ala di rappresentanza dell'antica casa palaziata fuori Porta Reale⁴. Mentre per la collezione calabrese è possibile desumere solo i dati quantitativi,

per quella napoletana l'inventario riporta l'elenco analitico degli autori e delle rispettive opere. Accanto ai nomi di Carlo Sellitto, Micco Spadaro e Jusepe de Ribera, spicca quello di Aniello Falcone, protetto da Ferrante Spinelli che nel 1651 lo aveva ospitato nella propria dimora⁵. Il principe si conferma non solo raffinato intenditore della scuola pittorica napoletana, toscana, romana e genovese del XVII secolo, ma anche estimatore della grande tradizione pittorica del secolo precedente. Una nutrita serie di disegni firmati da artisti locali e forestieri impreziosisce le raccolte napoletane, come ha documentato in anni recenti Mario Epifani, che pubblica dall'inventario notarile del 1655 l'elenco delle opere su carta esposte nel secondo camerino, nella galleria e in una stanza adiacente⁶. Anche in questo caso è possibile attribuire alcuni esemplari a esponenti illustri del panorama artistico cinquecentesco e seicentesco, fra i quali si incontra di nuovo il nome di Falcone, che Epifani menziona, tra l'altro, a proposito di un «libro di disegni» appartenuto al «Duca di Tarsia vecchio»⁷. Di tale libro o di altri simili, prodotti dagli artisti per far conoscere le proprie opere, non vi è traccia nell'inventario notarile del 1655, secondo la consuetudine di custodire volumi di questo genere nella biblioteca privata di famiglia non sempre censita tra i beni dell'asse ereditario. Analoga considerazione potrebbe farsi per i due album di disegni di architettura, nel caso in cui fossero pervenuti per dono o per acquisto nel corso del XVII secolo nelle raccolte librarie al tempo presenti sia nella dimora calabrese che in quella napoletana.



Carlo e Giovanni Vincenzo Spinelli, eredi di Ferrante, scomparsi rispettivamente nel 1660 e nel 1668⁸, non apportarono cambiamenti significativi alle collezioni di famiglia. Sarà Carlo Francesco, figlio di Giovanni Vincenzo, divenuto maggiorenne nel 1690, a riprendere e coltivare gli interessi culturali dello zio. Nell'ultimo decennio del secolo le principali guide della città di Napoli rendono conto della sua passione per l'arte e dell'impegno profuso nell'incremento delle raccolte conservate nelle dimore calabrese e napoletana. In particolare divennero più frequenti e lunghi i soggiorni nella casa palaziata a Pontecorvo, nella quale Celano segnala la presenza di un «Museo di quadri collocato in un'ampia Galleria ed è in più camere». A suo giudizio tale museo, che ospita circa quattrocento pezzi, può «stare a fronte d'ogni altro museo grande d'Italia, se in questo la curiosità di virtuosi può godere d'ogni sorte di opera uscita da pennelli, così antichi, come moderni di prima, seconda, e terza riga»⁹. Il lungo elenco di artisti riportato da Celano rende conto del pregio della collezione. In apertura sono menzionati pittori sia italiani, tra i quali Giotto, Raffaello, Tiziano, Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni, Carracci, sia stranieri, da Rubens a van Dyck, da Dürer allo Spagnoletto. A seguire il folto gruppo di autori napoletani che comprende, fra gli altri, Luca Forte, Pacecco De Rosa, Carlo Sellitto, Massimo Stanzione, Aniello Falcone e Salvator Rosa. Infine è segnalata la presenza di numerosi disegni, fra i quali «una quantità del Cavalier Lorenzo Bernini»¹⁰. Nella prima edizione della guida di Napoli, apparsa nel 1700, Domenico Antonio Parrino riporta in forma succinta le notizie fornite dal Celano¹¹. Mentre nell'edizione del 1724 di quest'opera il curatore non ha apportato modifiche alla descrizione di palazzo Tarsia, incentrata sulle sue preziose collezioni artistiche, la *Nuova guida de' forastieri* di Parrino nell'edizione aggiornata dal figlio Nicolò nel 1725 menziona per la prima volta, accanto alla passione per le opere d'arte, l'amore per i libri di Carlo Francesco Spinelli: «L'odierno Principe Don Carlo è assai amico delle lettere umane, ed ha accumulati rarissimi libri»¹². Non è semplice documentare questa affermazione, in

quanto la fonte più attendibile, ossia gli inventari notarili del 1690 e del 1732, non forniscono informazioni esaurienti in merito. L'elenco dei beni acquisiti dal principe di Tarsia al compimento della maggiore età nel 1690 include le opere artistiche – dipinti e disegni – accanto agli arredi presenti nelle dimore napoletana e calabrese, ma fornisce esili tracce dell'esistenza in esse di biblioteche private. Nella terza camera dell'appartamento nel palazzo napoletano è collocato «uno stipo dietro la porta con libri di legge vecchi diversi n. 60 con diverse altre scritture concernentino à tutti li luochi dello stato del S. Principe». Poco oltre sono menzionati «uno stipo con il suo piede di legno, che si serra con due portelli, dentro del quale vi sono una quantità di Lettere in fascio, [...] un baulletto di palmi 4 in carta vecchio dove sono 2 libri vecchi, [...] un altro libro d'uso di contadonia, [...] due altre casse rotte picciole, piene di carte»¹³. Si tratta di dati quantitativamente e qualitativamente esigui rispetto alla presumibile consistenza dell'archivio e della biblioteca che una famiglia nobile del lignaggio dei principi di Tarsia doveva conservare nelle proprie residenze.

L'inventario redatto nel 1732 alla scomparsa di Carlo Francesco non si discosta di molto dal precedente. Nella terza anticamera antistante la galleria della dimora napoletana è segnalata «una scanzia di palmi 10 con grata di ferro con alcuni libri dentro serrata con un catenaccio». Nella galleria, che annovera circa 80 tra dipinti e disegni e una decina di statue, sono collocati «due mappamondi del p. Coronelli con sopravveste di corame – di solito presenti nelle biblioteche seicentesche – e uno stipo nel muro con molte scritture con grata di ferro filato con catenaccio». Nel Camerone, accanto a oggetti di piccolo formato sono menzionati «dodici libri antichi manoscritti di scritte dell'Ecc. ma Casa di Tarsia, ed altre scritture, e conti sciolti». Poco oltre, tra gli oggetti preziosi, sono descritti «un officio con molte figure miniate, e scritto a mano guarnito di fuori di smalto, diamantini e piccoli robini, e ciappe dell'istesso lavoro, [...] un picciolo librettino di memoria tutto smaltato di 8 pezzi con piccioli smeraldi all'estremo delle due francette». Nella parte

finale dell'inventario dei beni conservati nella dimora napoletana, per la prima volta, è segnalata la presenza nel terzo gabinetto di «una libreria tutta di libri francesi e legati alla Francese descritti nel suo particolare indice»¹⁴, ossia nel catalogo del quale purtroppo non è rimasta traccia.

Come negli inventari precedenti, alquanto sommaria appare la descrizione dei beni conservati nella residenza calabrese a Terranova, al tempo dimora abituale della famiglia, nella quale secondo una preziosa testimonianza coeva Carlo Francesco Spinelli aveva raccolto un ingente patrimonio librario. Nel profilo biografico dedicato al padre carmelitano Elia Astorini, al secolo Tommaso Antonio, Giacinto Gimma scrive che questi, negli ultimi anni di vita, fu ospitato dal suo mecenate, il principe Spinelli, nel palazzo di Terranova e lì si sarebbe occupato anche della ricca biblioteca¹⁵. Racchiusa secondo l'uso seicentesco in una sala molto vasta e paragonata a «una piccola Atene», la libreria del principe «si ammira numerosa di libri in ogni scienza, d'Istorie Ecclesiastiche, e profane, di Dottori sacri, di lingua Araba, Caldea, Greca, e Latina; de' Poeti più celebri, e di quanto può ricercarsi a satollare il desiderio d'ogni più curioso Letterato»¹⁶. L'ampiezza degli ambiti tematici elencati restituisce la fisionomia di una biblioteca attenta a documentare i vari rami del sapere umanistico e scientifico, probabile frutto della sinergia tra il principe e il padre carmelitano, entrambi pronti ad accogliere le sollecitazioni culturali provenienti dalla capitale, dagli altri stati italiani e dall'estero.

La movimentata vicenda biografica di Astorini, nato nel 1651, affonda le radici in una formazione cosmopolita e interdisciplinare, iniziata in Calabria sotto la guida del padre medico e proseguita accanto allo zio Tommaso Cornelio, esponente del fronte dei *novatores* nella Napoli di metà secolo. Fu per lui naturale ripudiare la filosofia scolastica e aderire fin da giovane alle teorie dei moderni, da Galilei a Cartesio, Hobbes e Gassendi, teorie che diffuse nel convento carmelitano di Cosenza e tra i giovani nobili in varie località del viceregno e che gli recarono grande notorietà. Negli anni '80, al termine di un lungo viaggio in Svizzera,

Germania e Paesi Bassi durante il quale si fece apprezzare per le non comuni capacità didattiche, visse alcuni anni tra Firenze e Siena, dove frequentò i principali esponenti della cultura umanistica e scientifica toscana, da Magliabechi a Redi e Viviani. Sul finire del secolo, ritornato nel viceregno per dedicarsi alla pubblicazione di numerose opere inedite, si pose sotto «la protezione di D. Carlo Francesco Spinelli Principe di Tarsia, ed anche del Cardinale Orsini, avvezzi amenable a favorggiar Letterati»¹⁷.

La frequentazione tra il principe e il predicatore carmelitano si intensificò nell'ultimo decennio del secolo sia a Napoli, dove Astorini si recava per seguire la stampa dei propri scritti, che a Terranova dove Spinelli amava coltivare la passione per i libri destinando cospicue risorse finanziarie all'allestimento della sua biblioteca. In assenza di informazioni sugli orientamenti culturali del principe, la protezione accordata al padre carmelitano lo colloca di fatto nella schiera dei *novatores* napoletani, scelta di campo non immune da conseguenze nei rapporti con le autorità civili e religiose del tempo. Sul finire del secolo, nella quiete della biblioteca Spinelli a Terranova, Astorini si dedicò alla stesura della sua ultima opera, la *Philosophia Symbolica* che, per l'ampiezza dei temi affrontati, poté giovare del ricco patrimonio librario in essa custodito. Il testo, rimasto inedito, era diviso in dialoghi nei quali erano illustrati «tutti gli antichi e moderni Sistemi Filosofici, colle dimostrazioni Matematiche e colle nuove osservazioni fatte in varie Accademie, ed erudizioni prese da' Poeti greci e latini»¹⁸. Dalla testimonianza di Gimma, che aveva conosciuto personalmente Astorini, non risulta chiaro se, prima dell'arrivo del carmelitano, la raccolta libraria fosse in gran parte formata o se, durante i suoi soggiorni, fu lui a dare l'impulso per incrementarla. L'unico dato certo è che egli «si accinse con gran fatica ad ordinare i Volumi, ed a formare i registri necessarj; quando travagliato da grave morbo nel corso delle sue maggiori applicazioni, si è veduto morto alli 4 di Aprile del presente anno 1702»¹⁹.

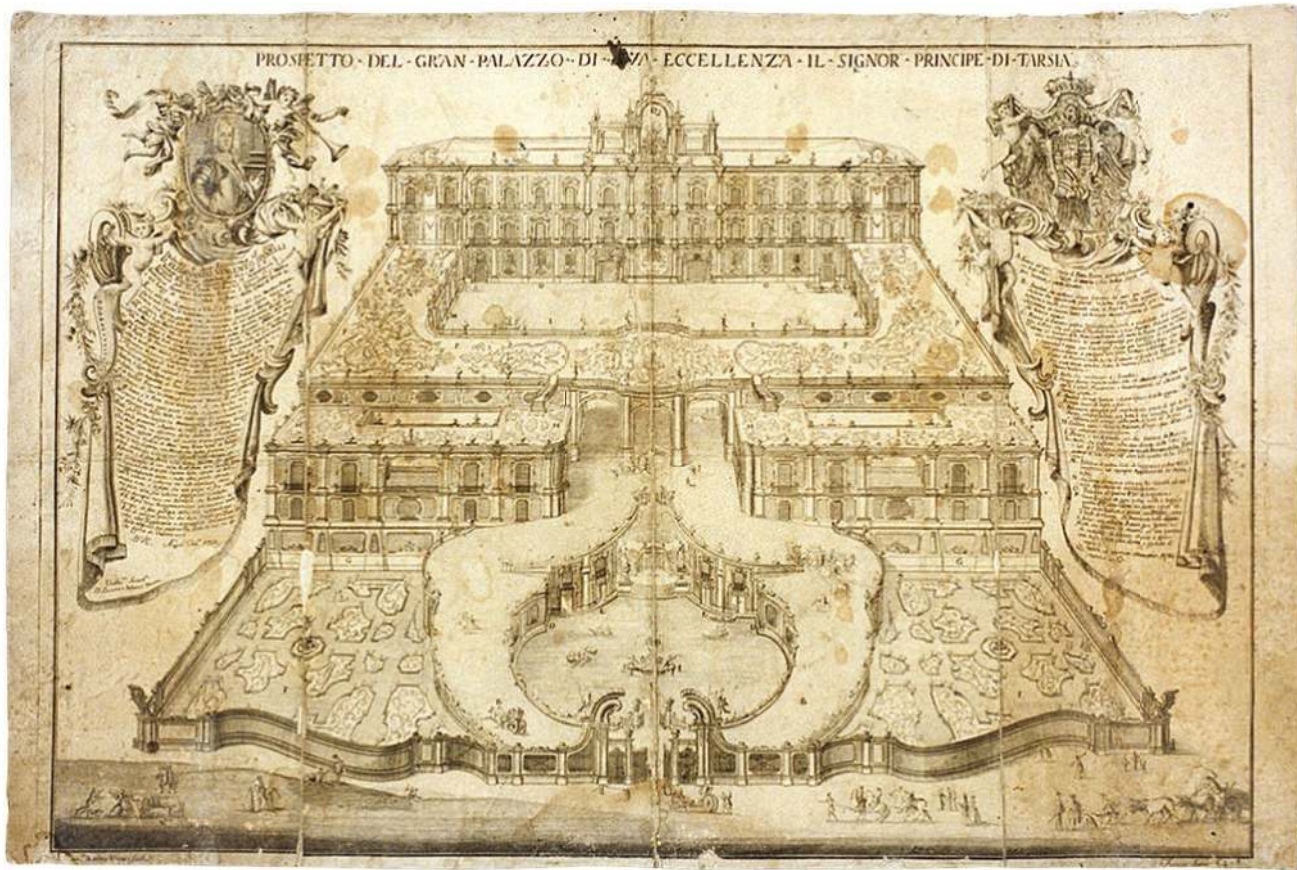
Nel corso del Seicento e nei primi decenni del secolo seguente gli studiosi che hanno menzionato la raccolta



A lato, Gabinetto scientifico di Palazzo Tarsia (da P. Bertucci, *The Architecture of Knowledge*, 2013, p. 166)

A destra, *Ritratto di Ferdinando Vincenzo Spinelli principe di Tarsia*, prima metà sec. XVIII. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Sotto, Domenico Antonio Vaccaro, *Progetto per il nuovo palazzo del principe di Tarsia*, 1737; incisione. Napoli, Museo Nazionale di San Martino



libreria calabrese non hanno aggiunto informazioni in merito all'inventariazione e catalogazione dei volumi²⁰, né hanno fornito elementi utili a comprendere la fisionomia della biblioteca seicentesca incrementata da Carlo Francesco nella dimora napoletana²¹. Secondo l'uso del tempo, è presumibile che entrambe le raccolte librerie ospitassero accanto ai volumi a stampa testi manoscritti. In alcuni casi si trattava di compilazioni utilizzate dai precettori come manuali per lo studio delle discipline umanistiche e scientifiche, in altri di trascrizioni di opere non ancora edite o la cui circolazione non era opportuno che fosse affidata, per motivi diversi, alla versione a stampa. In queste ultime categorie rientrano i disegni di architettura che compongono il nostro *Codice Tarsia* che, durante il XVII secolo, potevano essere pervenuti in cartelle sciolte o racchiusi in album in una delle due biblioteche del principe Spinelli.

Nel 1732, in seguito alla morte del padre Carlo Francesco e della madre Isabella, Ferdinando Vincenzo Spinelli aveva ereditato il titolo di principe di Tarsia ed era entrato in possesso del patrimonio familiare. Anche nel suo caso non si hanno notizie sugli studi condotti e sugli interessi culturali coltivati, ma l'ambizioso progetto di ampliamento del palazzo alla salita Pontecorvo, affidato ad un architetto del calibro di Domenico Antonio Vaccaro, denota competenza e gusto. Nella scelta di dotare l'edificio di una biblioteca aperta agli studiosi italiani e stranieri, Ferdinando Vincenzo dimostra, inoltre, di aver superato il modello tardoseicentesco di raccolta libraria riservata a pochi eletti, a cui si era ispirato il padre in Calabria. Attento alle nuove sfide che le discipline scientifiche ponevano nei primi decenni del nuovo secolo, il principe aderisce a una moderna concezione della biblioteca al servizio degli scienziati, sull'esempio delle grandi istituzioni accademiche europee, dalla Royal Society di Londra sorta nel 1660 all'Accademia delle Scienze di Parigi. Grazie a una maggiore disponibilità economica raggiunta in seguito alle nozze con Nicoletta di Capua nel 1715 e divenuto principe di Tarsia nel 1732, Ferdinando Vincenzo poté avviare i lavori di ristrutturazio-

ne e ampliamento della dimora napoletana. Nell'estate precedente per la costituenda biblioteca aveva provveduto ad acquistare dal libraio Stefano Elia per 19 ducati volumi antichi²² che andavano ad aggiungersi alla raccolta libraria trasferita dalla Calabria²³.

Consapevole dell'importanza e della novità che la sua iniziativa assumeva nel panorama architettonico della città di Napoli, divenuta capitale sotto la dinastia borbonica, nel 1735 il principe commissionò a Vaccaro il disegno del progetto in corso di esecuzione. Affidato alle cure dell'incisore romano Francesco Sesone e stampato nel febbraio 1737, il *Prospetto del Gran Palazzo di sua Eccellenza il Signor Principe di Tarsia* restituisce il fascino di un'impresa architettonica ardua ma non priva di ostacoli. Ai lati dell'edificio due fitti cartigli consentono all'autore di raccontare i particolari del suo lavoro e permettono di individuare l'ubicazione della biblioteca e degli alloggi destinati ai bibliotecari. In considerazione della sua funzione di biblioteca "pubblica" furono scelti «i locali sottostanti alla "gran loggia" sul lato destro all'uscita dell'antico palazzo nella "piazza seu anfiteatro con due fontane di marmo"»²⁴. Un ingresso principale prospiciente la strada avrebbe consentito al pubblico un facile accesso alle sale di studio. La "nuova libreria" si dispiegava su 138 palmi di lunghezza per 46 di larghezza nel grande corpo a forma di "C" che delimitava il cortile rettangolare antistante il palazzo in corrispondenza del varco occidentale. Alle raccolte librerie erano destinati un grande salone e un ambiente più piccolo, che immetteva in due gallerie adibite a sale di studio. Da una di esse si accedeva al gabinetto scientifico, un vasto ambiente riservato a ospitare la vasta collezione di strumenti scientifici acquistati dal principe in tutta Europa²⁵. Apparecchi ottici, fisici, matematici e astronomici erano messi a disposizione degli scienziati per effettuare esperimenti all'avanguardia suggeriti dai nuovi studi sulle scienze applicate in corso nelle principali città europee.

Nella Napoli degli anni '30, in particolare per merito di Celestino Galiani, si andavano infatti diffondendo le teorie scientifiche e filosofiche che sviluppavano i principi della fisica newtoniana e dell'empirismo



lockiano. Nominato cappellano maggiore di Napoli e prefetto dei Regi Studi, nel 1732 Galiani aveva avviato la riforma degli studi universitari e promosso la fondazione dell'Accademia delle Scienze, istituzione che pur non avendo ottenuto il riconoscimento delle autorità austriache poté contare sul mecenatismo di nobili ed ecclesiastici schierati nel fronte dei *novatores*²⁶. Negli anni della sua pur discontinua attività, dal 1732 al 1737 e dal 1741 al 1744, l'Accademia fece della capitale uno dei centri editoriali nella penisola italiana particolarmente attenti a divulgare i percorsi del pensiero moderno²⁷. Più lungimirante sarebbe stato l'atteggiamento della monarchia borbonica nei confronti delle istituzioni culturali se si considera che, nel 1735, re Carlo avrebbe approvato la prima parte della riforma universitaria e nel 1738 avrebbe promosso gli scavi archeologici a Ercolano e in seguito a Pompei. In un simile contesto l'Accademia Tarsiana, progettata a metà degli anni '30 insieme alla biblioteca e inaugurata anch'essa nel 1747, si poneva come il naturale *trait d'union* tra il circolo galianeo e la Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, che sarebbe stata fondata da Ferdinando IV nel 1778 e inaugurata due anni dopo. In considerazione della destinazione "pubblica" del suo progetto culturale, il principe Ferdinando Vincenzo affidò la cura della biblioteca e del gabinetto scientifico a insigni figure, ossia il letterato Niccolò Giovio e il padre somasco Giovanni Maria Della Torre. In Arcadia con il nome di Eupidio Siriano, poeta di corte nonché librettista di successo, Giovio era considerato uno dei protagonisti della vita letteraria della capitale, in rapporti con Vico e tra gli animatori del circolo culturale dei duchi di Laurenzano. Inoltre vantava una solida conoscenza delle teorie filosofiche moderne e, in particolare, del meccanicismo cartesiano²⁸, che gli avrebbe consentito di dialogare e interagire con gli studiosi italiani e stranieri frequentatori dell'accademia tarsiana.

Non sono pervenuti documenti utili a ricostruire le attività svolte da Giovio per la sistemazione e l'incremento del patrimonio librario sia prima dell'apertura al pubblico della biblioteca nel 1747 che negli anni seguenti. Utile la testimonianza fornita in merito da

Niccolò Bammacaro, professore di filosofia morale nell'Università di Napoli e studioso attento agli esperimenti di fisica in corso nelle principali città italiane ed europee. Nel *Tentamen de vi electrica*, pubblicato nel 1748 sull'onda del successo incontrato in quegli anni dalle sperimentazioni sulla corrente elettrica condotte anche a palazzo Tarsia²⁹, Bammacaro riferisce in una nota che l'«eruditissimus Bibliothecarius» Giovio aveva fatto per lui una copia di una relazione scientifica che si conservava manoscritta nella biblioteca spinelliana³⁰. Secondo quanto scrive l'abate Troyli al termine dell'accurata descrizione della biblioteca e del gabinetto scientifico, il letterato si prendeva cura anche degli strumenti disposti nelle sale: «Quali Machine vengono per lo più regolate dal Padre D. Gio. Maria Della Torre chierico regolare somasco e dal Bibliotecario D. Niccolò Giovio»³¹. Recenti studi di Paola Bertucci confermano tale affermazione e indicano padre Della Torre come curatore del gabinetto scientifico³². Convinto sostenitore delle teorie newtoniane, il religioso, dopo aver insegnato in diverse città della penisola, giunse a Napoli dove fu professore di fisica e matematica nel liceo arcivescovile e in seguito all'Università, rimanendo in contatto con scienziati delle principali accademie e università italiane e straniere. La sinergia tra Giovio e Della Torre consentì al principe di Tarsia di realizzare l'ambizioso progetto di un'istituzione scientifica al passo con i tempi, la cui biblioteca aperta al pubblico si poneva come punto di riferimento nella Napoli di metà secolo, che poteva contare da alcuni decenni su una sola biblioteca accessibile agli studiosi, la Brancacciana³³.

Le fonti coeve decantano la magnificenza delle sale adorne di statue e dipinti e la cura impiegata nell'esecuzione degli arredi lignei, destinati ad ospitare il patrimonio librario e gli strumenti scientifici³⁴. I documenti relativi allo stato di avanzamento dei lavori rendono conto dei tempi lunghi necessari al completamento delle opere murarie e alla decorazione degli ambienti progettata personalmente da Vaccaro³⁵. Non prima del 1745, anno in cui Giovio prese servizio come bibliotecario, fu possibile collocare negli

scaffali volumi e apparecchi. Un'attenta scenografia rendeva armonioso il rapporto tra i diversi oggetti di conoscenza: da una parte libri e strumenti sistemati nelle scaffalature, dall'altra globi e macchine scientifiche disposti nelle sale della biblioteca e nel gabinetto di fisica. Nel gran Salone erano custoditi in «Scanzie tutte intagliate ed indorate [...] i Libri Greci, Latini ed Italiani di ogni sorta ligati con Carminio ed Oro», due globi del Coronelli e, tra gli altri strumenti, «un *Quadrante Astronomico di ottone [...]*, una *Machina Elettrica*, ed un *Semicircolo Reale* di ottone, con suoi Occhiali, Calamita, e Piede per uso di piantare Machine, e Fortificazioni in Campagna». Nella sala adiacente erano conservati «i Libri francesi, spagnuoli, e di altre lingue forestiere, tutti ligati in oro alla Francese, e riposti nelle Scanzie intagliate, ed indorate, colle reti di ferro filato avanti (come stanno pure gli altri del Salone)». Al centro della sala era collocata «una *Machina Planetaria*, comprata 1500 scudi, che mostra il sistema di *Copernico*, ed è accomodabile agli altri sistemi»³⁶. Dalla sala si accedeva a due Gallerie sontuosamente arredate e adibite a sale di studio, una delle quali, collegata con la «Stanza delle Machine Matematiche, e Filosofiche», recava sul pavimento «una *Linea Meridiana*, somiglievole a quella di San Petronio in Bologna, e all'altra di Santa Maria degli Angeli in Roma». Tale stanza era adornata dalle statue in marmo dei quattro continenti, donate al principe di Tarsia dall'architetto Ferdinando Sanfelice. Alle pareti erano esposti «Quadri di Architettura, e Quadri di Camei in marmo con Cornici in Rame indorato, colle teste di varj Imperadori». Un grande armadio ospitava strumenti scientifici di piccole e medie dimensioni, specchi, occhiali, microscopi, prismi ad acqua semplici e newtoniani, mentre al centro della stanza erano collocati, tra gli altri, «un *Occhiale Newtoniano* per vedere i Pianeti [...], la *Machina Idraulica* per l'esperienza dell'Acqua [...]. Una *Machina per la caduta de Gradi*. Una *Machina Elettrica* all'uso di Auchsbei. Una gran *Machina* per imitare la Grandine»³⁷. Secondo i sistemi di classificazione adottati all'epoca, i volumi a stampa erano suddivisi in cinque classi, a loro volta organizzate in sottoclassi. All'interno di ciascuna

di esse, nel rispetto di una prassi al tempo consolidata e al pari degli apparecchi scientifici custoditi in armadi, molto probabilmente i volumi erano collocati negli scaffali per formato. Non risulta, infatti, che prima dell'apertura al pubblico della biblioteca fossero redatti inventari topografici o cataloghi per autore o per materia. Da un documento sull'organizzazione dei servizi al pubblico, redatto tra l'autunno 1753 e la fine del 1758, risulta che in ciascuna delle due sale le opere a stampa erano disposte nella sequenza delle cinque classi: Teologia, Giurisprudenza, Filosofia, Storia, Polimatia³⁸. La terza classe comprendeva non solo le discipline filosofiche, ma anche le «Scienze» e le «Arti», a loro volta ripartite in «Arti varie», «Architettura» e «Arte e scienza militare». Nel caso in cui i due album di disegni fossero stati già acquisiti al patrimonio librario della biblioteca alla data della sua apertura, con buone probabilità sarebbero stati collocati nella sottoclasse di «Architettura». A proposito del pregio del patrimonio librario, nel documento si ricorda che il «difonto Principe a' Libri, e copiosi manoscritti, che possedea da' suoi predecessori, ne a' aggiunto un augumento considerabile, avendo erogato 12 mila scudi nella compra di una sola cospicua libreria, che si vendeva in Napoli, e mantenea corrispondenza co' migliori stampatori d'Europa per ottenere subito i più scelti libri, per la compra de' quali avea assegnato 7200 annue»³⁹. In assenza di ulteriori informazioni sull'organizzazione delle raccolte, non è possibile ipotizzare se i due album di disegni fossero stati inseriti tra le opere manoscritte, di cui non si conoscono i criteri seguiti nella collocazione dei singoli esemplari, o se fossero pervenuti tra i volumi della «copiosa libreria» acquistata dal principe. In un «foglio stampato», redatto per i futuri utenti in occasione dell'inaugurazione della biblioteca, erano riportate le indicazioni relative ai giorni e agli orari di apertura delle sale di studio, alle modalità di consultazione del materiale e ai requisiti necessari ai giovani per poter accedere ai servizi erogati⁴⁰. La breve vita delle due istituzioni culturali fondate dal principe di Tarsia è scandita da alcune tappe principali. La biblioteca fu inaugurata con una solenne cerimonia



il 22 luglio 1747, in occasione della nascita dell'infante Filippo figlio di Carlo di Borbone. L'evento fu celebrato con la pubblicazione di un elegante volume in quarto dal titolo *Componimenti diversi per la Sacra Real Maestà di Carlo Re delle Due Sicilie* raccolti da Giovinetti nella duplice veste di bibliotecario e poeta di corte⁴¹. Nel *Prologo*, volto a esaltare i pregi della giovane dinastia borbonica, il letterato definiva la biblioteca «venerando Tempio a Minerva sacro», dedicata dal principe di Tarsia «sotto i reali auspicj [...] all'uso della Gioventù vaga di onore»⁴². L'indice degli autori dei versi restituisce il profilo culturale di quanti, uomini e donne, nobili e borghesi, circondano il principe nella giornata inaugurale e ne condividono il progetto. Significativa la presenza di figure femminili, tra cui la giovanissima scienziata Mariangela Ardinghelli, allieva di Della Torre, e la filosofa Giuseppa Eleonora Barba-piccola, valente traduttrice di Cartesio⁴³. Ambiti culturali e professionali sia umanistici che scientifici erano equamente rappresentati: letterati ed eruditi, giuristi e magistrati, medici e scienziati⁴⁴, molti dei quali sarebbero stati promotori e frequentatori dell'Accademia di letteratura e scienze che il principe Ferdinando Vincenzo inaugurò il 30 luglio.

Le riunioni accademiche, previste con cadenza quindicinale, avevano come oggetto sia temi storico-letterari che filosofico-scientifici nel solco di una tradizione ampiamente consolidata nell'Italia meridionale in epoca moderna. Accanto a figure già affermate nel campo delle scienze mediche, naturali e astronomiche, quali Michelangelo Ruberti, Francesco Serao e Felice Sabatelli, esponenti dell'Accademia delle Scienze citata in precedenza, è attestata la partecipazione alle attività dell'Accademia Tarsiana anche dei giovani fratelli Galiani, Berardo e Ferdinando, nipoti e allievi dell'abate Celestino⁴⁵. Meno noto del fratello minore, Berardo mostrava particolare attitudine per la storia dell'architettura, dedicandosi in particolare allo studio del classicismo di matrice vitruviana. Nel 1758, come è noto, diede alle stampe una pregevole edizione del *De architectura* con testo latino a fronte, ampio corredo di note sulla tradizione manoscritta

dell'opera e 25 tavole disegnate personalmente senza poter attingere all'apparato iconografico originario⁴⁶. Tra gli studiosi che frequentavano l'Accademia, Galiani si conferma uno dei pochi a coltivare interesse per la storia dell'architettura.

Grande curiosità, invece, destavano gli esperimenti sull'elettricità che si tenevano nel gabinetto di fisica fin dai primi mesi di attività dell'Accademia. Su indicazione di Giovanni Maria Della Torre, il principe Spinelli invitò a palazzo Tarsia Peter Johann Windler, scienziato inglese giunto a Roma all'inizio del 1747 per compiere esperimenti sui fenomeni elettrici con apparecchi da lui ideati. Fin dall'anno precedente, infatti, esperimenti sulla conduzione dell'elettricità erano stati proposti da studiosi stranieri nelle principali accademie e università italiane, suscitando grande curiosità tra gli addetti ai lavori. Della Torre, il professore di filosofia Niccolò Bammacaro e la giovane Mariangela Ardinghelli, allieva di entrambi, furono al fianco di Windler negli esperimenti realizzati a palazzo Tarsia. Dopo la partenza dell'ospite inglese, fu lo stesso Della Torre a occuparsi della realizzazione di un esemplare della macchina elettrica da installare nel gabinetto scientifico ma, soprattutto, a lui si deve la curatela dei *Tentamina de causa electricitatis*, ossia una relazione sugli esperimenti condotti da Windler, che compare sul frontespizio come autore del volume stampato nel 1747 da Serafino Porsile⁴⁷. Non a caso, in una delle tavole poste in calce al volume, Della Torre si fa raffigurare alla conduzione della macchina elettrica disposta al centro di una delle sale di palazzo Tarsia, forse l'unica rappresentazione iconografica coeva degli ambienti accuratamente descritti dalle fonti contemporanee⁴⁸.

Nel 1749, durante il viaggio in Italia, giunse a Napoli Jean-Antoine Nollet, fisico sperimentale e membro dell'Accademia delle Scienze di Parigi. Nelle due settimane di soggiorno, oltre a conoscere illustri napoletani fra cui il principe Raimondo Di Sangro, frequentò palazzo Tarsia e intervenne alle sedute dell'Accademia. Sotto la guida di Della Torre e con la partecipazione di Bammacaro e della Ardinghelli, alcune riunioni furono ancora dedicate a proseguire gli esperimenti sulla



corrente elettrica⁴⁹. Su proposta di Nollet l'Accademia napoletana fu consociata alla prestigiosa Accademia parigina e la giovane studiosa partenopea, da lui citata nelle *Letters on Electricity* del 1753⁵⁰, inviò negli anni seguenti preziose corrispondenze sulle eruzioni del Vesuvio, che il fisico francese avrebbe utilizzato nelle sue comunicazioni alle adunanze parigine⁵¹.

Nell'ottobre di quell'anno l'improvvisa scomparsa del principe Ferdinando Vincenzo pose fine al breve periodo d'oro delle due istituzioni, sorte grazie alla sua lungimiranza e sostenute dalla sua munificenza ma non dotate di risorse economiche stabili in grado di garantirne nel tempo la sopravvivenza. Il declino riguardò dapprima l'Accademia che, nel giro di pochi mesi, priva di una nuova guida autorevole, interruppe l'attività. La biblioteca continuò a offrire al pubblico i suoi servizi e a suscitare l'interesse dei numerosi viaggiatori stranieri che si recarono a visitarla durante il soggiorno nella capitale borbonica, primo fra tutti Winckelmann⁵². Esili indizi rendono conto di sporadiche acquisizioni, ad eccezione dell'imponente acquisto per 12.000 ducati di una biblioteca privata – purtroppo non ancora identificata – che contribuì significativamente all'incremento delle raccolte librerie e nella quale potevano trovarsi anche i due album di disegni⁵³.

Dopo il 1753, a causa dell'alto tenore di vita della famiglia e delle spese in precedenza sostenute dal padre, Antonia Spinelli, erede del titolo e del patrimonio, non riuscì a garantire la disponibilità della rendita annua prevista per le nuove acquisizioni. Dal 1767 a Giovio subentra come bibliotecario l'abate calabrese Domenico Antonio Malarbì, allievo di Ariani e Genovesi nonché apprezzato docente di filosofia e matematica⁵⁴. Negli anni successivi alla morte di Ferdinando Vincenzo non risulta che entrambi abbiano curato inventari o cataloghi del patrimonio librario.

Nel 1769 Fabrizio Spinelli, marito della principessa Antonia, è costretto dall'aggravarsi della situazione patrimoniale a offrire in vendita al Re la raccolta libraria e la annessa collezione di strumenti scientifici. Per l'apprezzo dei volumi e delle apparecchiature fu

nominata una commissione regia composta da esperti nelle varie discipline scientifiche, Vincenzo Angiulli, Vito Caravelli, Nicola De Martino e Giovanni Maria Della Torre, divenuto custode della Biblioteca Reale. A loro si deve la stima del patrimonio in quarantamila ducati, somma considerata al momento non disponibile dall'Azienda di Stato, e una relazione che fornisce un'accurata descrizione delle macchine scientifiche ma si limita a indicare la sola consistenza del patrimonio librario: «Quanto ai libri della Libreria sono di numero di 20000 volumi la maggior parte in foglio, e in quarto, i quali han stimato apprezzarli a un ducato l'uno»⁵⁵.

Circa dieci anni dopo i principi Spinelli commissionarono all'avvocato Tommaso de Costanzo la redazione del primo catalogo della raccolta libraria, indispensabile in caso di vendita e anche utile alla consultazione che continuava a essere garantita secondo le condizioni inizialmente previste. Nel 1780 l'opera, stampata dalla tipografia Simoniana, presentava in apertura l'*Index Alphabeticus secundum authorum cognomina dispositum*, seguito dalla *pars secunda* con l'*Index Alphabeticus secundum authorum gallicorum cognomina dispositum*, in cui erano inseriti anche i testi manoscritti, dall'elenco dei duplicati e, infine, dall'inventario degli strumenti scientifici e degli arredi. Ordinato per autori, traduttori e titoli di scritti anonimi, il volume non risulta di facile consultazione per l'indicazione abbreviata delle note tipografiche e per il frequente ricorso a rinvii e a spogli di opere collettive o in più tomi. La puntuale descrizione fornita da Trombetta consente di definire sia l'arco cronologico, entro cui si collocano le opere in prevalenza a stampa, sia la loro distribuzione quantitativa nei principali ambiti tematici⁵⁶. Rispetto alla consistenza complessiva della raccolta, stimata in 5280 volumi, colpisce la prevalenza di testi di argomento scientifico – circa settecento titoli – a fronte di un centinaio di opere, tutte peraltro di estremo interesse, inerenti l'antiquaria, la numismatica, le belle arti e l'architettura. Sia nell'indice dei testi a stampa che in quello dei manoscritti, inseriti tra i volumi in lingua straniera in considerazione dell'esigua consistenza – 56

unità – tra i testi indicizzati sotto il titolo non vi è traccia dei due album di disegni.

Secondo la testimonianza di Lorenzo Giustiniani, «verso il 1786» ebbe inizio la dismissione della biblioteca tarsiana⁵⁷. Sulla scorta del catalogo a stampa, i bibliotecari della Reale selezionarono 3459 opere acquistate per la somma di dodicimila ducati allo scopo di incrementare il patrimonio librario della biblioteca già istituita da Carlo di Borbone. Al sacerdote Gerardo Frascella, ultimo bibliotecario a palazzo Tarsia, spettò il compito di smaltire le cospicue rimanenze elencate in due cataloghi di vendita stampati nel 1790 e nel 1791. Il primo, dal titolo *Catalogo de' libri vendibili della Biblioteca di S. Ecc. il Signor Principe di Tarsia*, fu edito dal libraio Giuseppe Maria Porcelli alla vigilia della vendita pubblica prevista nei locali della biblioteca nel febbraio 1791. Il secondo fu stampato da Angelo Coda al termine di tale vendita, venendo offerte le ulteriori rimanenze a prezzi ribassati⁵⁸. Il catalogo del 1790 conserva la partizione del precedente *Index Alphabeticus*, emendato di errori e imprecisioni nell'indicazione del cognome dell'autore, ma non reca la collocazione di ciascuna opera, mentre la colonna sul margine destro della pagina contiene il relativo costo in ducati e grana. Occorre notare, però, che il volume descrive 2910 opere, circa mille in più di quelle non acquisite nella prima fase dalla Biblioteca Reale. L'ipotesi più probabile è che, in vista di un maggiore guadagno, siano stati aggiunti volumi fino a quella data ancora conservati nella raccolta libraria calabrese⁵⁹. Inferiore per consistenza è il catalogo apparso nel 1791, nel quale compaiono per la prima volta alcune opere e, in particolare, i due album di disegni con la seguente dicitura: «Unio rara Architecturae. Tomi due in fol. 2 [ducatti]»⁶⁰. Se si considera che nei cataloghi di vendita non sono inserite opere manoscritte, è lecito supporre che i due album siano stati considerati alla stregua dei volumi a stampa e che, per ragioni non ancora note, non siano stati inclusi nel lotto di volumi presenti nel catalogo del 1790.

Nell'esemplare dell'*Index Alphabeticus* del 1780 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli accanto alla descrizione a stampa dei volumi, quasi sempre, è

stata aggiunta a mano l'indicazione dei prezzi ribassati. In alcuni casi la stessa mano riporta la descrizione di volumi non mezionati in precedenza, volumi che furono collocati al posto di opere a loro volta spostate ad altra collocazione, anche se non sempre menzionati nei cataloghi del 1790 e del 1791. È quanto si verifica nel caso dei due album di disegni inseriti nella lettera "A", forse per rendere più riconoscibile l'argomento della raccolta: «Architecturae. Unio rara. T. 2 in fol. K. 92. 2 e 3 – 2.00»⁶¹. Nel catalogo del 1780 tale collocazione si riferiva a due dei quattro volumi in folio del rarissimo *Hortus Eystettensis*, erbario illustrato curato da Basilius Besler nel 1613. Si può ipotizzare che l'opera fu spostata ad altra collocazione e non venduta, in quanto è descritta, sia nel catalogo del 1790 che in quello del 1791, a partire dal titolo e non dal nome del curatore come nell'indice del 1780⁶². L'esame autotipico del frontespizio del Ms. XII.D.74 conferma che l'annotazione "Tomi duo. In Folio" e la collocazione "K. 92. 2 a 3" sono state apposte, presumibilmente dopo il 1791, al centro del foglio sotto la base dell'edicola. L'immagine acquerellata riproduce con lievi varianti il verso del frontespizio del *De Neapoli illustrata* di Marco Antonio Sorgente, edizione postuma curata nel 1597 dal fratello Muzio per i tipi di Nicola Antonio Stigliola⁶³. Mentre nel frontespizio a stampa il motto "Unio Rara" è inserito nel cartiglio posto alla base dell'edicola, nella versione manoscritta viene riportato lungo la cornice che circonda il ritratto del gentiluomo inserito nell'ovale. Sempre in carattere maiuscolo nel cartiglio è vergato il termine "Architecturae", scelto per indicare l'argomento dei disegni contenuti nei due album. Secondo una consuetudine invalsa nel corso del XVII secolo, il motto relativo a un personaggio, una famiglia o un casato nobile acquisì un valore emblematico che prescindeva dal contesto o dal personaggio per cui era stato coniato e assurgeva a modello applicabile in situazioni analoghe. Non a caso il motto "Unio Rara", inteso come sinonimo di stretta connessione tra cultura e virtù militari, fu mutuato dal frontespizio di Sorgente e fu utilizzato da Giacinto Gimma per la stesura del profilo biografico dedicato



a Don Tommaso di Aquino, principe di Castiglione, negli *Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano*. Il principe rivelò una spiccata sensibilità culturale che lo portò a coltivare studi umanistici e scientifici, a frequentare l'Accademia Palatina di Medinaceli, a comporre versi in Arcadia e opere di argomento storico. Il principe si distinse, inoltre, per le virtù militari di cui diede prova nel corso della sua carriera, conquistando il titolo di Grande di Spagna che gli fu conferito nel 1702 alla presenza di Filippo V in una solenne cerimonia a Palazzo Reale⁶⁴. A partire da tali argomentazioni Gimma riteneva possibile abbinare «alla sua immagine quell'*Unio rara*, motto applicato al Ritratto di Marco-Antonio *Sorgente*: Cavaliere Napoletano dipinto colla spada, e col libro; poicchè ne' Campi, e ne' Licei la virtù sua è valevole a risplendere ugualmente»⁶⁵.

I due album di disegni insieme a gran parte dei testi manoscritti e a stampa della raccolta tarsiana, che erano stati selezionati in precedenza dai regi bibliotecari sulla scorta dell'*Index Alphabeticus* e dei cataloghi di vendita, tra il 1791 e il 1792 furono trasferiti nella costituenda Biblioteca Reale Borbonica. A rendere conto dello sgombero dei locali, decantati pochi anni prima per la loro magnificenza, è Domenico Pullo, curatore della terza edizione del Celano, data alle stampe nel 1792. Nell'aggiunta posta in calce alla precedente descrizione del palazzo Tarsia riferisce che «questa bellissima libreria ornamento della nostra città, e gloria dell'illustre Casa di Tarsia, è stata interamente dismessa in quest'anno 1790. Tutte le statue, gli strumenti e machine matematiche, i ritratti degli uomini illustri si sono tutti venduti. I libri parte comprati da S. M. per la nuova biblioteca regale, che si stà ragunando come si dirà, e parte da' Forastieri essendo essi delle più belle edizioni»⁶⁶. Nel volume seguente, nel descrivere la nuova sede del Museo Borbonico e della Biblioteca allocati al primo piano dell'edificio in precedenza sede dei Regi Studii, Pullo narra che «nel gran Salone destinato per la libreria vi si è già questa formata». Dopo aver lodato l'ampiezza e la solennità dell'ambiente, già dotato delle necessarie scaffalature,

si sofferma sul pregio delle collezioni librarie presenti: «vi sono parimenti tutti i libri della copiosa sceltissima libreria Farnese, qui condotta da S.M.C., i più scelti libri della dismessa libreria di tarsia, comprati come si disse da S.M. e tanti altri, che il beneficentissimo suo genio ha acquistati e va alla giornata acquistando»⁶⁷. Questa testimonianza coeva sottolinea come la collezione tarsiana sia stata uno dei nuclei originari della Reale Biblioteca di Napoli, sorta a partire dalla raccolta farnesiana ereditata da Carlo di Borbone e, per suo volere, trasferita da Parma a Napoli nel 1735⁶⁸. Ospitata al pari delle collezioni artistiche nella Reale Galleria nel lato orientale di Palazzo Reale, la raccolta libraria, composta da circa tredicimila opere, fu affidata alle cure di Marcello Venuti, ufficiale della flotta napoletana originario di Cortona e cultore di archeologia⁶⁹. L'intenzione del giovane sovrano di dar vita in tempi brevi a una Biblioteca Reale è confermata dal dispaccio del 12 settembre 1739, che imponeva la consegna alla suddetta biblioteca di un esemplare di ogni libro stampato nel Regno, diritto concesso dagli Austriaci nel 1724 alla Biblioteca Brancacciana. All'iniziale fervore non corrisposero iniziative concrete da parte dei bibliotecari che si avvicendarono nei decenni seguenti. Pur incrementando il patrimonio librario e avviandone la catalogazione, Matteo Egizio elaborò un progetto di biblioteca non al passo con i tempi e, alla sua morte nel 1745, non fu nominato un nuovo responsabile. Negli anni in cui si apriva al pubblico la biblioteca del principe di Tarsia, i volumi conservati nella Real Galleria erano a disposizione solo di quanti si occupavano della tutela dei beni artistici e archeologici custoditi nelle dimore borboniche. Nel 1754 fu disposto il trasferimento delle collezioni farnesiane nella nuova Reggia di Capodimonte dove, l'anno successivo, furono trasportati anche i beni artistici e librari rimasti nel palazzo Farnese di Roma. Nel 1756 Giovanni Maria della Torre, al tempo responsabile del gabinetto scientifico di palazzo Tarsia, fu nominato custode della "Real Biblioteca, Galleria e Museo" nonché direttore della Stamperia Reale⁷⁰. Nel 1759, in seguito alla partenza di Carlo per Madrid,

il progetto di dare vita alla Biblioteca sembrò fermarsi per circa un ventennio, fino a quando prese corpo l'idea di realizzare nel Palazzo dei Regi Studi un museo delle collezioni farnesiane e dei reperti archeologici scavati a Ercolano e Pompei. Il progetto di ristrutturazione dell'edificio, affidato all'architetto Ferdinando Fuga, fu approvato all'inizio del 1780, ma ben più lunghe si rivelarono le operazioni di trasporto delle raccolte farnesiane nella nuova sede. L'acquisizione delle numerose biblioteche dei Gesuiti espulsi dal Regno nel 1767 rese urgente lo scarto dei duplicati, mentre l'avvicinarsi di figure non sempre competenti rallentava le operazioni volte a collocare le principali raccolte librerie nei nuovi ambienti. Nel 1787 la nomina a bibliotecari di Francesco Saverio Gualtieri, Pasquale Baffi e Andrea Belli consentì di procedere in modo razionale alla sistemazione dei fondi manoscritti e a stampa e di pubblicare nel 1800 il catalogo delle edizioni a stampa per un ammontare di 26.000 volumi. Il 13 gennaio 1804 la biblioteca fu aperta al pubblico e, per oltre un secolo, conservò l'assetto originario fino al trasferimento nell'attuale sede a Palazzo Reale completato nel 1927. Il gran salone descritto nella quarta edizione del Celano fu denominato in seguito "sala della Meridiana", in omaggio a una meridiana realizzata dall'astronomo Giuseppe Caselli. Armadi contenenti libri rari e manoscritti erano sormontati da quadri provenienti dalla collezione Farnese, la volta ospitava dipinti di Pietro Bardellini in onore di Ferdinando IV, mentre su di un lato erano esposti due globi del Coronelli. Al pari delle sale contigue in cui erano conservati i testi a stampa, il salone non era aperto al pubblico, per il quale erano previste invece apposite stanze di studio. Secondo l'uso settecentesco solo ospiti illustri o studiosi stranieri potevano visitarlo, previa autorizzazione della Segreteria di Stato di Casa Reale⁷¹.

Nei primi decenni del XIX secolo acquisti, donazioni e acquisizioni di biblioteche conventuali degli ordini religiosi soppressi scandirono con regolarità il costante incremento del patrimonio librario e resero più lunghi i tempi per l'inventariazione del materiale manoscritto e a stampa. Antichi codici e manoscritti di epoca moderna diedero vita al "Fondo Nazionale",

ordinato per ampi nuclei tematici e contraddistinto da una segnatura composta da tre elementi, un numero romano, una lettera dell'alfabeto latino e un numero arabo. Entro la metà del secolo fu completata la redazione degli inventari topografici dal primo al quindicesimo scaffale, nei quali era riportata una sintetica descrizione per ciascun manoscritto. Alla primavera del 1856 risale la redazione dell'inventario topografico dello scaffale "XII D 1 – 101" dei manoscritti, al cui interno furono collocati i due album di disegni. A ciascuno di essi fu attribuito un titolo volto a evidenziare il contenuto delle rispettive raccolte e a giustificare l'ambito tematico in cui erano stati inseriti. Lo scaffale "XII D" contiene, infatti, opere di argomento scientifico, manuali di teoria e pratica militare, trattati sulle fortificazioni, relazioni di viaggio, carte geografiche, nautiche e portolani. I manoscritti non sono stati accorpati secondo tali nuclei tematici ma, ad eccezione dei quattro codici appartenuti a Vincenzo Corazza⁷², sono stati disposti in maniera apparentemente casuale. Non sorprende, quindi, che il primo dei due album sia stato collocato come Ms. XII.D.74 e il secondo, Ms. XII.D.1, sia il primo dello scaffale. La descrizione del manoscritto XII.D.1 recita: «Collezione di carte geografiche e topografiche. Comincia dalla piazza dell'Olmo di Napoli, golfo di Napoli e di Salerno. Finisce con la pianta topografica di Perugia e di altra, che manca d'indicazione certa. Quasi la metà è di fogli bianchi non scritti»⁷³. Poco oltre, in corrispondenza del manoscritto XII.D.74 si legge: «Collezione di disegni, edifizii, capitelli, ed altre cose appartenenti all'Architettura. Tutto incollato in carte in un volume; sebbene si dicano Tomi II nel frontespizio. Una metà del volume è in carte bianche»⁷⁴.

Dalla collazione tra i titoli delle opere manoscritte conservate nella biblioteca del principe di Tarsia e i titoli presenti nell'inventario di questo scaffale risulta che altre due opere provengono da quella raccolta, il *Trattato di geomantia* di Pietro d'Abano tradotto dal latino in volgare (Ms. XII.D.49) e il *Trattato di fortificazione* di Tommaso Pio Maffei in due libri (Ms. XII.D.32). Le precedenti segnature "L. 147. 28" e "L.



147. 27”, apposte all’interno del piatto anteriore della coperta, invitano a proseguire l’indagine nel “Fondo Nazionale” alla ricerca di altri testimoni manoscritti provenienti da quella preziosa biblioteca.

Note

¹ Sulle vicende della biblioteca tarsiana cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, in *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2013, pp. 69-124. Per i cataloghi, cfr. *ivi*, pp. 107-123.

² Giuseppe Vespasiano Spinelli, marchese di Cirò, fu insignito del titolo di principe di Tarsia con privilegio del 1° agosto 1612, cfr. M. Pellicano Castagna, *Le ultime intestazioni feudali in Calabria*, Chiaravalle Centrale (CZ), Effè Emme, 1978, pp. 145 e 213.

³ Cfr. in merito gli studi di G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 1992; *Id.*, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani. 1520-1750*, Napoli, Electa, 1993, *Id.*, *Les collections de l'aristocratie napolitaine. Le couple centre/périphérie et son évolution, XVII-XVIII siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro e Bruno Toscano, Roma, École Française, 2001, pp. 257-278.

⁴ Cfr. A. Anselmi, *Collegite, quae superaverunt fragmenta, ne quid pereat: collezioni tra Napoli, Madrid e la Calabria del Seicento*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, Roma, Gangemi Editore spa, 2015, pp. 121-122: «Nella città partenopea la maggior parte delle opere si trovava nella “Casa sita fuori porta Reale dove habitava”; qui 220 dipinti risultano distribuiti prevalentemente nella parte di rappresentanza, ovvero nella galleria e negli ambienti limitrofi. Altri 100 dipinti sono registrati sempre “fuori porta reale in luoco detto limpiano”, dove era “il palazzo maggiore ove habitava di continuo detto quondam Signor Principe”, e questi – suddivisi tra “quadri del appartamento della Signora” e “quadri che stanno alle camere delle femine” – sono lasciati, insieme al mobilio, in usufrutto alla “Signora Princepessa D. Jsabella Spinella sua moglie”. Sulle vicende del palazzo Tarsia tra XVII e XVIII secolo, cfr. E. Manzo, *La Merveille dei principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

⁵ Cfr. G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, cit. Alle pp. 92 – 100 è pubblicato l’elenco dei dipinti esposti nella collezione napoletana. Sul mecenatismo del principe Spinelli nei

confronti di Aniello Falcone, cfr. G. Scavizzi, *Falcone Aniello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1994, 44, 1994, p. 329.

⁶ M. Epifani, *“Bella e ferace d’ingegni (se non tanto di coltura) Partenope”. Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, Università di Napoli “Federico II”, XX ciclo, a.a. 2006-2007, tutor prof. R. De Gennaro, pp. 36-38.

⁷ *Ivi*, p. 3.

⁸ Cfr. A. Anselmi, *Collegite, quae superaverunt fragmenta, ne quid pereat*, cit., p. 135, nota 17.

⁹ C. Celano, *Delle Notizie del bello, dell’Antico, e del Curioso della Città di Napoli per gli signori forastieri. Giornata Sesta*. Napoli, nella Stamperia di Giacomo Raillard, 1692, p. 75.

¹⁰ *Ivi*, p. 78.

¹¹ D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima*. [...], Napoli, nella nuova stampa del Parrino, 1700, pp. 430-431: «Bello e nobilissimo» il palazzo del principe di Tarsia ha un «Museo di preziosi quadri di prima, seconda e terza riga di pittori, essendovene cinque del Rafaele, Buonarota, Sarno, Perin del Vago, Pietro Veronese, Caravaggi, Castiglione, Bassani vecchio, e giovane, Carracci, Rubens, Vannich, Guido Reni, e di Giuseppino d’Arpino 24, molti dello Spagnoletto; 20 di Luca Forte, 50 del Falcone di battaglie, molti di Salvator Rosa, ed altri di Pittori così paesani, come forastieri, che ci vorrebbe un gran catalogo; essendovene più di 400 da farne conto, oltre i disegni, fra’ quali molti del cavalier Lorenzo Bernini».

¹² D. A. Parrino, *Nuova guida de’ forastieri* [...]. *Accresciuta con moderne notizie da Nicolò suo figlio*, Napoli, presso il Parrino, 1725, p. 374. A proposito della galleria, poco prima, nella stessa pagina si legge che il «bello e nobilissimo» palazzo del principe di Tarsia ha un «Museo di preziosi quadri di prima, seconda e terza riga di pittori, essendovene cinque del Rafaele, Buonarota, Sarno, Perin del Vago, Pietro Veronese, Caravaggi, Castiglione, Bassani vecchio, e giovane, Carracci, Rubens, Vannich, Guidoreni, e di Giuseppino d’Arpino 24, molti dello Spagnoletto; 20 di Luca Forte, 50 del Falcone di battaglie, molti di Salvator Rosa, ed altri di Pittori così paesani, come forastieri, che ci vorrebbe un gran catalogo; essendovene più di 400 da farne conto, oltre i disegni, fra’ quali molti del cavalier Lorenzo Bernini».

¹³ ASNa, Archivi dei Notai del XVII secolo, notaio Luca Manfredus, scheda 1744, prot. 17, cc. 239v e 246v. Ringrazio la dott.ssa Angelica Lugli dell’ASNa per la preziosa collaborazione.

¹⁴ ASNa, Archivi dei Notai del XVII secolo, notaio Giuseppe Tomasuoli, scheda 1150, prot. 37, cc. 254, 264, 265, 272. L'elenco dei beni artistici menzionati in quest'inventario è stato pubblicato da Raffaele Mormone in appendice al suo contributo *Domenico Antonio Vaccaro architetto. II. Il Palazzo Tarsia*, in «Napoli nobilissima», s. II, I, 1962, f. lo VI, pp. 216-227: pp. 222-226.

¹⁵ G. Gimma, *Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano [...] pubblicati da Gaetano Tremigliozzi Consigliere-Promotoriale colle Memorie storiche della Società*, Napoli, A spese di Carlo Troise Stampatore Accademico della medesima Società, 1703, pp. 387-412.

¹⁶ Ivi, p. 406.

¹⁷ Ivi, p. 403. Tra le opere che Astorini diede alle stampe al rientro dal soggiorno toscano si ricordano *Fr. Eliae Astorini [...] De vera ecclesia Jesu Christi contra lutheranos, et calvinianos libri tres, quorum commune, atque generale argumentum est, solam ecclesiam romanam esse veram Jesu Christi ecclesiam*, Neapoli, apud De Bonis typographum archiepiscopalem, 1700 e *Elementa Euclidis nova methodo, & compendiarie olim demonstrata per F. Eliam Astorinum carmelitam consentinum [...]*, Neapoli, ex Typographia Felicis Mosca, 1701. Oltre alla *Philosophia Symbolica*, rimasero inedite *Ars Magna Pythagorica*, *Archimedes restitutus*, *Decameron Pitagorico*, *Il consenso e dissenso delle tre Grammatiche Ebraica, Arabica e Siriaca*, *Commentaria ad Scientiam Galilei de triplici Motu* (cfr. ivi, p. 412).

¹⁸ Ivi, p. 406.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Nel capitolo dedicato a Carlo Francesco Spinelli Vito Capialbi riprende e cita le fonti a lui note sulle vicende della biblioteca calabrese creata dal principe e poi confluita in quella napoletana realizzata dal figlio Ferdinando Vincenzo, cfr. V. Capialbi, *Memorie delle tipografie calabresi [...]*, Napoli, dalla Tipografia di Porcelli, 1835, pp. 205-207.

²¹ Secondo quanto riferisce Elena Manzo, nei mandati di pagamento reperiti presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli risulta evidente la distinzione tra le spese sostenute da Carlo Francesco per la biblioteca seicentesca "vecchia" e quelle affrontate dal figlio Ferdinando Vincenzo per la "nuova". Aggiunge, inoltre, che dai documenti «si evince con certezza che la "vecchia" biblioteca non fu distrutta, ma una parte della raccolta dei libri fu comunque conservata nel palazzo», *La Merveille dei principi Spinelli di Tarsia*, cit. p. 99, nota 64.

²² Cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., pp. 77-78.

²³ Sul trasferimento della raccolta libraria da Terranova a Napoli, cfr. V. Capialbi, *Memorie delle tipografie calabresi*, cit., p. 206.

²⁴ R. Mormone, *Domenico Antonio Vaccaro architetto. II.*, cit., p. 221.

²⁵ Cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., pp. 80-81. Per un'accurata descrizione degli arredi e delle decorazioni delle sale destinate alla biblioteca e all'annesso gabinetto scientifico, cfr. E. Manzo, *La Merveille dei principi Spinelli di Tarsia*, cit. pp. 92-93.

²⁶ Come ricorda l'abate Troyli, l'Accademia era «sostenuta da D. Francesco Spinelli Principe della Scalea, il quale l'ha fornita di tutte quelle Machine, e Strumenti, che sono necessarj alle sperienze, che ivi si fanno in Matematica, in Fisica, in Medicina, ed in Chirurgia. Con averli anche il Cardinale Trojano Acquaviva fatto un assegnamento di ducati cento annui», P. Troyli, *Istoria Generale del Reame di Napoli [...]*, Napoli, s.e., 1752, t. IV, pt. IV, p. 225.

²⁷ Cfr. in merito E. Chiosi, *Le istituzioni accademiche a Napoli nel Settecento. Continuità e mutamenti*, in *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Rome, École Française de Rome, 2005, pp. 105-122.

²⁸ Su Niccolò Giovio, i suoi scritti di argomento cartesiano e i rapporti con gli ambienti dei novatores, cfr. di chi scrive «L'Europa è obbligata molto a Renato». *Lecture e traduzioni settecentesche*, in *Dalla scienza mirabile alla scienza nuova. Napoli e Cartesio*, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 1997, pp. 230-231, 245.

²⁹ Sulla diffusione a Napoli e nelle altre capitali italiane delle macchine elettriche, cfr. P. Bertucci, *Viaggio nel paese delle meraviglie: scienza e curiosità nell'Italia del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

³⁰ N. Bammacaro, *Tentamen de vi electrica ejusque phaenomenis in quo aeris cum corporibus universi aequilibrium proponitur*, Neapoli, apud Alexium Pellecchia, 1748, p. 183 nota b. L'anonimo estensore della relazione riferiva di esperimenti effettuati a fine luglio 1747 da Francesco Pilati, letterato e scienziato veneto membro dell'Accademia delle Scienze di Bologna, e descritti nell'opuscolo *Della elettricità medica. Lettera [...] a Francesco Maria Zanotti*, Lucca, s.e., 1747.

³¹ P. Troyli, *Istoria Generale*, cit., p. 244.

³² Cfr. P. Bertucci, *The Architecture of Knowledge: Science, Collecting and Display in Eighteenth-Century Naples*, in *New Approaches to Naples c. 1500 – c. 1800: the power of place*, edited by M. Calaresu, H. Hills, Farnham, Burlington, Ashgate, 2013, pp. 149-174: p. 163 e Id., *The In/visible Woman. Mariangela Ardinghelli and the Circulation of Knowledge between Paris and Naples in the Eighteenth Century*, «Isis», 2013, n. 104, pp. 226-249: p. 232.

³³ Sulle vicende della Biblioteca Brancacciana, cfr. V. Trombetta, *La Libreria di Sant'Angelo a Nido*, in Id., *Storia e cultura delle biblioteche napoletane*, cit., pp. 13-68.



³⁴ Accanto all'analitica descrizione compiuta dall'abate Troyli nell'*Istoria Generale* citata in precedenza (pp. 241-244), si segnala il brano dedicato a palazzo Tarsia nella terza edizione del Celano, *Delle Notizie del Bello* [...]. *Giornata Sesta*, Napoli, nella Stamperia di Gianfrancesco Paci, 1759, pp. 70-72.

³⁵ Per la descrizione degli apparati decorativi, cfr. E. Manzo, *La Merveille dei principi Spinelli di Tarsia*, cit., pp. 92-93. Dal 1742 al 1747 sono attestati documenti inerenti alle spese per l'allestimento della biblioteca e del gabinetto scientifico. Cfr. in merito V. Rizzo, *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia. Un principe napoletano di respiro europeo (1685-1753)*, Aversa, Flli Macchione, 1997, pp. 87-88, 92-120.

³⁶ P. Troyli, *Istoria Generale*, cit., p. 241-242.

³⁷ Ivi, pp. 242-244.

³⁸ Cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., p. 100. La notizia è contenuta nel "Ragguaglio", documento manoscritto sul funzionamento della biblioteca redatto tra il 1753 e il 1758 su richiesta di Alessandro Vanni principe di San Vincenzo. Intenzionato ad aprire a Palermo una biblioteca pubblica, Vanni aveva inviato una "lettera circolare" ad alcune delle principali biblioteche della penisola per acquisire informazioni sui criteri adottati per la loro gestione. Il documento è interamente pubblicato da Trombetta.

³⁹ Ivi, p. 101.

⁴⁰ Recita infatti il volantino: «Si tiene aperta la Biblioteca Spinella di S. E. il Signor Principe di Tarsia ne' seguenti giorni, cioè il Lunedì, il Mercoledì ed il Sabato. Si aprirà un tempo determinato per tre ore continue la mattina [...] e nel dopo pranzo dalli 21 sino alli 23. Fuori soltanto i mesi di Giugno, Luglio ed Agosto». L'orario antimeridiano variava di mese in mese e aveva inizio a partire dalle ore 13; nel mese di ottobre la biblioteca era chiusa per ferie, al pari delle ricorrenze delle festività civili e religiose. In conclusione si legge: «Si avverte, che i giovani, che dovranno studiare, non saranno ammessi nella Biblioteca senza essere presentati prima da Persone conosciute, che assicuri della loro onestà». Inserito nel "Ragguaglio", il testo del volantino è riportato in V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., pp. 101-102.

⁴¹ *Componimenti diversi per la Sacra Real Maestà di Carlo Re delle Due Sicilie* [...]. *Nella solenne apertura della Biblioteca Spinelli del Principe di Tarsia raccolti da Niccolò Giovio bibliotecario della medesima ed alla stessa Sacra Real Maestà dedicati*, Napoli, nella stamperia dei Muzi, 1747.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Su Mariangela Ardinghelli, a lungo lodata dai contemporanei, cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., pp. 89-90

e P. Bertucci, *The In/visible Woman. Mariangela Ardinghelli*, cit. Su Giuseppa Eleonora Barbapiccola, traduttrice dei *Principi di filosofia*, cfr. di chi scrive «*L'Europa è obbligata molto a Renato*», cit., pp. 235-236, 248.

⁴⁴ Tra gli altri si ricordano i letterati Gherardo Degli Angelis e Giuseppe Cestari, gli eruditi Giacomo Martorelli e Alessio Simmaco Mazzocchi, i giuristi Francesco Valletta e Carlo Pecchia, i medici Michelangelo Ruberti e Francesco Serao, l'astronomo Felice Sabatelli e il naturalista Orazio Biancardi (cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., p. 85).

⁴⁵ Ivi, p. 90.

⁴⁶ *L'architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e commento del marchese Berardo Galiani accademico ercolanese, e architetto di merito dell'Accademia di S. Luca dedicata alla maestà di Carlo* [...], Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1758.

⁴⁷ *Tentamina de causa electricitatis, quibus brevis historia de nonnullis Auctoribus, qui hanc praecipuè excolerunt materiam, praemissa est. Auctore D. Petro Johanne Windlero a Stortwagen philosophiae doctore*, Neapoli, ex Regia Typographia Seraphini Porsile, 1747. Sull'attribuzione dell'opera a Della Torre, che si dichiara autore solo dell'ampio apparato di note che correde il testo, cfr. P. Bertucci, *The Architecture of Knowledge*, cit., pp. 165-169.

⁴⁸ *Tentamina de causa electricitatis*, cit., tab. I e P. Bertucci, *The Architecture of Knowledge*, cit., pp. 166-167. Nel 1748 Della Torre riferì degli esperimenti nel saggio *Scienza della natura*, 2 v., Napoli, Porsile, 1748 (cfr. v. II, p. 316).

⁴⁹ Cfr. quanto Nollet riferisce nel *Journal du voyage en Piémont et Italie*, opera manoscritta citata da Bertucci in *The in/visible woman*, cit., p. 230, nota 10 e p. 239, nota 35.

⁵⁰ J.-A. Nollet, *Lettres sur l'électricité*, Paris, Guerin & Delatour, 1753. L'opera fu tradotta dall'Ardinghelli nel 1761 per i tipi dell'editore Raimondi. Presso lo stesso editore l'Ardinghelli aveva tradotto nel 1756 la *Statica de' vegetabili, ed analisi dell'aria* di Stephen Hales.

⁵¹ Cfr. P. Bertucci in *The in/visible woman*, cit., pp. 241-242.

⁵² Cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., pp. 94-96.

⁵³ Riguardo a tali acquisizioni, si veda. ivi, p. 92 e p. 101.

⁵⁴ Nel 1778 Malarbì fu chiamato ad insegnare nel Collegio dell'Ordine Gerosolimitano di Malta per poi sostituire nel 1782 il defunto Della Torre come responsabile della Biblioteca Reale. Cfr. ivi, pp. 104 e 120.

⁵⁵ Ivi, p. 106. Prima della trascrizione della relazione finale della commissione, a p. 105, Trombetta riporta il transunto curato dalla

cancelleria regia della supplica inviata dal principe di Tarsia Fabrizio Spinelli a Ferdinando IV.

⁵⁶ Ivi, pp. 109-117.

⁵⁷ Cfr. L. Giustiniani, *Breve contezza delle accademie istituite nel regno di Napoli*, Napoli, s.t., 1801, p. 61.

⁵⁸ *Catalogo de' libri vendibili della Biblioteca di S. Ecc. il Signor Principe di Tarsia con prezzi ribassati*, Napoli, presso Angelo Coda, 1791.

⁵⁹ Cfr. V. Trombetta, *La biblioteca del principe di Tarsia*, cit., p. 122.

⁶⁰ *Catalogo de' libri vendibili*, cit., p. 105.

⁶¹ *Ferdinandi Vincentii Spinellii Tarsiae Principis Bibliothecae Index Alphabeticus secundum authorum cognomina dispositus*, Neapoli, ex Typographia Simoniana, 1780, p. 17.

⁶² *Ibidem*: «Beslerus Basilius. Hortus Eystettensis, sive Diligens, & Accurata omnium plantarum, florum, stirpium, ex variis Orbis terrae partibus singulari studio collectarum [...]. Eystetti 1613 tom 2 in fol. Chart. Max K. 92. 2 & 3». Nel catalogo di vendita del 1790 l'opera compare a p. 64 ed è apprezzata 20 ducati, mentre nel catalogo del 1791 è descritta alle pp. 52-53 e valutata 16 ducati.

⁶³ Per la descrizione del frontespizio del Ms. XII.D.74, cfr. la scheda curata da Daniela Bacca nel presente catalogo. Sul ruolo svolto da Marco Antonio Sorgente e Nicola Antonio Stigliola nelle vicende inerenti la composizione e la destinazione dei due album di disegni Ms. XII.D.1 e Ms. XII.D.74, cfr. nel presente catalogo il saggio di Alfredo Buccaro, *Dopo Leonardo tra Vignola e Stigliola*.

⁶⁴ Cfr. R. C. Leardi, «Bene scripsisti de me Thoma»: storia, committenza e collezionismo dei D'Aquino Principi di Castiglione tra Napoli e la Calabria Ulteriore nel XVII-XVIII secolo, in *Collezionismo e politica culturale*, cit., pp. 193-209; p. 202.

⁶⁵ G. Gimma, *Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano. Parte II* [...]. *Pubblicati da Gaetano Tremigliozzi Consigliere-Promotoriale colle Memorie storiche della Società*, Napoli, A spese di Carlo Troise Stampatore Accademico della medesima Società, 1703, pp. 315-326; pp. 323-324.

⁶⁶ C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli* [...]. *Quarta edizione. Giornata sesta*, Napoli, a spese di Salvatore Palermo, 1792, p. 66. La data 1790 si riferisce verosimilmente all'inizio delle operazioni di trasferimento del materiale librario.

⁶⁷ Id., *Delle notizie del bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli* [...]. *Quarta edizione* [...]. *Giornata settima*, Napoli, a spese di Salvatore Palermo, 1792, p. 97.

⁶⁸ Sulle origini della Reale Biblioteca di Napoli e sul progetto della sua fondazione, fortemente voluta da Carlo di Borbone al suo arrivo a Napoli nel 1734, cfr. M. G. Mansi, *Una biblioteca per il nuovo Regno*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. Cioffi, L. Mascilli Migliorini, A. Musi, A.M. Rao, Napoli, Arte, m, 2018, pp. 190-198. Sulla raffinata collezione libraria raccolta dai Farnese a Roma e trasferita in seguito a Parma, cfr. nel presente catalogo il saggio curato da M. G. Mansi, *I Farnese: committenza e collezionismo*.

⁶⁹ Per una puntuale ricostruzione delle vicende della Biblioteca Reale dalle origini all'apertura al pubblico nel 1804, cfr. V. Trombetta, *La Biblioteca Reale e la sua apertura al pubblico*, in Id., *Storia e cultura delle biblioteche napoletane*, cit., pp. 125-191.

⁷⁰ Sull'operato del somasco Della Torre come custode della Reale Biblioteca, cfr. V. Trombetta, *Lettere di Giovanni Maria Della Torre "custode" della Real Biblioteca di Napoli (1777-1780)*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», LXVII, 1997-1998, pp. 341-367.

⁷¹ Per una descrizione delle sale della Biblioteca Reale, cfr. C. Celano, *Notizie del bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli* [...] *con aggiunzioni* [...] *per cura del Cav. Giovanni Battista Chiarini*, vol. V, Napoli, Stamperia di Agostino De Pascale, 1860, pp. 212-213.

⁷² Si tratta dei mss. XII.D.79, 80, 81, 82, per i quali cfr. i contributi di Alfredo Buccaro nel presente catalogo.

⁷³ *Inventario dei manoscritti del Fondo Nazionale, scaffali VI-XIV*, c. 177r.

⁷⁴ Ivi, c. 184v.

UN INCOMPIUTO
PROGETTO EDITORIALE

COLANTONIO STIGLIOLA,
«MATHEMATICO», «THEOLOGO»
E «INCINGIERO»

Saverio Ricci

Stigliola è 'nolano' meno celebre, rispetto a Giordano Bruno, del quale fu di soli due anni più anziano, essendo nato nel 1546¹. Laureato alla scuola medica di Salerno nel 1571, si impegnò con il *Theriace, et mithridatia libellus* (Napoli 1577), nell'apologia del maestro Bartolomeo Maranta dagli attacchi di dottori padovani. Domenico Maccarano, nel pubblicare postumo (1627) il libro di Stigliola sul telescopio, chiarì però che dall'esercizio della medicina l'autore s'era ritratto «ancor giovine», disgustato della «morbidezza d'un nobile, che per leggierissima occorrenza desiderava esser lusingato co' medicamenti». Da questo scenario pre-molieriano fu «tirato» «alle Metafisiche contemplazioni, et alle discipline Mathematiche», nelle quali ultime «si inoltrò di maniera, che facendovi singolar progresso, ha quelle privatamente insegnate a molti della Nobiltà Napoletana». Maccarano spiegava il contemporaneo studio dell'architettura come effetto del passaggio dalla teoria alla «pratica» delle matematiche². Stigliola fu forse allievo di Giovanni Paolo Vernalione, grecista e matematico applicato a Euclide, non esente da sospetti inquisitoriali³; ma anche il legame con Maranta, coinvolto in processi di Santo Uffizio, riconduce ad ambienti eterodossi, mentre quello con il valdesiano Mario Galeota, cultore di fortificazioni e del 'principato', espone Stigliola a un'interessante combinazione di architettura, politica e inquietudine religiosa⁴.

Dal 1580 fu al servizio di Giulio Cesare di Capua, principe di Conca, la cui enorme ricchezza Bruno ricorda nel *Candelaio*⁵. Insegnò astronomia e matema-

tica a suo figlio Matteo, ma la sua scuola privata comprese anche altri aristocratici, come Luigi Carafa di Stigliano e Antonio Miroballo di Bracigliano, oltre che religiosi di molti monasteri e residenti francesi, contando fino a quattrocento scolari, come si legge negli atti testimoniali del processo «per irreligione», che gli fu intentato dal Santo Uffizio nel 1595, in cui Matteo di Capua fu chiamato a testimoniare⁶. Questi dichiarò di essere stato «amico», oltre che allievo di Stigliola: «l'ho amato et voluto bene». Con lui e con Carafa, altro suo *patron*, anzi, «eramo strettissimi amici, et ci visitavamo al spesso l'uno et l'altro», e a Stigliola «l'ho dato molti danari per sollevarlo d'alcune sue necessità»⁷.

Stigliola si mosse a lungo nella corte quasi regale che tenne Matteo nel palazzo dei Conca a Santa Maria di Costantinopoli, subentrato nel principato al padre nel 1591⁸. La residenza fu celebre per lo sfarzo, la straordinaria pinacoteca, la ricca biblioteca e per invidiate comodità: il campo per il 'pallonetto', immortalato da Conca in una medaglia con il suo ritratto e il lussuoso ponte coperto, che permetteva ai di Capua di raggiungere il coro di famiglia in San Pietro a Majella, senza passare per la via. Proprio in quella chiesa, secondo gli atti del 1595, il matematico avrebbe fatto scivolare all'orecchio del principe, con sospetta equidistanza, le differenze tra cattolici e protestanti in materia eucaristica⁹.

Fra le mura di quel perpetuo cantiere che era palazzo Conca, Stigliola non solo insegnava le matematiche ma, ancora a sentire un teste del processo, andava «a far desegni de fabrica et altri desegni», magari giovandosi dei non pochi autori moderni, di fortificazione e



architettura, collezionati dal principe: Galasso Alghisi, Girolamo Cattaneo, Jacopo Lanteri, Girolamo Maggi, Giovanni Antonio Rusconi, Carlo Theti, Giovan Battista Zanchi; ma la supervisione della febbre edilizia del di Capua è attribuita a Giovan Battista Cavagna¹⁰. Tra i membri dell'aristocrazia, anche di Seggio, che Matteo di Capua aveva al suo servizio, come paggi e gentiluomini, stavano dei Concublet, Brancaccio, Capece, del Tufo, di Sangro. Dal 1596, Giambattista Marino¹¹ fu segretario del principe e Matteo proteste l'Accademia degli Svegliati, finché Filippo II non ne impose la chiusura nel 1593. L'Accademia fu resa illustre da Torquato Tasso, ospite dei Conca nel 1592, e da Giovan Battista Manso, Tommaso Costo, Sertorio Quattromani e Giulio Cortese, che la presiedeva e di cui Matteo era del pari ospite. Quel circolo fu tra le altre cose avamposto telesiano, benché infine costretto a ripiegare, vietandosi l'opera di Telesio dalla Congregazione dell'Indice nel 1596¹². Conca meritò d'essere celebrato da Camillo Pellegrino quale protettore dell'Accademia («alti ingegni SVEGLIATI accolte in grembo»): la ben nota passione per la *grandeur* («camere e sale indora e inostra») non gli aveva spento l'amore delle virtù¹³.

Nell'inventario della biblioteca del principe è attestato un esemplare del *De revolutionibus orbium coelestium* di Copernico – seconda edizione basileese del 1566 –, di cui la censura concedeva possesso e lettura, purché fossero erasi luogo di stampa e tipografo nel frontespizio¹⁴. Forse si tratta di un acquisto suggerito da Stigliola, che nel 1581-1582 pensò di pubblicare proprio a Basilea un trattato, il *De motu coelesti*, attraverso il naturalista protestante Theodor Zwinger, ma non se ne fece nulla¹⁵.

Nel 1591, non si sa per quale ragione, Stigliola fu arrestato, esaminato e rilasciato dal nunzio apostolico a Napoli Germanico Malaspina, un caso di cui sembra non sopravvivere altro che la notizia¹⁶. L'incidente non dovette peraltro turbare la stima del governo per Stigliola, se nel 1592 questi lavorò, con il fratello Modestino, alla carta del Regno, incisa da Mario Cartaro. Nello stesso anno fondò la *typographia Stelliolae, ad Portam*

Regalem, dove abitava, in un'area non solo prossima a palazzo Conca, ma allora brillante, per espansione e vita civile. La sua impresa conquistò «incontrastata supremazia» in città¹⁷. Il catalogo editoriale, di circa ottanta titoli, annoverò fra gli altri Giulio Cesare Capaccio, Scipione Capece, Giulio Cortese, Giovan Battista Della Porta, Carlo Gesualdo, Ferrante e Francesco Imperato. Nel 1594 Torquato Tasso vi pubblicò il *Dialogo dell'impresie* e la seconda edizione dei *Discorsi dell'arte poetica*. La fiducia del governo apparve confermata nel 1593 dalla nomina di Stigliola a ingegnere della città e nel Tribunale della Fortificazione. Quando fu arrestato dal Santo Uffizio nel 1595, la moglie lo qualificò «Incingiero»¹⁸.

Il gesuita Claudio Migliaresi lo accusò di «irreligione» davanti a mons. Carlo Baldino, vescovo di Sorrento, delegato del Santo Uffizio. Migliaresi dichiarò di non conoscere Stigliola personalmente, né di averlo mai udito parlare *de fide*, ma agì *de relato*, citando a testi Matteo di Capua, suo cugino Scipione Spinelli duca di Seminara e Cesare Miroballo marchese di Bracigliano. La notizia di reato era emersa in una situazione di pettegolezzo nobiliare e cura d'anime gesuitica. Migliaresi e un confratello, un venerdì, s'erano recati a confortare Matteo di Capua, che giaceva ammalato nel suo palazzo, circondato da famigli e gentiluomini, fra i quali Spinelli e Miroballo. Spinelli, che abitava in casa del Conca, conosceva Stigliola da un anno e mezzo e, benché neppure lui l'avesse mai sentito parlare *de fide*, prese a riferire a Migliaresi discorsi che sul matematico gli avevano fatto il principe e altri nobiluomini. Stigliola sarebbe stato solito dire che avrebbe parlato pubblicamente di religione solo quando fosse stato convocato un Concilio libero e sicuro, poiché quello di Trento non l'era stato, e sembrava che opinasse come da osservatore equidistante circa le dottrine di cattolici e riformati. Poiché era di venerdì, l'infermità di Matteo di Capua diede forse pretesto di discorrere della dispensa dall'astensione della carne. Allora Conca e Spinelli ricordarono che una volta Camillo Caracciolo, principe di Avellino, facendo con loro anticamera dal viceré, aveva raccontato di avere ricevuto Stigliola in casa sua appunto di venerdì,



mentre era infermo, e aveva carne in tavola. Migliaresi aveva detto che l'avrebbe volentieri invitato a mangiarne, se non fosse stato come sollecitarlo a peccare, al che il matematico gli avrebbe replicato che mangiare carne di venerdì non era nulla, se non si fosse colti in flagranza. Stigliola avrebbe anche aggiunto, in quella occasione, che neppure la fornicazione era peccato: un tema a cui quel libertino del Conca poteva essere più interessato. Richiesto altra volta dal principe della sua fede, di cui appunto si dubitava, Stigliola aveva risposto che era meglio che non ne parlasse, poiché monsignor Baldino gli avrebbe certo messo le mani al collo. Sembrava poi che Stigliola avesse l'abitudine molto sospetta di leggere il *Deuteronomio* a familiari e garzoni, in casa e a porte chiuse, e che in qualunque luogo andasse fosse tenuto per eretico. Questi comportamenti e queste voci, secondo Migliaresi, lo avrebbero fatto ritenere da quei nobiluomini sospetto di eresia e fra loro s'era pure disputato se a Conca non toccasse di denunciarlo. Il gesuita aggiunse anche un'altra accusa, confermata da Conca, e che nell'estate del 1595 poteva ancora suonare significativa nel contesto della guerra franco-ispanica, e delle spinose relazioni tra la Spagna e Clemente VIII: Stigliola faceva lezione a francesi residenti in Napoli e diceva di ammirare l'ex calvinista Enrico di Navarra, da poco re di Francia e in guerra con gli spagnoli, la cui recente conversione al cattolicesimo era sotto esame presso la curia papale, che appariva sul tema a dir poco divisa, sia al suo interno che rispetto alla corte di Spagna. Vale la pena notare che Migliaresi tenne a chiarire che aveva dovuto forzare le cose, affinché si procedesse contro Stigliola. Era prima corso a informare il viceré Juan de Zuñiga, conte di Miranda, peraltro imparentato con il principe di Conca (poiché zio e cognato della moglie, Giovanna de Zuñiga Pacheco), e il reggente della Vicaria Alonso Martos de Gorostiola, ritenendo il caso importante anche dal punto di vista politico, ma quelli gli avevano assicurato che delle intemperanze di Stigliola erano stati messi al corrente l'arcivescovo Annibale di Capua (parente anche lui del Conca) e il Santo Uffizio. A costo di rischiare di «rompere» con il cardinale, che forse tirava per le

lunghe, Migliaresi era andato a Sorrento, da Baldino, che era già al corrente di Stigliola e decise di farlo deporre formalmente a Napoli¹⁹.

Stigliola fu arrestato e mandato nelle carceri del Santo Uffizio a Roma, dove stavano in quel tempo Giordano Bruno e Tommaso Campanella, con il quale Stigliola intrattenne discussioni già intraprese a Napoli, dove Campanella era stato dal 1589 al 1592, dimorando spesso nel palazzo dei suoi protettori, i marchesi del Tufo, dirimpettai dei Conca su via Costantinopoli. Il caso, aperto da un gesuita, incomodava la nobiltà legata alla Compagnia di Gesù. Il padre di Matteo di Capua era stato tra i finanziatori della prima chiesa eretta dall'ordine a Napoli e sua zia Ippolita di Capua, moglie di Carlo Spinelli e madre quindi di un altro teste, Scipione, finanziava i collegi gesuitici di Napoli e di Nola e aveva due figli ecclesiastici: Filippo, futuro cardinale e vescovo; Pietrantonio, prevosto della casa napoletana della Compagnia di Gesù proprio in quel 1595. Quando, nel corso del processo, Conca e Spinelli dovettero dire sotto giuramento dove si erano confessati e comunicati l'ultima volta, dichiararono d'averlo fatto nella Casa professa della Compagnia e nella chiesa del Gesù²⁰. Fu Spinelli a colorire di anti-gesuitismo l'imputato, riferendo che un giorno Conca, portato da Stigliola a visitare una sinagoga, l'aveva udito dire che per fortuna la legge ebraica non aveva «Gesuiti, che ce la comentavano» e avrebbe aggiunto che ai gesuiti si dovevano le proibizioni di Boccaccio e Machiavelli, poiché quegli scrittori erano in grado di «aprir gli occhi ale gente», che si volevano invece «storditi»²¹.

Tra il 26 luglio e il 27 agosto 1595 Baldino interrogò i testi citati da Migliaresi e anche la moglie di Stigliola, Giulia Jovene. Dai primi emersero ammissioni non molto decise, e solo parzialmente convergenti, circa gli atteggiamenti di Stigliola, scagionato invece dalla moglie, che assicurò che il marito leggeva sì le Scritture in casa, ma per istruire la prole e che ammirava Navarra solo perché «sapiente» e amante de «li homini da bene»²². Da Conca e Miroballo venne fuori che Stigliola diceva sì male dei gesuiti, ma «per burla» e, tra i molti «non me ricordo» e «me pare de recordarmi»,



entrambi convennero sul parlare «doppio» dell'imputato: se fossero stati sicuri della sua reità, l'avrebbero certo denunciato; riconobbero anche che talvolta erano andati «stozicando» il matematico, salvo ritrovarlo «cattolico»²³.

L'8 dicembre 1595 Giulio Antonio Santori, vice prefetto del Santo Uffizio, trasmise al delegato Baldino gli articoli del Fisco e gli *interrogatoria* stilati dall'imputato, su cui riascoltare i testi. Stigliola chiese fra l'altro che si domandasse a quei signori se avevano motivo di contesa con Luigi Carafa, al cui servizio stava prima dell'arresto, e ventilò ipotesi di calunnie, subornazioni e contrasti privati²⁴. Nelle *repetitiones* Conca negò allora di avere udito Stigliola pronunciarsi «chiaramente» contro le dottrine della Chiesa, né che si fosse dichiarato «fermamente» intorno a quelle degli eretici; ammise però che l'imputato aveva il capo pieno di «suffisticarie», «chimere et pazie», tanto da comporre un libro che non aveva voluto leggere, teso a dimostrare «che la terra si mova et il cielo stia fermo»²⁵. Si può forse dubitare che di Capua, che aveva in casa l'opera di Copernico, fosse così restio alle novità. Capaccio ricorderà che quell'«elevatissimo ingegno» del principe soleva dirgli, facendogli l'esempio di Cristoforo Colombo, giudicato «matto» quando prevede «altri mondi», che invece «nulla cosa sia impossibile» nella ricerca umana²⁶. Egli era poi così amante delle dispute, che Pellegrino, nel *Del concetto poetico*, lo rappresentò impaziente di convocarne e animarne una appena smontato da cavallo, dopo avere cacciato tutto il giorno al falcone²⁷.

Conca negò dissapori con Luigi Carafa e precisò che, benché Stigliola si lamentasse del governo, sia per le condizioni economiche del Regno («penuria»), sia per il ritardato compenso della levata topografica che ne aveva eseguito per suo ordine, l'aveva raccomandato al viceré e provvisto di «molti denari»; si era solo rifiutato di finanziare la stampa di un altro suo libro «de matematica de levar pesi» – il *De gli elementi mechanici*, che Stigliola avrebbe pubblicato nel 1597 – ma, del resto, tutti i dipendenti regi solevano parlare male, a sproposito, del governo²⁸. Miroballo respinse il sospetto di calunnia o subornazione; disse anzi di essere venuto a te-

stimoniare di malavoglia, temendo di nuocere ad altri, e di non avere motivi di rancore né verso l'imputato, né verso Carafa, ma confermò che Stigliola si doleva di non essere stato pagato per la pianta del Regno e che il governo teneva in poco conto i «virtuosi». Per due o tre volte l'imputato l'aveva pregato di andare, forse in suo favore, alla «deputazione della fortificazione della città», ma il duca s'era rifiutato. Scontento professionale e critiche politiche si mescolavano dunque a materia teologica e religiosa. Per il resto, Miroballo, pur tenendo Stigliola sospetto di eresia, parve evasivo e sulla negativa: le espressioni «non me ricordo, né me ricordo le parole precise et formale», «non essendomi trovato presente», «non ne potria testificare fermamente» punteggiano la sua deposizione²⁹. Nelle *repetitiones*, anche Spinelli se ne uscì con vari *nescire* e *negative* e la cattiva opinione che s'era fatto di Stigliola parve fondata su confidenze del di Capua e del principe di Avellino, più che su dirette constatazioni, eccetto che per quella volta in cui, a palazzo Conca, l'aveva visto fare «professione de theologia»: aveva commentato il celebre luogo sulla 'pietra angolare' (in realtà più d'uno, nell'Antico e nel Nuovo Testamento), certo suggestivo per un architetto (lo resterà nell'immaginario massonico), e che in *Isaia* 28, 16-17 ha valore apocalittico e dice di 'diritto' e di 'giustizia': altro tassello per un possibile ritratto di Stigliola 'politico' e 'profeta'³⁰.

Infine fu introdotto un altro teste: il canonico Alessandro Pera, tanto familiare del Conca da fare da tramite, qualche anno dopo, per un sonetto di Pellegrino a Marino e da declamarlo per due volte al di Capua³¹. Pellegrino lo aveva esaltato come una delle stelle del firmamento di letterati che illuminava casa Conca³². Il canonico disse di avere conosciuto Stigliola nel 1590, proprio in quella casa, e garantì: «lo tengo per homo da bene». Di inquietante ricordò però una conversazione tenuta due anni prima, vicino a Porta Reale. L'imputato gli aveva riferito un'interpretazione 'naturale' del miracolo del Mar Rosso, basata sulle competenze astrologiche di Mosè e cavata da non specificate «istorie»; ma incalzato dal prete non aveva mostrato «pertinacia» sul punto. Un *topos* libertino e 'moderno', si dirà,

appartenente alla critica razionalistica dei miracoli, ma Mosè 'mago' era già un parto della tradizione cabalistica e midrašica. Esso era caro anche a molti cristiani, papi inclusi, sì che nell'affresco della Cappella Sistina attribuito a Biagio d'Antonio, *Passaggio del Mar Rosso* (1481 ca.), Mosè impugna la verga magica iscritta con il nome di Dio, per dominare le acque che infine si richiudono sul faraone³³. Il tema di Mosè mago, astrologo e perito in ogni scienza, derivato da fonti ebraiche, era presente, fra i tanti, anche in Campanella, che del miracolo del Mar Rosso respingeva però, pur citandola, la soluzione naturale letta nelle «istorie», ossia negli scrittori romani³⁴. In Stigliola si incontra quella stessa congiunzione di interessi scritturistici, naturalismo telesiano e nuova cosmologia, che si ritrova anche nel Giulio Cortese che presiedeva gli Svegliati e che, secondo Campanella, proprio insieme a Stigliola gli aveva previsto su base astrologica, per la fine del secolo, una «mutazione di Stato» nel regno napoletano. Se vera, la circostanza confermerebbe l'atteggiamento critico o insofferente di Stigliola, come di Cortese, verso il governo. Sempre davanti a Porta Reale, Stigliola, parlando di nuovo con Pera del governo spagnolo, aveva sospirato e pronunciato «quel verso del Petrarca videlicet: Anime belle et de virtuti amiche terranno il mondo»: un segnale di speranza in tempi migliori. Pera concluse tuttavia che non poteva ritenerlo eretico. Era il 13 gennaio 1596³⁵.

Il primo aprile Stigliola fu condotto al cospetto del Santo Uffizio, che ordinò «quod visis repetitionibus, dictus Colantionius habiletetur a dictis carceribus si sic videbitur Reverendissimis dominis officialibus S. officij»³⁶. Alcuni motivi del sospetto verso di lui erano intanto sfumati. Benché durasse la guerra franco-ispanica, nel settembre 1595 Enrico di Navarra era stato perdonato da Clemente VIII e riammesso alla Chiesa. Non risulta che l'inquisizione abbia cercato ed esaminato scritti dell'imputato e la teoria del moto della Terra, attribuitagli da di Capua, sarà condannata solo nel 1616. Il 17 aprile 1596 il Santo Uffizio decise che Stigliola fosse rilasciato a Roma *loco carceris*; il 19 giugno ne decretò la liberazione su cauzione con impegno di

ripresentazione³⁷. Dovette uscire di prigione dopo il 10 ottobre (ancora compare nella *relatio* di quel giorno su carcerati e processi) e prima del 16 dicembre 1596, sotto la cui data non è più annotato³⁸.

Il governo sequestrò i materiali adoperati per il rilevamento topografico del Regno e tolse dalla circolazione la carta, forse perché tanto dettagliata da divulgare informazioni strategiche. Dal porto di Napoli partivano le galere cariche di truppa destinata alle Fiandre in rivolta, la guerra contro la Francia era ancora in corso e si segnalavano movimenti di flotta turca verso Puglia e Calabria. La tipografia di Porta Reale, diretta allora dal figlio Felice, stampò nel 1598 la *Reformatione di nuovo fatta per lo regimento de le piazze popolari de la città de Napoli* di Francesco Imperato, che attesta una importante relazione degli Stigliola con la fazione 'popolare'³⁹.

Il caso inquisitoriale del 1595-1596 non offuscò la stima di Matteo di Capua verso il suo matematico. Dal 1597 grande ammiraglio del Regno, Conca fu favorevole a Stigliola nella questione del nuovo porto di Napoli, nella quale Colantonio aveva preso posizione contro Domenico Fontana. Alla domanda del viceré Fernando Ruiz de Castro, il principe rispose, il 6 gennaio 1601, di contrastare l'«opinion del Cavalier Fontana» e di essere fautore «del mathematico Colantonio Stigliola», che avrebbe voluto costruire il nuovo porto «nel sito delle molina del Castel dell'uovo», piuttosto che presso la torre di San Vincenzo⁴⁰.

L'impegno nell'architettura, vissuto con tensione politica, organicamente legato con la passione naturalistica e poi 'copernicana', riemerge nella vicenda di Stigliola 'accademico'. Membro, con suo fratello, della Accademia degli Oziosi,⁴¹ il 23 gennaio 1612, su proposta di Giovan Battista Della Porta, Stigliola fu ascritto anche a quella, ben diversa, dei Lincei, quale membro della 'colonia' di Napoli⁴². Se l'esperimento 'ozioso' era inquadrato nella corte vicereale di Pedro Fernández de Castro, quello linceo, a Napoli, secondo Della Porta, che Cesi però smentì, avrebbe dovuto avere del pari un senso cortigiano, che infine non ebbe⁴³. La sintonia fra Stigliola e Cesi, su questo, dovette essere notevole. Il 3 febbraio, nel ringraziare il *princeps Lynceorum* dell'onore



fattogli, Stigliola sottolineò la consonanza tra l'ideale linceo e le sue aspettative 'civili': «La nobile Accademia Lyncea istituita da V.S. Ill.ma, mi conforta nella speranza, già dianzi pria da me conceputa, che era per aspettarsi di prossimo alcun secolo heroico». Illustrò al principe la sua attività di architetto, come professione sua principale, esercitata «in beneficio della Patria et del publico», ma «contro il corso delle acque» e la «profession mentita», allusione agli scontri con Fontana sul porto, che accompagnò con il ricordo dei suoi progetti per il risanamento di Terra di Lavoro e per la nuova murazione della città di Napoli, inattuati a causa della sordità delle istituzioni. Stigliola lamentò che la sua onesta pratica della professione e la sua concezione 'naturale', 'filosofica' ed 'economica' dell'architettura non l'avevano aiutato «appo l'opinion comune», ma che confidava nello spazio che a quella disciplina avrebbe riservato l'Accademia, per vederne trionfare la «verità». Annunciò un trattato di astronomia e propose a Cesi che il 'liceo' di Napoli sorgesse in luogo propizio all'osservazione dei cieli, presso la sua abitazione e tipografia a Porta Reale (già ceduta però questa, nel 1606, a Costantino Vitale)⁴⁴.

Il 4 febbraio 1612 Cesi disponeva di quanto necessario per presentare per lettera Stigliola a Galileo come «filosofo, medico, matematico (et credo Coperniceo)»; e il 17 marzo gli sollecitò l'approvazione della 'lineatura', fra altri soci napoletani, in primo luogo di Stigliola, «matematico di gran dottrina et inventione, raro nel'architettura», «di proprio e non alieno intelletto», a conferma che da quel momento all'Accademia non si sarebbe ammesso «mai alcuno senza sua saputa», e che «quelli che s'haveranno ad ammettere non saranno schiavi né d'Aristotile né d'altro filosofo ma d'intelletto nobile e libero nelle cose fisiche». L'iscrizione di Stigliola contribuì così a segnare il rilancio del sodalizio in senso anti-aristotelico e la sua mobilitazione in favore di Galileo⁴⁵. Stigliola stesso si rivolse a questi, il 30 agosto 1612 e il 17 agosto 1613, per esprimergli la sua ammirazione, l'entusiasmo per le sue scoperte telescopiche, descritte nel *Nuncius Sidereus*, la soddisfazione per l'infine emergente vera «intelligenza della fabrica

mondana»⁴⁶. L'Accademia dei Lincei decise di commissionare a Stigliola *Il telescopio*, per la dimostrazione dell'utilità e dei principi dello strumento. Intorno al 1615 Stigliola inviò a Cesi un progetto di *Encyclopedia Pythagorea* in quaranta trattati, in cui già ne prevedeva alcuni di architettura e fortificazione⁴⁷. Il 13 maggio 1616 promise al *princeps* il perduto *Delle investigazioni celesti*, intorno ai nuovi progressi astronomici, per fuggire nelle autorità ecclesiastiche «le calunnie de Sofisti», «causa commune alle nazioni tutte del mondo»⁴⁸. Tanto fervore è del tutto inquadrato nella 'crisi copernicana'. Il primo giugno 1616 Stigliola manifestò a Galileo la sua solidarietà e lo informò della propaganda anti-copernicana che a Napoli faceva il gesuita Giovan Giacomo Staserio, professore nel collegio della Compagnia, mostrando «arroganza» e «ignoranza». Si diceva però convinto che il decreto su Copernico irrogato dalla Congregazione dell'Indice il 5 marzo 1616 potesse essere rivisto e che fosse «spediente, con ogni prudenza fare avisati li Signori che governano il mondo, che coloro che cercano metter dissidio tra le scienze e la religione, siano poco amici dell'una e dell'altra parte; stando che la religione e la scienza, essendo ambe divine, sono di conseguenza concordi»⁴⁹.

Nel dicembre 1616, infine, Stigliola pubblicò a Napoli, presso la tipografia Vitale e con approvazione ecclesiastica, i soli indici della *Encyclopedia*, dedicati al cardinale Scipione Cobelluzi, che sarà fra i curiali che nel 1624 accolsero a Roma Galileo, che veniva a sondarvi la ripresa del tema copernicano. Stigliola portava il suo progetto a 147 trattati, annunciando una nuova visione generale delle scienze e della natura. Nell'unico superstite, *Delle apparenze celesti*, certo presuppone la teoria di Copernico e le scoperte di Galileo, offrendo un quadro fisico-epistemologico favorevole all'eliocentrismo, intessuto, oltre che di spunti bruniani, anche di quelli telesiani e campanelliani⁵⁰. Secondo gli indici del 1616, il libro VIII della *Encyclopedia* avrebbe dovuto trattare *Della facultà Architettonica*, anche con riguardo alla costruzione dei porti, e nel libro IX sarebbero state introdotte castramentazione e fortificazione dei siti, unitamente all'arte della guerra⁵¹. Secondo Mac-

carano, esisteva di Stigliola un *Della fortificazione de' Siti libri cinque*, mentre un *Della Castramentazione libro uno* fu visto dal linceo Fabio Colonna in mano del figlio di Stigliola, l'architetto Gian Domenico, ma fu disperso con quasi tutto il resto dell'*Encyclopedia*². Negli indici del 1616, la connessione tra architettura ed enciclopedia naturale era sottolineata con un riferimento a Vitruvio, relativo alla *communicatio* esistente fra discipline diverse; mentre attraverso un brano dalla *Vita di Pitagora* di Giamblico, Stigliola dava in cifra i possibili benefici politici dell'enciclopedismo 'neopitagorico' e del nuovo naturalismo: nella Magna Grecia le antiche scuole pitagoriche fecero lievitare «gran numero d'huomini eccelsi in diverse professioni: & la commun felicità del paese. Sendoché stando anzi del suo advento, il publico in diverse oppressioni; si liberarono le Città in virtù delle sue bone istruzioni da detti mali: & si puosero in ottima administratione di governo»³.

Il 3 febbraio 1617 Fabio Colonna definì Stigliola a Galileo l'unico napoletano competente di «cose celesti» e in procinto di stampare un *De dimensione coelesti*, capace di dimostrare «la verità del sistema» astronomico⁴. Ma i tempi non erano propizi e l'operosità di Stigliola fu troncata dalla morte, avvenuta l'11 aprile 1623 a Napoli, dove fu sepolto in Santa Maria della Salute. L'epigrafe, voluta dal figlio Giovan Domenico, lo ricordò come Linceo illustre in ogni scienza 'pitagorica', restituendo il 'ciclo' delle discipline coltivate: fisica, politica, etica, architettura⁵. Il non molto che resta della sua figura e della sua opera allude certo a un significativo intreccio di impegno professionale e innovazione filosofica e scientifica, innervato da sentimenti civili e irrequietezza religiosa, di cui si intravedono i lineamenti.

Note

¹ Intorno a Stigliola cfr.: F. Fiorentino, *Bernardino Telesio ossia studi storici su l'idea della natura nel Risorgimento italiano*, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1872-1874, II, pp. 235-253, 466-69; L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli. Narrazione con molti documenti inediti*, 2 voll., Città di Castello, S. Lapi, 1892 [rist. anast. Rubbettino, Soveria Mannelli, 1987]; V. Spampinato, *Quattro filosofi napoletani nel Carteggio di Galileo*, Portici, E. Della Torre, 1907, pp. 39-

60; Id., *Sulla soglia del Seicento. Studi su Bruno, Campanella ed altri*, Milano-Roma-Napoli, Albrighi e Segati, 1926, pp. 281-348; G. Gabrieli, *Intorno a Nicola Antonio Stigliola filosofo e linceo napoletano. Notizie e documenti inediti*, in «Giornale critico della filosofia italiana», X, 1929, pp. 469-485, poi in G. Gabrieli, *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1989, I, pp. 889-905; P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola a porta reale a Napoli*, Firenze, Olschki, 1968; L. De Franco, *Nicola Antonio Stigliola, Gerolamo Mercuriale e Theodor Zwinger*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», Travaux et documents, XXXV, 1973, pp. 131-136; P. Manzi, *Un grande nolano obliato: Nicola Antonio Stigliola*, in «Archivio storico per le province napoletane», s. III, XI, 1973, pp. 287-312; N. Badaloni, *Il programma scientifico di un bruniano: Colantonio Stigliola*, in «Studi storici», 26, 1985, pp. 161-175; G. Baroncelli, *L'astronomia a Napoli al tempo di Galileo*, in *Galileo e Napoli*, a cura di F. Lomonaco e M. Torrini, Napoli, Guida, 1987, pp. 198-225; S. Ricci, *Nicola Antonio Stigliola enciclopedista e linceo, con l'edizione del trattato Delle apparenze celesti*, a cura di A. Cuna, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», s. IX, CCCXCIII, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, 1996, vol. VIII, f. lo I, pp. 3-149; G. Gabrieli, *Il carteggio linceo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, *passim*; M. Rinaldi, *L'audacia di Pythio. Filosofia, scienza e architettura in Colantonio Stigliola*, Bologna, il Mulino, 1999; *Catholic Church and Modern Science. Documents from the Archives of the Roman Congregations of the Holy Office and the Index*, a cura di U. Baldini, L. Spruit, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2009, I, tt. 3-4, pp. 2402-2410; S. Ricci, *Stigliola, Nicolantonio*, in *Dizionario storico dell'inquisizione*, diretto da A. Prosperi, con la collaborazione di V. Lavenia, J. Tedeschi, 4 voll., Pisa, Scuola Normale Superiore, 2010, III, pp. 1483-1486; Id., *Stigliola, Nicola Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 94, 2019, pp. 246-249.

² Cfr. l'avviso di D. Maccarano, *Lo stampatore al lettore*, in N.A. Stigliola, *Il telescopio, over ispecillo celeste*, Napoli, Domenico Maccarano, 1623, p. 12r.-v.

³ Su Vernalione, cfr. R. Gatto, *Tra scienza e immaginazione. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.)*, Firenze, Olschki, 1994, *ad ind.*; R. Moscheo, *Matematica, filologia e codici in una lettera, inedita della fine del XVI secolo. (Giovan Vincenzo Vernalione a Giovanni Vincenzo Pinelli)*, in «Helikon», xxxiii-xxxiv, 1993-1994, pp. 159-241.

⁴ Sul coinvolgimento di Maranta (intorno al quale si veda A. Cuna, *Editoria e testi 'de re medica'. La controversia fra Nicola Antonio Stigliola*



e i 'medici' patavini, in S. Ricci, *Nicola Antonio Stigliola enciclopedista e linceo*, cit., pp. 61-79) e soprattutto di Galeota nella repressione dell'eresia regnicola, cfr., anche per letteratura precedente, A. Pastore, *Galeota, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 51, 1998, pp. 420-423; S. Ricci, *Il sommo inquisitore. Giulio Antonio Santori tra autobiografia e storia*, Roma, Salerno editrice, 2002, ad ind.; C. Donadelli, *Galeota, Mario*, in *Dizionario storico dell'inquisizione*, cit., II, pp. 634-635; S. Ricci, *Stigliola, Nicolantonio*, ivi, III, pp. 1483-1484.

⁵ Cfr. G. Bruno, *Il Candelaio*, introduzione e note di I. Guerrieri Angrisani, Milano, Rizzoli, 1976, p. 247.

⁶ Cfr. L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, Documenti, pp. 51-52, 54-56, 60.

⁷ Cfr. ivi, pp. 58-59.

⁸ Su Matteo di Capua cfr. il coevo suggestivo ritratto di amante dei letterati, del lusso e delle donne, edito in A. Borzelli, *Il cavalier Giambattista Marino. 1569-1625*, Memoria premiata dall'Accademia Pontaniana, Napoli, Gennaro M. Priore, 1898, pp. 211-214. Su Conca, il suo palazzo, le sue collezioni e la sua corte, oltre il vecchio A. Colombo, *Il Palazzo dei principi di Conca alla strada di Santa Maria di Costantinopoli*, in «Napoli nobilissima», IX, fasc. IX, 1900, pp. 129-132; 172-175, 185-190; le aggiornate indagini offerte in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, Atti del convegno (Napoli, 5-7 ottobre 2016), a cura di A. Zezza, in corso di stampa. Per un profilo cfr. G. Formichetti, *Di Capua, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 39, 1991, pp. 718-720.

⁹ Cfr. *Contro l'enciclopedista Colantonio Stigliola, per irreligione, esami testimoniali voluti da Roma, presso Mons. Baldino nel 1595-96*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XI.AA.23⁵⁴, cc. 66r-105v. In L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, Documenti, pp. 50-65, a p. 52, deposizione di Matteo di Capua del 26 luglio 1595.

¹⁰ Cfr. ivi, p. 54, deposizione di Scipione Spinelli, duca di Seminara, del 14 agosto 1595; per Cavagna e Matteo di Capua cfr. S. Iorio, *La residenza napoletana dei principi di Conca e il rapporto con i celestini di San Pietro a Majella*, in corso di pubblicazione negli atti del convegno *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento*, cit. Le opere di architettura e fortificazioni possedute dal di Capua sono menzionate nell'inventario della biblioteca del principe, ASNa, *Notai del Cinquecento*, scheda 54r, prot. 47, di cui mi avvalgo nella trascrizione di Filomena Santamaria, gentilmente concessami in occasione della preparazione del succitato convegno; cfr. cc. 39r, 40r-v, 401v, 402r, 403r, 416r, 517v, 518(1)r, 529r, 539v, 548v, 555r, 561v, 562r.

¹¹ Cfr. A. Borzelli, *Il cavalier Giambattista Marino*, cit., pp. 213-214.

¹² Per la chiusura dell'Accademia, cfr. M. Maylander, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, 1926-1930, rist. an., Bologna, Forni, V, pp. 280-81. Sull'ambiente 'svegliato' e certa continuità di figure e temi con la successiva accademia degli Oziosi, cfr. P.G. Riga, *Giovanni Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna, I libri di Emil, 2015, in particolare pp. 15-32, 80, 126n. Intorno alla circolazione di Telesio nell'Accademia, cfr. L. Bolzoni, *Note su Giulio Cortese, per uno studio delle accademie napoletane di fine '500*, in «La rassegna della letteratura italiana», LVII, 1973, pp. 475-499; A. Borrelli, «Scienza» e «scienza della letteratura» in Sertorio Quattromani, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, Atti del convegno (Napoli, 15-17 dicembre 1989), a cura di R. Sirri, M. Torrini, Napoli, Guida, 1992, pp. 271-296; A. Fratta, *Il Ristretto di Sertorio Quattromani nell'ambito delle traduzioni scientifico-filosofiche del secondo Cinquecento*, in *Bernardino Telesio*, cit., pp. 297-314; L. Bolzoni, *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in *Bernardino Telesio*, cit., pp. 203-239. Intorno al divieto di Telesio, cfr. S. Ricci, *Inquisitori, censori, filosofi sullo scenario della Controriforma*, Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 377-389.

¹³ C. Pellegrino, *I Capitoli ed un poemetto*, a cura di A. Borzelli, Napoli, Fratelli Scarpati, 1895, Capitolo I, p. 4.

¹⁴ Cfr. S. Ricci, *La cultura filosofico-naturalistica*, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, cit. Nella trascrizione dell'inventario dei libri del Conca, cit., a c. 40r si legge: «Nicolò Copernici, de la Revolutione de Celi, in Basilea, in foglio granne, in pergamena, tomo 1». Per il permesso di censura relativo al libro di Copernico, cfr. *Catholic Church and modern science*, cit., I, t. 2, pp. 1473-1481.

¹⁵ Cfr. L. De Franco, *Nicola Antonio Stigliola, Gerolamo Mercuriale e Theodor Zwinger*, cit.

¹⁶ Cfr. L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, Documenti, p. 51, nella deposizione del gesuita Claudio Migliaresi, del 25 luglio 1595, al delegato del Santo Uffizio a Napoli monsignor Carlo Baldino.

¹⁷ P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola*, cit., p. XIV.

¹⁸ L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, Documenti, p. 56.

¹⁹ Cfr. L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, Documenti, pp. 50-51, 53. Per gli amori extra-coniugali del Conca, cfr. A. Borzelli, *Il cavalier Giambattista Marino*, cit., pp. 211-213.

²⁰ Cfr. L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, Documenti, pp. 58, 63.



- ²¹ Ivi, p. 53.
- ²² Cfr. ivi, p. 56.
- ²³ Cfr. ivi, pp. 54-55, la seconda deposizione del Conca e quella del Miroballo.
- ²⁴ Cfr. ivi, pp. 56-58.
- ²⁵ Cfr. ivi, p. 59.
- ²⁶ Cfr. G.C. Capaccio, *Il forastiero. Dialogi*, Napoli, Domenico Roncagliolo, 1634, p. 265.
- ²⁷ Cfr. il testo del dialogo del Pellegrino in A. Borzelli, *Il cavalier Giambattista Marino*. 1569-1625, cit., pp. 327-359.
- ²⁸ Cfr. L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, *Documenti*, p. 59.
- ²⁹ Cfr. ivi, pp. 60-61.
- ³⁰ Cfr. ivi, p. 63.
- ³¹ Cfr. la lettera di Pera a Pellegrino del 6 gennaio 1597, in A. Borzelli, *Il cavalier Giambattista Marino*, cit., p. 210.
- ³² Cfr. C. Pellegrino, *I Capitoli ed un poemetto*, cit., Capitolo I, pp. 4, 9-13.
- ³³ Cfr. F. Lelli, *Mosè mago nel Rinascimento tra tradizione ebraica e cristiana*, in *L'eredità di Salomone. La magia ebraica in Italia e nel Mediterraneo*, a cura di E. Abate, Firenze, Giuntina, 2019, pp. 99-118, a pp. 107-108.
- ³⁴ Cfr. T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 165, 171, 173; Id., *L'ateismo trionfato*, a cura di G. Ernst, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, pp. 211, 213.
- ³⁵ Cfr. L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, cit., II, *Documenti*, pp. 64-65. La Dichiarazione di Castelvetere, rilasciata da Campanella dopo il suo arresto per la congiura di Calabria, il 10 settembre 1599, è in L. Firpo, *I processi di Tommaso Campanella*, a cura di E. Canone, Roma, Salerno editrice 1998, p. 102. Un ritratto di Cortese come teologo e biblista, commentatore di testi ermetici, 'telesiano' e seguace delle novità cosmologiche, si leggeva già nel coevo P. Regio, *Vita del Sig. Giulio Cortese*, in G. Cortese, *Concetti cattolici ridotti in forma d'orazioni*, Napoli, Appresso Horatio Salviani, 1586. Vi si aggiungano più tarde manifestazioni di interessi politici. Cfr., anche per ulteriore bibliografia, L. Bolzoni, *Note su Giulio Cortese*, cit.; N. Pennisi, *Cortese, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXIX, 1983, pp. 727-728; P. Redondi, *Fede lincea e teologia tridentina*, in «Galilaean. Journal of Galilean Studies», I, 2004, pp. 117-141; S. Ricci, *I 'Con-*
- cetti cattolici' di Giulio Cortese. Devozioni 'telesiane'*, in *Fra obbedienza e trasgressione. Letteratura e immagini sacre in Italia nell'epoca della Controriforma*, Atti del convegno (Bologna, 14 novembre 2017), a cura di A. Campana, F. Giunta e E. Ripari, Bologna, I libri di Emil, 2019, in corso di stampa.
- ³⁶ *Catholic Church and Modern Science*, cit., I, t. 3, p. 2405 sg.
- ³⁷ Ivi, p. 2406.
- ³⁸ Cfr. Roma, Archivio della Congregazione per la dottrina della fede, S.O., *Decreta*, 1596, cc. 279v, 312r-315v.
- ³⁹ Cfr. R. Villari, *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero*. 1585-1648, Milano, Mondadori, 2012, pp. 78-79 e n.; S. Ricci, *Nicola Antonio Stigliola enciclopedista e linceo*, cit., pp. 27-28 e n.
- ⁴⁰ Cit. ivi, p. 32.
- ⁴¹ «Stelliole fratres» sono rammentati fra gli altri Oziosi in G.P. D'Alessandro, *Academiae Ociosorum libri tres*, Napoli, Ex Typographia Io. Baptistae Gargani, et Lucretij Nuccij, 1613, lib. II, p. 51. Cfr. anche G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Napoletana, 2000, p. 147 e n.
- ⁴² Cfr. G. Gabrieli, *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, cit., I, pp. 516-517; Id., *Il carteggio linceo*, cit., p. 204.
- ⁴³ Cfr. S. Ricci, *Della Porta 'civile': dignità dell'uomo, edificazione, società dell'onore*, in «Bruniana et Campanelliana», XXI, 2015, pp. 123-134.
- ⁴⁴ G. Gabrieli, *Il carteggio linceo*, cit., pp. 196-200. Su Stigliola architetto e filosofo cfr. M. Rinaldi, *L'audacia di Pythio. Filosofia, scienza e architettura in Colantonio Stigliola*, cit.
- ⁴⁵ Cfr. G. Gabrieli, *Il carteggio linceo*, cit., pp. 204, 209-210.
- ⁴⁶ Cfr. ivi, pp. 263-264, 378-379.
- ⁴⁷ Cfr. ivi, pp. 521-522.
- ⁴⁸ Cfr. ivi, p. 568.
- ⁴⁹ Cfr. ivi, p. 570.
- ⁵⁰ Cfr. il testo in *Delle apparenze celesti*, ed. da A. Cuna, in S. Ricci, *Nicola Antonio Stigliola enciclopedista e linceo*, cit., pp. 83-132.
- ⁵¹ Cfr. N.A. Stigliola, *Encyclopedia Pythagorea*, Napoli, appresso Constantino Vitale, 1616, Appendice, pp. 143-144.
- ⁵² Cfr. *Lo stampatore al lettore*, in N.A. Stigliola, *Il telescopio, over ispecillo celeste*, cit., p. 12v.
- ⁵³ Cfr. *Encyclopedia Pythagorea*, cit., Appendice, pp. 146-147.
- ⁵⁴ Cfr. G. Gabrieli, *Il carteggio linceo*, cit., p. 590.
- ⁵⁵ Cfr. N.A. Stigliola, *Il telescopio, over ispecillo celeste*, cit., p. 3.

UN INCOMPIUTO
PROGETTO EDITORIALE

LA FORMAZIONE DELLA SILLOGE: DA LAFRÉRY A CARTARO A STIGLIOLA

Francesca Capano

Cercheremo di sottolineare quel filo rosso che unisce la produzione editoriale tra Roma e Napoli nella seconda metà del Cinquecento grazie a tre figure fondamentali per questo racconto: Antoine Lafréry (Salins 1512 - Roma 1577)¹, Mario Cartaro (Viterbo 1540 - Napoli 1620)², Calantonio, o Nicola Antonio, Stigliola (Nola 1546 - Napoli 1623)³. Incisori, editori, studiosi di antichità, commercianti di stampe, architetti, ingegneri, cartografi ma soprattutto eruditi alla cui attività va in qualche modo legata la vicenda del Codice Tarsia.

Lo studio dell'Antico, e non solo, nella bottega di Lafréry

La figura di Lafréry nonostante sia un personaggio chiave per la storia dell'architettura, della città e dell'editoria è stata indagata in modo più attento e in studi autonomi solo recentemente. Un saggio fondamentale risale ai primi del Novecento quando Francesco Ehrel volendo descrivere la pianta di Roma di Étienne Dupérac (Du Pérac) del 1577, edita da Lafréry, colse l'occasione per inquadrare il personaggio, il suo ruolo, il periodo⁴.

Il francese Antoine Lafrère giunse a Roma nel quinto decennio del Cinquecento; più precisamente la sua attività è documentata dal 1544, come dimostrano alcune stampe da lui siglate⁵, come ad esempio la *Colonna Traiana* e il *Sacrificio di Caino e Abele*, con la sottoscrizione «Ant. Lafrerij Sequani Formis Romae 1544»⁶. Con questa indicazione si intendeva che Lafréry era l'editore e il proprietario della matrice, per cui si può

ritenere che, a quella data, l'impresa del francese fosse già avviata. Non sappiamo i motivi per cui un giovane d'oltralpe scelse Roma per impiantare un'attività destinata a diventare fiorente, ma si sa che altrove, come a Venezia, il mercato dell'editoria era già ben avviato e forse saturo. Roma invece andava riprendendosi dopo il Sacco del 1527 ed era meta di colti viaggiatori che ammiravano le vestigia della città antica; letterati, artisti, architetti e umanisti erano nella Città Eterna per studiare, apprendere e incamerare le tante suggestioni di un luogo dove l'Antico poteva essere toccato con mano. Il giovane Lafréry con grande lungimiranza, ci piace pensare, colse queste influenze e scelse la città dove le immagini dei monumenti divenivano il bagaglio culturale da portare con sé dopo aver soggiornato, oppure da acquistare e farsi spedire per chi non aveva l'opportunità di viaggiare. Gli editori già noti e operanti a Roma erano Tommaso Barlacchi, Michele Tramezzini – editore a Venezia, che stampava anche a Roma – e soprattutto Antonio Salamanca con il quale si associò Lafréry⁷. L'impresa di Salamanca fu molto attiva tra il 1538 e il 1549. Le stampe della sua bottega rappresentavano principalmente soggetti di archeologia, sia architetture che opere d'arte, ma anche riproduzioni di opere a lui contemporanee; non dimentichiamo che Raffaello era morto nel 1520 e che la scuola romana con i suoi allievi ed epigoni era in grande auge. Nel 1553 Salamanca si associò con il più giovane Lafréry: l'attività dello spagnolo dopo il '49 aveva avuto un rallentamento e il calo delle sue edizioni giustificerebbe la voglia di collaborare con il



collega. L'impresa lafreriana, invece, era fiorentina, infatti, sono note circa 50 stampe con la firma del francese e si può supporre che ve ne fossero altrettante senza sigla, riconducibili al suo lavoro. Lo statuto societario prevedeva di unire le stampe e le matrici di ognuno per produrre nuove incisioni ma i soci mantenevano la proprietà di ciò che avevano portato nella costituzione dell'impresa. La collaborazione fu interrotta nel 1563 per la morte di Salamanca (1562). Durante gli anni di lavoro congiunto l'apporto di Lafréry fu sicuramente maggiore, poiché le stampe con il suo nome sono più numerose di quelle sottoscritte da Salamanca. Erede di Antonio Salamanca fu il figlio Francesco, che seguì lo scioglimento della società. In ottemperanza alle clausole contrattuali si dovettero dividere le incisioni e gli stampi riuniti nel 1553. Invece quanto prodotto dopo fu suddiviso in parti uguali; spettava a Francesco scegliere per primo cosa acquisire⁸.

Questo dimostra che Antonio Salamanca all'atto costitutivo aveva potuto ottenere migliori agevolazioni in nome, evidentemente, della sua maggiore notorietà. Infatti fonti coeve (1551) raccontano della bottega di Antonio Salamanca e di Michele Tramezzini come luogo di incontro per gli appassionati di Antico, mentre il nome di Lafréry compare solo nel 1560, quando cioè era già in società con Salamanca⁹.

Il successo imprenditoriale di Lafréry continuò dopo la separazione tanto che tra il 1573 e il 1574 egli pubblicò l'elenco di ciò che si poteva acquistare nella sua bottega romana al Parrione. Questo elenco è di fondamentale importanza poiché ci permette di analizzare in un solo colpo d'occhio la varietà dei prodotti lafreriani. Dopo una breve introduzione dell'editore, con l'incipit «A' LETTORI ANTONIO LAFRÉRY», alla terza pagina inizia l'elenco delle opere acquistabili senza inutili decorazioni, qualificato solo da un capolettera: nell'«INDICE / DELLE TAVOLE MODERNE / DI GEOGRAFIA DELLA / MAGGIOR PARTE DEL MONDO» si elencano le stampe suddivise in cinque parti, di cui la prima riguarda le carte a scala geografica e topografica con vedute di città e città-fortezze (112 stampe).

Segue la «Tauola delle Antichità di Roma tanto di fabbriche et edifici, quanto di Statue et altre cose, aggiuntoui gli edifici moderni più celebri»; a questa sezione appartengono anche le «Cose moderne», opere d'arte e architetture cinquecentesche che possono competere evidentemente con l'Antico (seconda parte, 79 stampe di Antiquaria e 19 stampe di capolavori contemporanei), poi la «Tauola dell'Historie di Poesie et inuentioni di diuersi Pittori» (terza parte, 72 stampe), le «Historie del Testamento uecchio et Nuouo con altre diuerse Historie di deuotione, cauate da diuersi Scultori et Pittori» e le «Historie del Testamento Vecchio et Nuouo, raccolte da diuersi Scultori et Pittori in carta mezzana» (quarta parte, 174 stampe), le «Effigie diuerse» e i «Libri et Stampe di Rame» (quinta parte, 26 stampe di ritratti e 20 libri illustrati). Di questo elenco – *Indice* – esiste una sola copia presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze¹⁰. Lafréry fu il primo editore a stampare l'elenco dei propri prodotti: l'impresa era quindi fiorentina. L'*Indice* aveva un esclusivo scopo commerciale e anche rimanendo solo in ambito architettonico e corografico è di enorme interesse. Altra grande intuizione commerciale fu quella di raccogliere le stampe di antichità, di città, di fortezze e di capolavori contemporanei in un unico volume, lo *Speculum Romanae magnificentiae*. Si tratta di una raccolta rilegata che, all'interno dell'offerta della ditta Lafréry, si adattava alle esigenze del colto acquirente. Infatti oggi si contano sette esemplari tutti diversi¹¹; ciascun volume già all'origine si distingueva per le specifiche richieste del committente e la raccolta poi poteva essere aggiornata secondo le mode e i desideri del proprietario e degli eredi.

La metà degli anni '70 segna il momento di apice della carriera di Lafréry, come dimostra la pubblicazione dello strumento dell'*Indice*, il primo di questo tipo e prototipo a cui si atterranno anche altri elenchi di editori¹². Solo quattro anni dopo, il 20 luglio 1577, Lafréry moriva senza fare testamento; la bottega passò quindi ai nipoti Claude e François Duchet, quest'ultimo rappresentato dal figlio Étienne. La silloge Lafréry offriva un repertorio completo e perfettamente rispondente alle richieste del mercato a Roma di quegli anni, la cui stima insieme

a quella dei beni della bottega per la suddivisione ereditaria fu affidata a Cartaro, collaboratore della bottega, dove lavorarono famosi artisti¹³. La casa Lafréry, poco nota all'inizio degli anni '50, nota nei '60, divenne ritrovo di artisti, mecenati, colti umanisti negli anni '70. La successione fu complicata, Cartaro fu pagato solo nel 1581 e chiaramente dopo aver concluso il difficile lavoro. L'eredità fu suddivisa in tre parti di cui una a Claude, una a François e a Étienne; la terza parte, non si sa perché, fu ulteriormente suddivisa in sei, di cui due arricchirono ancora Claude e Étienne. Gli unici documenti ancora consultabili riguardano le diciottesime parti di Claude e di Étienne¹⁴. La ricchezza di queste ripartizioni ci fa capire quanto fosse consistente il patrimonio di Antoine Lafréry e l'eredità dei suoi discendenti. Ma oltre al lascito materiale ci fu quello intellettuale che non si fermò nella bottega Duchet.

Mario Cartaro e la prima attività romana

Cartaro¹⁵ fu disegnatore, incisore, cartografo, architetto, ingegnere, collezionista di stampe ed esperto di Antico. I suoi esordi furono a Roma, proprio nell'entourage di Lafréry: la sua prima incisione nota fu l'*Adorazione dei pastori* di Heinrich Aldegrever del 1560. Fino al 1579 sono state riconosciute più di cinquanta stampe incise da Cartaro; alcune furono inserite negli *Speculum lafreriani*, altre tra le *Tavole moderne di geografia* editate sempre dal francese¹⁶; seppure legato alla bottega Lafréry, mantenne la propria autonomia, impegnato anche con altri, ad esempio con Ferdinando Bertelli, o editando le sue incisioni. I temi erano svariati: da religiosi ad allegorici e mitologici, riproduzioni di opere d'arte e architetture contemporanee, soggetti archeologici, vedute urbane di città 'moderne' e ricostruzioni ideali di città antiche, rilievi di territori. Le iconografie della sua produzione sono molto significative della temperie culturale della seconda metà del Cinquecento: mostrano la centralità del lavoro di Cartaro nel dibattito artistico di quegli anni.

Citiamo alcuni titoli esemplificativi.

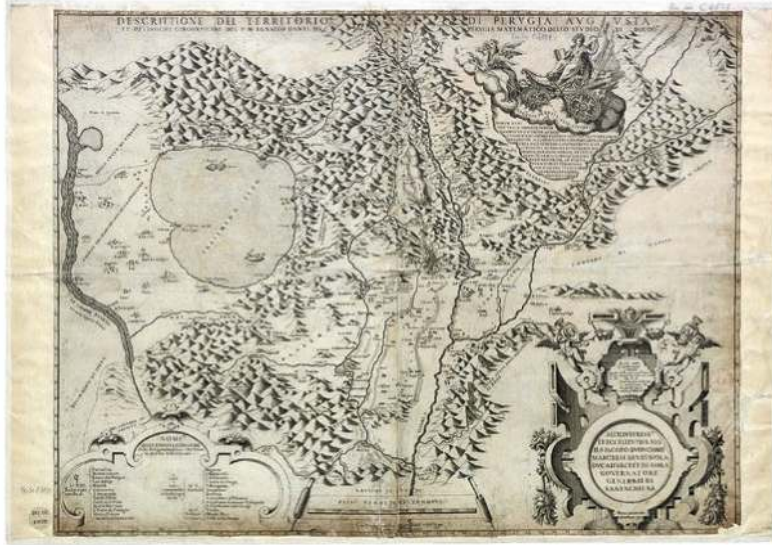
Tra le rappresentazioni di territori e città: *Cyprus Insula olim Macharia* (1562), *Candido Lectori Haec est illa insignis*

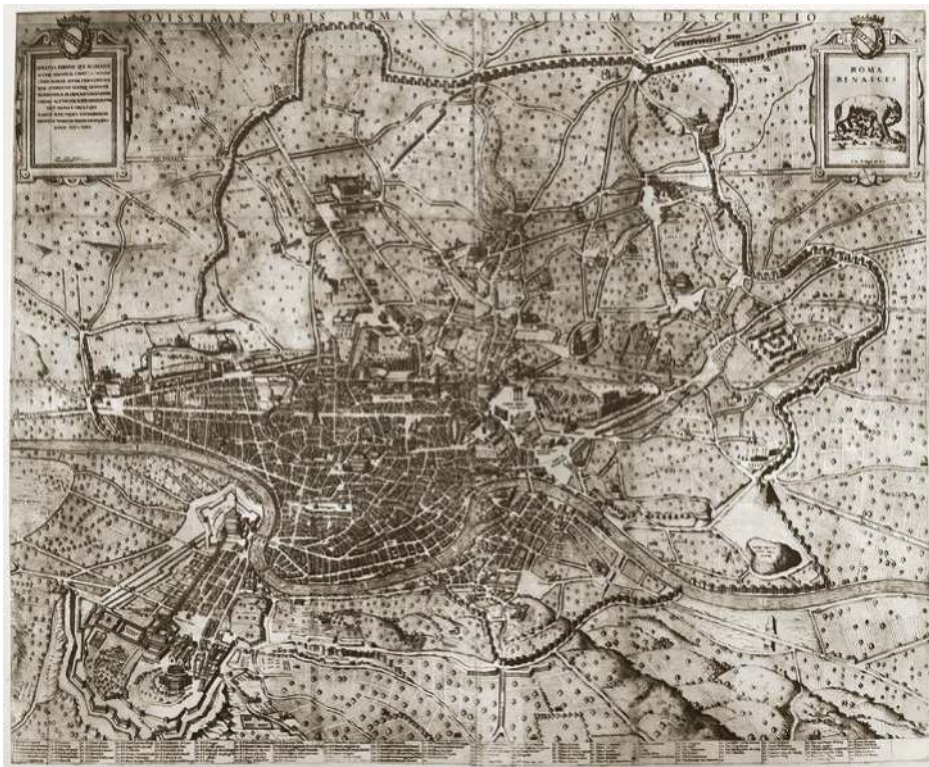
insula creta (1562) e *Palestinae sive Terrae Sanctae descriptio* (1563) – edite a Venezia da Bertelli¹⁷ –, *Descrittione del territorio di Perugia* (1580) – secondo il rilievo e il disegno di Egnatio Danti, stampata a Roma da Cartaro anche editore¹⁸ –, Ventisei incisioni di architettura e città furono dedicate al cardinale Guido Ascanio Sforza. Tra queste ci sono il *Palazzo e giardini di Tivoli*, due iconografie del belvedere vaticano – *Giardino di Belvedere in Vaticano*, inserite negli *Speculum* – e la *Corografia delle Terme di Diocleziano*. Del 1573 è la *Facciata della chiesa dei gesuiti di Roma* secondo il progetto di Jacopo Barozzi da Vignola, anche se, come è noto, la chiesa fu poi terminata secondo l'idea di Giacomo della Porta; la codifica di un tipo di chiesa gesuitica era un tema peculiare dell'architettura religiosa in quegli anni. Dal reale all'ideale: ci sembrano di grande interesse le tavole delle *Prospettive diverse*; il frontespizio recita «allo illustrissimo et reverendissimo cardinal Sforza, signore et patrone mio osservandissimo, Mario Cartaro exc. Roma MDLXXVIII»¹⁹.

Chiaramente i lavori più prestigiosi furono le piante-vedute di Roma moderna e di Roma antica, che rivaleggiavano con quelle di Dupérac, e dimostrano anche la fortuna editoriale di questi soggetti: *Urbis Romae descriptio*, (1575), *Novissimae urbis Romae accuratissima descriptio* (1576) e la grande pianta archeologica di Roma (1579)²⁰.

La grande versatilità di Cartaro è evidente in una produzione così varia: le riproduzioni di chiese, di terme, di palazzi e soprattutto di architetture antiche richiedevano una formazione da architetto. Per una documentazione che riguardi incarichi da architetto-ingegnere, però, bisogna attendere l'arrivo di Cartaro a Napoli. L'analisi di un disegno manoscritto conservato nella raccolta della Biblioteca Nazionale napoletana XII.D.74, recentemente attribuito a Cartaro, sembra inserire un nuovo tassello per comprendere le competenze di questa classe di professionisti; si tratta dell'ideale ricostruzione dell'Anfiteatro Campano, monumento simbolo della città romana di Capua²¹.

Dopo il 1573 il nuovo arcivescovo di Capua Cesare Costa commissionò per il palazzo arcivescovile due



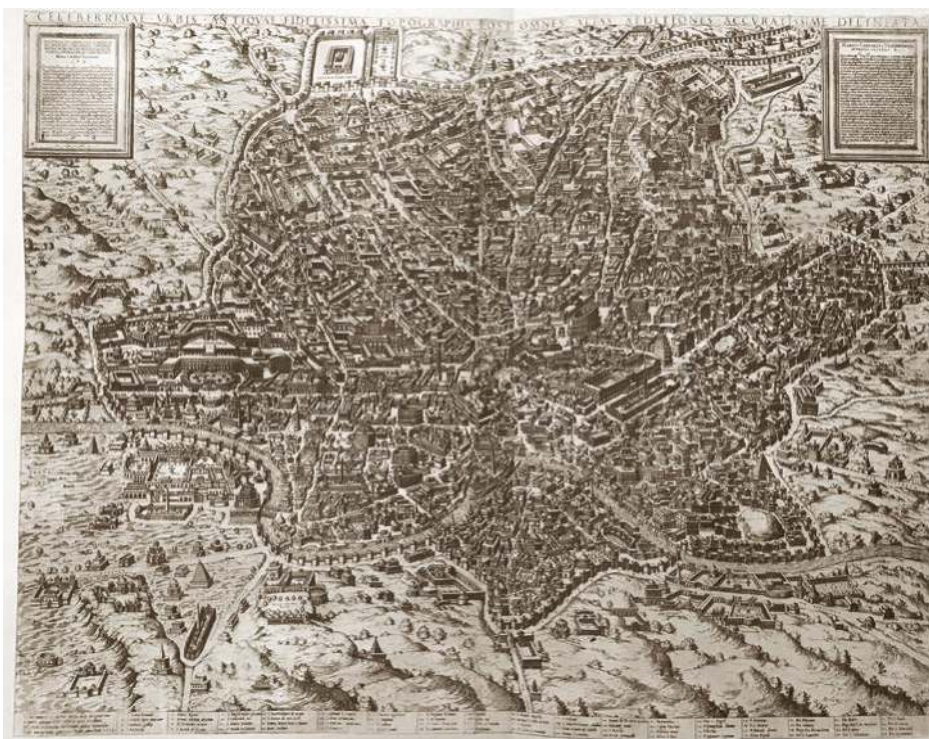


Nella pagina precedente in alto a sinistra, Mario Cartaro, Egnatio Danti, *Descrittione del territorio di Perugia Augusta*, Roma, 1580, Bibliothèque nationale de France

A destra, Mario Cartaro, *Veduta di Castel Sant'Angelo*, in Mario Cartaro, *Prospettive diverse*, Roma, 1577, Getty Research Institute

Sotto, Mario Cartaro, *Urbis Romae descriptio*, Roma, 1575, Bibliothèque nationale de France

Mario Cartaro, *Novissimae Urbis Romae Accuratissimae Descriptio*, Roma 1576. Roma, Biblioteca dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte (Frutaz 1962, vol. I, p. 185, vol. II, t. 236)



Mario Cartaro, *Celeberrimae Urbis Antiquae Fidelissima Topographia* (Pianta di Roma antica), Roma 1579. Roma, Biblioteca dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte (Frutaz 1962, vol. I, pp. 68, 69, vol. II. t. 51)



vedute, rispettivamente di Capua moderna e Capua antica²². Capua moderna era la città sorta nel medioevo sull'antico porto fluviale di *Casilinum*, scelta come nuova sede della città abbandonata in seguito alle distruzioni saracene della metà del IX secolo. *Capua Vetus* avrebbe fronteggiato l'immagine della città cinquecentesca con la ricostruzione ideale della città romana, oggi Santa Maria Capua Vetere, secondo l'interpretazione dei testi antichi. Fu disegnata una città radiocentrica caratterizzata dalle architetture più note: il tempio di Diana Tifatina, il Foro dei Nobili, il criptoportico, il circo, l'ippodromo, per citarne alcune, e chiaramente l'Anfiteatro Campano. Le due vedute di Capua antica e moderna, andarono perse quando il palazzo fu ristrutturato nella seconda metà del Settecento; *Capua Vetus* fu citata e fortunatamente ricopiata e stampata per quasi duecento anni. La copia più nota è nel volume di Francesco Granata *Storia civile della fedelissima città di Capua (1572-1756)*²³.

Le vestigia capuane erano note e già Pirro Ligorio²⁴ si era spinto fino a Capua per disegnare i monumenti della città romana. Per ricostruire quest'ultima era indispensabile un letterato esperto di Antico, presumibilmente anche lo stesso Costa, un pittore per l'affresco e un architetto e topografo per eseguire il bozzetto del disegno. Come abbiamo visto, Cartaro aveva le competenze richieste per questo prestigioso incarico. Ma l'attribuzione si fonda anche sulla convergenza di altre fonti. Cartaro viene ricordato come architetto di Costa senza un riferimento ad un determinato incarico²⁵. L'autore della veduta si riteneva fosse romano; Cartaro, viterbese di nascita, si firmava anche *Romanus Civis*, come sottoscrisse nella veduta dei Campi Flegrei del 1584; la filigrana del disegno è simile a quella della stampa di Pozzuoli del 1588 dello stesso Cartaro. Tutti questi indizi possono farci affermare che il disegno dell'Anfiteatro Campano sia attribuibile a Cartaro, trattandosi forse di un disegno preparatorio per il più grande bozzetto di *Capua Vetus*. L'arco temporale proposto è l'ultimo quarto del Cinquecento²⁶, un periodo ampio che non ci permetterebbe di assegnare questo elaborato al periodo romano o a quello napoletano. Ma ci

sentiamo di suggerire che la ricostruzione dell'antica Capua, e quindi del disegno preparatorio, siano stati eseguiti quando Cartaro era ancora a Roma, nel tentativo, rimasto tale, di offrire al mercato un'*altera Roma*, come Cicerone definì la città campana.

L'opera di Cartaro a Napoli tra il disegno e la professione: i rapporti con Nicola Antonio Stigliola

Cartaro giunse a Napoli nel 1586 per eseguire un grande atlante del Regno di Napoli su incarico del viceré Giovanni Zunica conte di Miranda²⁷. L'ingegnere viterbese, quindi, per essere invitato a Napoli era già riconosciuto come architetto, ingegnere e topografo, oltre che noto disegnatore ed incisore.

Contestuale all'arrivo nella capitale vicereale è la pubblicazione di *Insula Aenaria hodie Ischia*, la prima pianta-veduta di Ischia dedicata alla «Excell.mae D. Isabellae Feltriae de Ruuere Bisiniani Principi»²⁸. La carta era allegata al volume di Giulio Iasolino, *DE' RIMEDII NATURALI Che sono nell'isola di Pithecura hoggi detta ISCHIA...*, edito a Napoli nel 1588 per Giuseppe Cacchij. Il testo del medico fu molto consultato e copiato; contestualmente il rilievo dell'isola ebbe una notevole eco: la stampa fu riutilizzata dallo stesso Cartaro e non solo, divenendo un prototipo dell'immagine dell'isola per quasi duecento anni²⁹. Iasolino, famoso medico calabrese, contattò evidentemente il noto cartografo, appena giunto da Roma, per eseguire la pianta indispensabile a localizzare i luoghi ove mandare i suoi illustri pazienti a curarsi. Dalla collaborazione del medico, attento conoscitore di Ischia, famosa per le sorgenti e le stufe curative, con Cartaro nacque la pianta, datata due anni prima che fosse terminato il libro³⁰. Si tratta della prima rappresentazione dell'isola rispondente alla reale situazione topografica, che dovette richiedere un lavoro lungo e complesso, frutto anche di attenti sopralluoghi e di rilievi effettuati con le tecniche più aggiornate.

A due anni prima risaliva un'altra importante veduta, quella dei Campi Flegrei, dedicata a Pietro Girón duca di Ossuna, allora viceré di Napoli. Già Giuliano da San-gallo, Fra Giocondo, Francesco di Giorgio Martini, Raf-



Jacques Thevenot, *Descrizione della Città di Capua nel sito e nel modo antico di Mons. Cesare Costa*, in Francesco Granata, *Storia Civile della fedelissima città di Capua*, Napoli, nella Stamperia Muziana, 1752, vol. I, p. 77



faello, Baldassarre Peruzzi, Giorgio Vasari si erano spinti sino ai Campi Flegrei disegnando un repertorio dell'Antico, incentrato sui monumenti, destinato a divenire bagaglio culturale dell'architetto nell'età dell'Umanesimo³¹. La catastrofica eruzione e la nascita del Monte Nuovo avevano dato un significato nuovo a questi luoghi, recepito in primis dai pittori fiamminghi, che unirono nelle loro rappresentazioni l'archeologia al suggestivo paesaggio, arricchito anche da personaggi; esemplare di questo clima culturale è la *Veduta dei Campi Flegrei* di Georg Hoefnagel, inserita nel *Civitates Orbis Terrarum* pubblicato da Braun e Hogenberg (1572-1618). Ma la pianta di Cartato fu la prima topograficamente corretta; sul territorio scientificamente delineato – rispetto alle conoscenze dell'epoca – furono inserite le antiche vestigia. Alla veduta erano allegate venti piccole immagini dei monumenti più significativi, ritenuti disegni preparatori, e utilizzati a corredo della rappresentazione del territorio³². Tra queste una è dedicata all'anfiteatro puteolano, che confrontiamo con il disegno dell'Anfiteatro Campano presente nella raccolta XII.D.74. È anch'essa un'assonometria, ma il disegno è alquanto semplificato: il grafico mostra similitudini con quello napoletano, a sua volta del tutto diverso rispetto alle varie vedute di anfiteatri e teatri, allo stato di rudere o ricostruiti, che furono inseriti nello *Speculum*. Sia la veduta di Ischia che quella dei Campi Flegrei ebbero una grande fortuna critica. L'isola prima poco conosciuta al di fuori dei confini e senza antiche vestigia, ebbe grande notorietà. L'immagine fu ripresa da Abramo Ortelio nel *Theatrum orbis terrarum* (Antverpiae, 1592), anche se attribuita a Iasolino «Iulius Iasolinus describit». Il *Theatrum* fu un trampolino di lancio e l'immagine dell'isola fu ricopiata per quasi due secoli negli atlanti europei. In Italia invece fu ripresa per la prima volta – e semplificata – nell'*Italia di Gio. Ant. Magini* edita dopo la morte dell'autore dal figlio Fabio (Bologna, per Sebastiano Bonomi, 1620). L'inquadratura utilizzata per i Campi Flegrei, soggetto già noto e accattivante, fu un modello per

quasi due secoli, e la prima filiazione italiana, anzi napoletana, si deve proprio a Stigliola, che eseguì non solo la veduta a scala territoriale ma anche sedici vedutine. Senza soffermarci sulle differenze tra le due carte, è chiaro che Cartaro, lavorando a Roma per una committenza internazionale, seppe cogliere le richieste di un esigente mercato. La veduta-pianta e le vedutine di Stigliola costituirono il repertorio iconografico della famosa guida di Scipione Mazzella dal titolo *Sito, et antichità della città di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto. Con la descrizione di tutti i luoghi notabili, e degni di memoria, e di Cuma, e di Baia, e di Miseno, e de gli altri luoghi conuicini. Con le figure degli edifici, e con gli epitafi che vi sono*, che fu pubblicata in più edizioni proprio nella stamperia di Stigliola (1593, 1594, 1595)³³; questi volumi non furono gli unici nati dalla collaborazione di Stigliola e Mazzella. Non meno interessante e indispensabile per comprendere l'interessante figura dell'architetto-ingegnere Cartaro è la sua vita professionale, cui accenniamo brevemente. Giunto a Napoli nel 1586, come egli stesso racconta, «havendomi ordinato il Conte di Miranda già viceré di Napoli ch'io dovessi aggiustar una pianta di tutto il Regno»³⁴, Cartaro fu tra i sei ingegneri reali³⁵ «che servono in questo Regno»³⁶. Fu incaricato dal Tribunale della Fortificazione di supervisionare le mura urbane e dalla Giunta dei Regi Lagni di risolvere il problema delle acque reflue a nord di Napoli. Quasi tutti gli incarichi pubblici si intrecciano con l'opera di Stigliola. Colantonio Stigliola nacque a Nola nel 1546. Nonostante la laurea in medicina presso la prestigiosa scuola salernitana, decise di abbandonare gli studi medici e dedicarsi alla matematica e all'applicazione di questa disciplina attraverso l'architettura³⁷. Fu a Napoli dalla fine degli anni '70: uomo di grande cultura e dalle vaste conoscenze interdisciplinari, fu precettore di molti aristocratici, istituendo addirittura una scuola privata. Suo amico mecenate fu Giulio Cesare di Capua, principe di Conca. Palazzo Conca vantava una fornita e aggiornata biblioteca e un salotto frequentato da eruditi napoletani e stranieri³⁸.

Secondo Roberto Almagià la sua vita professionale pubblica iniziò nel 1583, poi brevemente interrotta per il primo sospetto di eresia nel 1591; infatti nel '92 riprese i sopralluoghi e i rilievi, coadiuvato dal fratello Modestino, affiancato anche da Cartaro³⁹. Nel 1593 fu nominato ingegnere di città; con Cartaro, regio ingegnere, si occupò del rifacimento del tratto settentrionale delle mura di Napoli, nonché del progetto di irreggimentazione dei Regi Lagni. Progettò un sistema di nuovi moli per il porto di Napoli⁴⁰, progetto di grande importanza per la città, era in concorrenza con quello di Domenico Fontana. L'architetto di Sisto V, a Napoli dal 1593, chiamato dal viceré Zunica conte di Miranda – che aveva già voluto Cartaro –, assunse immediatamente un ruolo di supervisione rispetto a quanto si faceva in città; i rapporti tra i due non furono buoni: fu proprio Fontana a bocciare la proposta di Stigliola. Ma le note biografiche più importanti di Stigliola furono il processo per eresia del Tribunale dell'Inquisizione di Roma e i quasi due anni passati nel carcere romano di San Pio (1595 e 1596) con Giordano Bruno – anch'egli di Nola e solo di due anni più giovane di Colantonio –, la nomina ad accademico dei Lincei nel 1612 dopo la presentazione di Giambattista Della Porta, infine la frequentazione con Galileo Galilei.

Nel 1592 ebbe inizio l'importante impresa della tipografia Stigliola a Porta Reale. Le edizioni Stigliola vanno dal 1593 al 1606, non senza interruzioni; il lavoro di editore molto probabilmente contribuì all'accusa di eresia, ma lo rese anche noto negli ambienti intellettuali europei e contò non poco per la nomina a linceo. Chiaramente il momento più buio della vita di Stigliola fu quello della prigionia e del processo, che si riverberarono sia sull'attività editoriale che sulla professione di ingegnere.

Il più importante incarico del nolano fu sicuramente la partecipazione alla realizzazione dell'atlante del regno. Erano anni in cui gli Stati iniziavano a comprendere la necessità di conoscere esattamente i propri territori per motivi militari e amministrativi. La

redazione di un atlante napoletano dovette iniziare negli anni '80, se come abbiamo visto vi lavorava Stigliola dal 1583 e Cartaro dall'86, quest'ultimo fu invitato a Napoli per «aggiustar una pianta di tutto il Regno, e suoi confini, emendando gli errori che nell'altri si conservano»⁴¹. Sorvolando sulla polemica degli errori commessi prima dell'arrivo di Cartaro, entrambi raccontano di aver viaggiato per misurare, disegnare e soprattutto conoscere luoghi più o meno periferici⁴². Ma tre anni dopo Stigliola fu arrestato e poi estromesso dal lavoro. Per condurre questa impresa a Cartaro e Stigliola furono sicuramente forniti i disegni già in possesso della corte vicereale, forse anche provenienti dalla Spagna, nonché la collaborazione di ingegneri, topografi e tavolari. Lo scopo era redigere nuovi disegni che non solo rappresentassero la conformazione fisica dei territori ma indicassero anche strade, porti, fortezze, piazzeforti, stazioni postali, sedi della Gran Corte, sedi vescovili e arcivescovili e persino la flotta regia e il numero dei fuochi; informazioni indispensabili ma anche pericolose per la sicurezza del regno, che richiedevano da parte dei responsabili doti di grande riservatezza. Infatti il lavoro fu portato a termine solo da Cartaro; Stigliola, nuovamente a Napoli dopo il 1596, fu reintegrato negli altri incarichi ma non in questo per il quale era indispensabile una irreprensibile condotta morale⁴³, secondo le ristrette vedute di madre Spagna e conseguentemente dei viceré.

L'atlante fu stampato nel 1611 in 12 tavole, firmato solo da Cartaro e ritirato forse ritenuto troppo pericoloso per la sicurezza del regno; non sappiamo chi ne fu l'editore; abbiamo idea dell'opera da sei manoscritti, di cui uno in catalogo presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, copie dell'originale o copie di copie⁴⁴. La breve vita dell'atlante, o forse solo la fama tra i contemporanei, fu però di grande impatto: le tavole, ritenute all'avanguardia per la tecnica grafica adottata, diedero lustro alla cartografia napoletana, che fu accostata alle più progredite scuole topografiche europee, come quella olandese⁴⁵.



La stamperia Stigliola: cultura scientifica e architettura a Napoli tra Cinque e Seicento

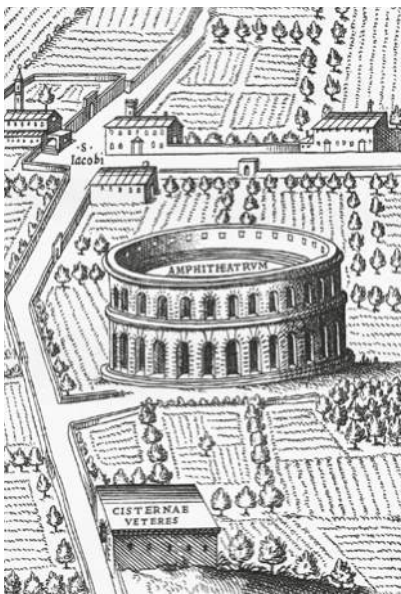
La più grande delusione professionale di Stigliola fu non aver portato a termine l'atlante del regno: «a spese del Real Patrimonio [...] perfezionò quella carta che, intagliata dal Cartaro, n'ha anco ritenuto il nome»⁴⁶; Ma in tutta la sua carriera di ingegnere ebbe poche soddisfazioni; egli stesso, definendosi architetto, così la riassunse: «Il primo è stato di liberare la nostra provincia dall'assedio dell'acque stagnanti, nel qual si trova, et ridurla nella antica felicità dell'universal coltura et bontà di aria. Il 2° è stato in dar porto magnifico alla nostra città, senza di cui non è facile che essa habbia lunga vita, già che il vecchio porto è pieno e presso che perso. Il 3° è stato di far recinto alla città, si che venisse nelle occasioni sicura dalli insulti et invasioni de nemici. Queste tre imprese, stimate da me degne di Architetto, non sono state fondate in dispendio grande da farvisi ma solo nella semplice virtù della professione»⁴⁷. Gli incarichi più importanti, quelli che andavano al di là della pratica giornaliera, non furono mai portati a termine.

Risulta invece assai consistente il lavoro di Stigliola editore. L'attività è documentata dal 1593 – anno della prima pubblicazione, potendosi quindi presumere che il lavoro di impresario abbia avuto inizio l'anno precedente – al 1606. Non c'è traccia di pubblicazioni per il 1596, secondo anno di prigionia e periodo del processo, e da allora la casa editrice fu gestita dal figlio Felice. Nel 1599 la direzione fu affidata a Costantino Vitale; tra il 1601 e il 1603 non sono stati trovati titoli pubblicati. Dal 1603 al 1606 l'impresa fu nuovamente in mano alla famiglia Stigliola, per essere definitivamente venduta a Vitale nel 1606. Nonostante le alterne vicende, sono state rintracciate 82 pubblicazioni, un numero considerevole per quegli anni. La stamperia di Stigliola oltre a vantare numerosi volumi fu anche molto varia: Colantonio pubblicò gli scritti di giureconsulti, poeti, letterati, storici, curatori di guide, scienziati, oratori, agiografi, teologi, prelati, musicisti. I volumi erano accurati nella grafica, nelle tavole, nella varietà di emblemi⁴⁸.

Citeremo solo alcuni titoli più vicini ai nostri interessi di studio. Il *Sito et antichità della città di Pozzuolo...*, di Scipione Mazzella del 1595, a cui sono allegate la planimetria riveduta dei Campi Flegrei di Cartaro e sedici vedute di edifici antichi, ancora derivate da quelle del viterbese. Pure di Mazzella nel 1597 uscì la *Descriptione del Regno di Napoli*; anche per questo volume il corredo iconografico proponeva una gran quantità di immagini: ritratti di re, stemmi del regno e delle province, stemmi dei seggi, armi.

Dello stesso anno è il volume di Marco Antonio Sorgente *De Neapoli illustrata*, considerato tra i più raffinati prodotti della stamperia. Sorgente fu un famoso avvocato e professore di giurisprudenza presso l'università napoletana: il suo saggio fu pubblicato postumo, curato dal fratello Muzio⁴⁹. Nello stesso 1597 uscì il primo lavoro che vide Stigliola nella doppia veste di editore e di autore, dal titolo *De gli elementi Mechanici*, un volume illustrato da molte immagini di figure geometriche. La *Puteolana Historia* di Giulio Cesare Capaccio fu stampata nel 1598, anch'essa con numerose illustrazioni – il panorama di Pozzuoli, la Solfatara, il promontorio di Miseno, Cuma – diverse da quelle del volume di Mazzella sulle antichità puteolane. Nello stesso anno Capaccio pubblicò per i tipi di Stigliola il *Balneum quae Neapoli, Puteoli, Baiis... e Iulii Caesaris Capacii Neapolit. Urbi a secretis panegiricus*.

Va poi segnalato il trattato di storia naturale di Ferrante Imperato, studioso, naturalista e speciale, amico di Stigliola, con il quale condivise gli insegnamenti del medico Bartolomeo Maranta. Nella tipografia di Porta Reale fu stampata *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato. Libri XXVIII. Nella quale ordinatamente si tratta della diuersa condition di miniere, e pietre. Con alcune historie di piante, & animali; sin'hora non date in luce* nel 1599, quando la direzione delle edizioni era ricoperta da Vitale. Nonostante ciò Stigliola dovette collaborare alla stesura del saggio, tanto da essere ritenuto a torto anche l'autore occulto del volume. La pubblicazione è arricchita da 119 tavole naturalistiche, di cui però non si conosce l'autore. La figura di Imperato scienziato è chiaramente ricostruibile dalle pagine del libro: il



In alto, Mario Cartaro, *Explicatio aliquot locorum quae Puteolis spectantur*, Roma, 1584, Bibliothèque nationale de France
 A lato a sinistra, Mario Cartaro, *Veduta dell'Anfiteatro Puteolano*, Roma 1584, in Francesco Villamena, *Ager Puteolanus sive prospectus eiusdem insigniores*, Roma, G. J. Rossi, 1652, tav. 7, University of Michigan

Colantonio Stigliola, *Dell'Anfiteatro, che hora chiamano Coliseo, in Scipione Mazzella, Sito, et antichita della citta di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto, Napoli, nella Stamparia dello Stigliola à Porta Regale, 1595, p. 48. Roma, Biblioteca Casanatense*



A lato, Colantonio Stigliola, *Di Cuma e dell'Arco Felice e della sacra Selva di Hami, e della grotta di Pietro di Pace, in Scipione Mazzella, Sito, et antichità della città di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, nella Stamparia dello Stigliola à Porta Regale, 1595, p. 213. Roma, Biblioteca Casanatense

Sotto, Il museo di Storia naturale in Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale libri XXVIII*, Napoli, Nella stamparia à Porta Reale per Costantino Vitale, 1599. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale



metodo di indagine adottato consiste nell'integrare e verificare continuamente anche le fonti più attendibili, sottoposte al vaglio dei suoi studi e delle sue sperimentazioni, con un atteggiamento non molto diverso da quello di Stigliola. La passione di scienziato di Imperato, amante dei consessi scientifici, è dimostrata dall'allestimento di un museo di storia naturale nella sua residenza. Forse già precedente, la raccolta fu ordinata in sede definitiva solo nel 1586: una tavola *Dell'istoria naturale* è dedicata proprio al museo. Erano esposti animali imbalsamati che pendevano dal soffitto e forse anche esemplari vivi, fossili, pietre, gemme, essenze, oli, piante ed erbe secche, e ritratti di noti scienziati⁵⁰. Si trattava praticamente di una *wunderkammer* tardorinascimentale con le pareti ricoperte da scaffali e armadi. Nella tavola è anche riconoscibile l'erbario, noto dalle fonti. Il museo accolse i colti viaggiatori di passaggio per Napoli, tra i quali non possiamo non ricordare Federico Cesi nel 1604, quando pensava a una sezione napoletana dell'Accademia dei Lincei⁵¹; come sappiamo, nel 1612 verrà accolto come linceo napoletano il più giovane Stigliola.

Conclusa l'impresa editoriale, Stigliola continuò gli studi, sempre più rivolti alla matematica, alla scienza e all'astronomia. La sua idea di sapienza era omnicomprensiva ed enciclopedica, intendendo la professione nel campo delle costruzioni strettamente legata all'applicazione congiunta di architettura, matematica, geologia, scienze naturali: nel 1616 fu pubblicato il sommario del suo ambizioso progetto culturale di un'*Encyclopedia Pytagorea*⁵² di cui nel 1627 fu edito postumo, a cura del figlio Domenico, *Il Telescopio over Ispicillo Celeste* di Domenico Maccarano, grazie all'intercessione dell'Accademia dei Lincei, dedicato al cardinale Francesco Barberini. La nota biografica all'inizio del volume è la prima fonte di conoscenza della vita e delle imprese del nolano.

Tutto il materiale manoscritto di Stigliola andò disperso, probabilmente in occasione della congiura della Macchia. Morto Colantonio, Federico Cesi, in qualità di principe linceo, cercò di rintracciare senza successo i manoscritti di Stigliola con l'ausilio di Andrea Fo-

dio Gambaro, tra i più giovani allievi di Stigliola, e del principe Fabio Colonna, anch'egli linceo. L'idea di scienza di Stigliola «circolare piuttosto che ascensionale», per dirla con le parole di Saverio Ricci⁵³ includeva dodici sezioni come si legge nel sommario dell'*Encyclopedia Pytagorea*; ogni sezione comprendeva i trattati scientifici suddivisi per argomenti. I grandi temi di Stigliola erano: astronomia e cosmologia, gnoseologia, fisica e chimica, antologia, etica e politica, logica, retorica e politica, architettura e arte nautica, architettura e arte militare, ottica, ontologia, cosmologia e gnoseologia⁵⁴. Il legame di tutte le discipline secondo Stigliola era proprio l'«architettura» di ogni sapere «ritrovandomi io occupato nell'esercizio della nobile professione di architettura, et havendo, per la comunicanza de' principii, trasferito li miei studii dalla architettura febbrile alla architettura animale et indi alla architettura celeste, mi consolo molto che a mio tempo et nel concorso de' miei studii, vegga venire in luce la verità di cose molto profittevoli all'intelligenza della fabbrica mondana»⁵⁵; così si presentò per chiarire le sue competenze alla critica del progetto del porto di Napoli di Fontana: «Io Colantonio Stigliola Mathematico et Architetto»⁵⁶.

La ricostruzione delle vicende legate alle raccolte XII.D.17⁷ e XII.D.74 proposta in questo volume da Alfredo Buccaro, alla quale si rimanda, è l'epilogo che unisce gli studi dell'Antico di Roma e non solo – sviluppati intorno alle vestigia romane –, la cultura di quegli anni e la formazione interdisciplinare di una classe di professionisti legata alla grande fortuna dell'editoria, che unì prima Venezia e Roma e poi raggiunse altri centri come Napoli, dove fiorirono case editrici e dove proprio il lavoro di Stigliola fu esemplare.

Intorno alla famosa bottega Lafréry si formarono disegnatori, incisori, stampatori, ma anche professionisti che si occupavano di arte, architettura, ingegneria, fortificazioni, città. Tra questi Mario Cartaro, che impegnato nella esecuzione testamentaria, dovette studiare attentamente tutta la produzione della casa editrice, specializzata nella stampa di immagini anche a scala urbana e territoriale. Questo gli permise



di conoscere il mercato di quegli anni, e le richieste di una committenza esigente e aggiornata. Non sappiamo come e quanto fu pagato Cartaro ma è sicuro che poté acquisire parte del materiale di bottega⁵⁸, anche quel materiale meno prezioso che serviva per eseguire i disegni per le incisioni. Potremmo dire che la formazione e il continuo aggiornamento di Cartaro contemplava l'acquisto di stampe di altri, riproduzioni di opere d'arte e vedute di città, che poi rielaborava per inciderle a suo nome, pratica molto comune in quegli anni⁵⁹. È noto ad esempio che avesse acquistato la veduta di Milano per stamparla e rieditato quella della villa e dei giardini di Tivoli, già di Dupérac.

Nel 1586 Cartaro si trasferì a Napoli poiché fu ingaggiato per la realizzazione della Carta del Regno, incarico di prestigio e di fiducia; poi fu assunto stabilmente come ingegnere reale. A Napoli contestualmente agli incarichi pubblici, lavorò anche come topografo, disegnatore, incisore, firmando *Insula Aenaria hodie Ischia*. Sorvoliamo sulla paternità e sulla collaborazione per la realizzazione della misteriosa Carta del Regno, rivendicata da Cartaro e Stigliola, che appena pubblicata fu ritirata; probabilmente vide la luce solo una stampa di prova, come spesso si faceva all'epoca prima di tirare molte copie di un complesso lavoro come quello delle corografie napoletane. Stigliola e Cartaro condivisero altri incarichi di ingegneria e sicuramente lavori legati alla casa editrice Stigliola, oltre alla semplice riproposizione delle Carta dei Campi Flegrei e delle contestuali vedute dei monumenti romani. Il 'Libro di disegni', composto dal materiale di bottega collazionato da Cartaro, si arricchì nel passaggio a Napoli; lo stesso Cartaro racconta «quanto è stato possibile specialmente l'anno 1600 felice memoria del Conte di Lemos Pre di V.E. all'ora Vice Re mi mandò in compagnia di D. Francesco Mindozza Serbellon a vedere le fortezze, castille e torri, con ordine di far disegni di quelle e darne relatione, si com'io feci»⁶⁰.

Non si sa quando tutto il materiale raccolto divenne un progetto editoriale, come dimostra il disegno del frontespizio che suggerisce il titolo *Architetturae Unio Rara* e il curatore dell'opera Marco Antonio Sor-

gente⁶¹, che sicuramente collaborò con Stigliola per il *De Neapoli illustrata*, edito postumo proprio dal nolano nel 1597. Inoltre la stamperia Stigliola era forse l'unica in grado di pubblicare un lavoro di tale portata; si trattava di una nuova sfida poiché tra i volumi in catalogo Stigliola ci sono libri illustrati ma non libri di disegni, come presumibilmente doveva essere questo. I volumi poi si arricchirono di altri disegni fino ai primi anni del Seicento e lasciando ad altri l'attenta ricostituzione della collazione delle due raccolte come ci sono giunte oggi, i due 'Libri di disegni' ci sembrano documenti di fondamentale importanza per la cultura scientifica napoletana a cavallo dei secoli XVI e XVII.

Note

¹ R. Almagià, *LAFRERI, Antonio*, in *Enciclopedia Italiana*, Milano, Istituto G. Treccani, 1933, oggi <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lafreri_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

² F. Borroni, *CARTARO, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 20, 1977, oggi <[http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-cartaro_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-cartaro_(Dizionario-Biografico)/>).

³ S. Ricci, *STIGLIOLA, Nicola Antonio*, in *Dizionario Biografico Degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 94, 2019, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/stigliola-,nicola-antonio/>>.

⁴ F. Ehrle, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pérac-Lafréry* cit., Roma, Danesi Editore, 1908. Per questo paragrafo faremo riferimento alle indicazioni archivistiche di Ehrle, salvo indicazioni differenti in nota. Per gli studi recenti su Lafréry si rimanda a I. Zedda Macciò, *Una "Raccolta Lafreri" presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari*, in *La lettura geografica, il linguaggio geografico, i contenuti geografici a servizio dell'uomo. Studi in onore di Osvaldo Baldacci*, 2 voll., Bologna, Patron, 1991, I, pp. 123-143; D. Giannone, *L'Indice di Antonio Lafréry*, in «Grafica d'arte», XI, 41, 2000, pp. 3-5; *Speculum Romanae Magnificentiae: Roma nell'incisione del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Firenze, 2004-2005), a cura di S. Corsi, P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2004; *La Roma del Cinquecento nello Speculum Romanae Magnificentiae*, Catalogo della mostra (Roma, 2005), a cura di C. Marigliani, Roma, 2005; S. Bianchi, *Speculum Romanae Magnificentiae. L'Albo H 56 e altre tavole lafreriane della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIII, vol. XXX, 2006, pp. 41-89; P. Parshall, *Antonio Lafreri's*

Speculum Romanae Magnificentiae, in «Print Quarterly», XXIII, 1, 2006, pp. 3-28; V. Pagani, *The Dispersal of Lafreri's Inheritance*, 1581-1589, in «Print Quarterly», XXV, 1, 2008, pp. 3-23; E. Lurin, *Un homme entre deux mondes: Étienne Dupérac, peintre, graveur et architecte, en Italie et en France (c. 1535? - 1604)*, in *Renaissance en France, Renaissance française?*, a cura di H. Zerner, M. Bayard, Paris, Somogy, 2009, pp. 37-59; A. Alberti, *L'Indice di Antonio Lafréry: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*, tesi di dottorato in Discipline filosofiche, delle arti e della comunicazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2009, relatore Prof. A. Rovetta; Ead., *Le Tavole moderne di Geografia di Antonio Lafréry. Note sull'esemplare della Raccolta Bertarelli*, in «Rassegna di studi e di notizie», XXXIII, vol. XXXVII, 2010, pp. 13-43; Ead., *Contributi per Antoine Lafréry. Un editore a Roma tra Rinascimento e Controriforma*, in «Annali di Critica d'Arte», vol. VII, 2011, pp. 75-116.

⁵ A. Alberti, *L'Indice di Antonio Lafréry*, cit., pp. 164, 233, 279, 280, 431, 500.

⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Speculum Romanae Magnificentiae*, A. 15; ivi, Stampe, XIV, 8, 20.

⁷ ASRm, *Notari Capitolini*, n. 1147, Guillelmus de Mongeneux (1550-1596), ff. 37-39v.

⁸ Ivi, Rogito della società Salamanca-Lafréry.

⁹ Nel 1550 Georg Fabricius di Chemnitz pubblica *Roma* (Basilea, per Ioannem Oporinum, 1551) e indica le botteghe di Salamanca e Tramezzini, mentre non vi è alcun riferimento a Lafréry. La notizia è in F. Ehrle, *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551 riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana*, Roma, Danesi editore, pp. 27-28. Nell'edizione di *Roma* del 1560 (Basilea, per Ioannem Oporinum, 1560), invece, si ritrova anche la citazione della bottega Lafréry; cfr. J.L. Ferrary, *Onofrio Panvinio et les Antiquités Romaines*, Roma, École française de Rome, 1996, p. 63. Cfr. anche F. Ehrle, *Roma prima di Sisto V*, cit., p. 14.

¹⁰ Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.u.720; cfr. A. Alberti, *L'Indice di Antonio Lafréry*, cit., pp. 8-24. Ehrle trascrive l'*Indice* integralmente in *Roma prima di Sisto V*, cit., pp. 14, 53-59.

¹¹ A. Alberti, *L'Indice di Antonio Lafréry*, cit., pp. 35 sgg. Cfr. S. Bianchi, *Note allo Speculum Romanae Magnificentiae di Antonio Lafréry*, in «Grafica d'arte», VI, n. 22, 1995, pp. 3-8.

¹² F. Ehrle, *Roma prima di Sisto V*, cit., pp. 53-59; nel 1614 Andrea e Michelangelo Vaccari pubblicarono il loro elenco.

¹³ Ivi, p. 17: «Stefano Du Pérac Parigino, il Lorenese Nicolò

Béatrizet (Beatricius); Giulio Buonasone; Enea Vic Parmegiano; Giambattista de' Cavalieri; Mario Cartaro, Viterbese; Giacomo Boss, Belga; Cornelio Cort van Horrenp, Olandese [...] Marcantonio Raimundi».

¹⁴ ASRm, *Notari della Camera Apostolica*, protoc. n. 1151, Marco Antonio Bruti, N° 2. *Sesta parte della terza parte dell'eredità del quondam Antonio Lanfreri, la quale è tocha à messer Stefano Duchetto, N° primo Sexta parte della terza parte della heredità del quondam messer Antonio Lanfrerii, qual sesta parte è tocha à messer Claudio Duchetto*, ff. 187-194. Questa parte dell'eredità doveva essere consegnata entro il 26 gennaio 1581, come si legge nel documento notarile.

¹⁵ V. Federici, *Di Mario Cartaro incisore viterbese del sec. XVI*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXI, 1898, pp. 535-552, 536, 549.

¹⁶ A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, 21 voll., Vienne, de l'imprimerie de J.V. Degen, XV, 1813, pp. 520-535; Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 voll., Paris, Bouillon, II, 1856, pp. 441 sg.; J.D. Passavant, *Le peintre-graveur*, 6 voll., Leipzig, R. Weigel, VI, 1864, pp. 157-161; A. Cattaneo, *Mario Cartaro, incisore viterbese del XVI secolo*, in «Grafica d'arte», IX, n. 35, 1998, pp. 2-9; *Id.*, *Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni (I parte)*, in «Grafica d'arte», XI, n. 41, 2000, pp. 6-14; *Id.*, *Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni (II parte)*, in «Grafica d'arte», XI, n. 42, 2000, pp. 3-11.

¹⁷ <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bs00107640&pimage=00001&l=it>.

¹⁸ <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55000622/fi.item.zoom>>.

¹⁹ <<https://archive.org/details/prospettivediveroocart/page/n135>>.

²⁰ *Le piante di Roma*, a cura di A.P. Frutaz, 3 voll., Roma, Arti grafiche Salomone Aristide Staderini, 1962, vol. I, pp. 68, 69, 184-186, vol. II, tavv. 51, 237, 238, 247.

²¹ F. Lenzo, *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus di Cesare Costa (1595)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», *Antichità, identità, umanesimo: nuovi studi sulla cultura antiquaria nel Mediterraneo in età rinascimentale*, 60, Bd., H. 1, 2018, pp. 67-92. La collocazione del disegno è BNN, Ms. XII.D.74, c. 47v. Il disegno è pubblicato anche in I. Gennarelli, *L'Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetus: immagine storica e nuova fruizione*, in «confronti: quaderni di restauro architettonico», *Il restauro delle architetture per lo spettacolo*, a. IV, nn. 6-7, gennaio-dicembre 2015, pp. 108-117, e precisamente p. 109.

²² M. Monaco, *Sanctuarium Capuanum: opus in quo sacrae res Capuae,*



Napoli, apud Octaviuum Beltranum, 1630, p. 123; F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, 2 voll., Napoli, nella Stamperia Simoniana, I, 1766, pp. 181, 182; G. Rucca, *Capua Vetere o sia descrizione di tutti i monumenti di Capua antica e particolarmente del suo nobilissimo anfiteatro*, Napoli, dalla tipografia di Luigi Nobile, 1828, pp. 66 sgg.; J.-J. Bouchard, *Voyage dans le royaume de Naples; Voyage dans le royaume de Rome*, Torino, Giappichelli, 1977, pp. 449-458: Bouchard visitò Capua nel 1632.

²³ F. Granata, *Storia civile della fedelissima città di Capua ... opera dell'arcidiacono Francesco Granata*, 2 voll., Napoli, nella Stamperia Muziana, 1752-1756. Cfr. F. Lenzo, *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus*, cit., pp. 71-74.

²⁴ Per un confronto tra la produzione artistica di Pirro Ligorio e quella dei protagonisti di questo contributo si rimanda al saggio di Federico Bellini in questo volume. Cfr. R.W. Gaston, *Ligorio on rivers and fountains: Prolegomena to a Study of Naples XIII.B.9* in *Pirro Ligorio: artist and antiquarian*, Milano, Silvana editoriale, 1988, pp. 159-208.

²⁵ A.S. Mazzocchi, *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullus Campanes inscriptiones commentarius*, Napoli, ex typographia Felicis Muscae, 1727, pp. 122-123.

²⁶ F. Lenzo, *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus*, cit., p. 85.

²⁷ V. Valerio, *Società, uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto geografico militare, 1993, pp. 50-51 con bibliografia in nota.

²⁸ < <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb406438577> >.

²⁹ F. Capano, *Ischia tra Cinquecento e Ottocento*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006, pp. 217-237, precisamente pp. 217, 218, 225.

³⁰ G. Brancaccio, *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*, Napoli, Guida editori, 1991, p. 144.

³¹ F. Starace, *La cultura umanistica napoletana e le antichità dei Campi Flegrei nei disegni degli architetti del XV e XVI secolo*, in *Campi Flegrei*, a cura di G. Alisio, Sorrento-Napoli, Di Mauro, 1995, pp. 129-162.

³² S. Di Liello, *I Campi Flegrei nella cultura figurativa europea dell'età moderna*, in *Iconografia delle città in Campania*, cit., pp. 169-192, precisamente pp. 171, 173, 179, 180. Cfr. G. Alisio, S. Di Liello, *Le immagini a stampa sui Campi Flegrei*, in *Campi Flegrei*, a cura di G. Alisio, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 1995, pp. 289-317; S. Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei: realtà e metafora*, Napoli, Electa Napoli, 2005, pp. 45-49.

³³ Della guida di Mazzella esiste un'edizione precedente del 1591

con iconografie diverse e con un testo più breve, pubblicata «nella stamperia appresso Horatio Saluiani».

³⁴ Roma, Archivio dell'Accademia dei Lincei (d'ora innanzi AAL), ms. 13, f. 111v; la trascrizione completa del documento è in V. Valerio, *Società uomini e istituzioni cartografiche*, cit., p. 50. Per il documento l'autore rimanda a Giuseppe Gabrieli e Roberto Almagià: G. Gabrieli, *Federico Borromeo e gli accademici lincei*, in «Atti dell'Accademia Pontificia dei Nuovi Lincei», serie VI, a. LXXXVII, II, 1939, pp. 164-183, R. Almagià, *Alcune stampe geografiche italiane dei secoli XVI e XVII oggi perdute*, in «Maso Finiguerra, rivista della stampa incisa e del libro illustrato», V, 1940, pp. 97-103.

³⁵ F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, 2 ed., Napoli, Arte Tipografica, 1995, p. 33.

³⁶ N.F. Faraglia, *Bilancio del Reame di Napoli degli anni 1591 e 1592*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», I, 1876, pp. 211-271, 394-434, e precisamente p. 424.

³⁷ Le prime notizie biografiche sono in N.A. Stigliola, *Il telescopio ouer Ispicillo celeste di Nicolò Antonio Stelliola linceo*, Napoli, per Domenico Maccarano, 1627, pubblicato postumo a cura del figlio Domenico. Per le note biografiche e non solo si rimanda al saggio di Saverio Ricci in questo volume.

³⁸ A. Colombo, *Il Palazzo dei principi di Conca alla strada di Santa Maria di Costantinopoli*, in «Napoli nobilissima», IX, 1900, f.lo IX, pp. 129-132, f.lo XI, pp. 172-175, f.lo XII, pp. 185-190, precisamente p. 186.

³⁹ V. Valerio, *Cartography in the Kingdom of Naples during the Early Modern Period*, in *History of Cartography. Cartography in the European Renaissance*, a cura di D. Woodward, Chicago, Chicago University Press, III, 2007, pp. 940-974, p. 962. Per l'incarico di rilevare il regno di Napoli Valerio rimanda al saggio di R. Almagià, *Studi storici di cartografia napoletana*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», n. 37, 1912, pp. 564-592; n. 38, 1913, pp. 3-35, 318-348, 409-440, 639-654, precisamente pp. 411, 412. Almagià consultò la documentazione vicereale, conservata all'epoca presso l'Archivio di Stato di Napoli e oggi perduta per i saccheggi tedeschi della seconda guerra mondiale. Stigliola fu incaricato della realizzazione della Carta del Regno di Napoli nel 1583; Cartaro nel 1591 era sottoposto a Stigliola come dimostrerebbero i compensi dei due: quello di Stigliola era decisamente più alto.

⁴⁰ T. Colletta, *Napoli città portuale e mercantile: la città bassa, il porto e il mercato dall'VIII, al XVII secolo*, Roma, Kappa, 2006, pp. 370-373. Cfr. F. Strazzullo, *Stigliola contro Fontana per il nuovo porto di Napoli*, Napoli, Il Fuidoro, 1957.

- ⁴¹ AAL, ms. 13, f. 111v; in V. Valerio, *Società uomini e istituzioni cartografiche*, cit., p. 50.
- ⁴² Cf. V. Valerio, *Cartography in the Kingdom of Naples*, cit., pp. 962-965.
- ⁴³ G. Brancaccio, *Geografia, cartografia*, cit., p. 156.
- ⁴⁴ Si rimanda al saggio di Vincenzo Boni nel presente volume.
- ⁴⁵ V. Valerio, *Società uomini e istituzioni cartografiche*, cit., p. 51; G. Brancaccio, *Geografia, cartografia*, cit., p. 156.
- ⁴⁶ N.A. Stigliola, *Il telescopio ouer Ispicillo celeste*, cit.: in *Lo stampatore al lettore*, p. n.n.
- ⁴⁷ La trascrizione da *Il Carteggio Linceo della vecchia Accademia di Federico Cesi*, a cura di G. Gabrieli, in «Atti della Real Accademia dei Lincei» Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filosofiche, serie V, VIII, 1938-1942, pp. 197-198; anche in M. Rinaldi, *L'audacia di Pythio. Filosofia, scienza e architettura in Colantonio Stigliola*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 26.
- ⁴⁸ P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola a porta reale a Napoli*, Firenze, Olschki, 1968, pp. XI-XIII; si veda anche *Id.*, *Un grande nolano obliato: Nicola Antonio Stelliola*, in «Archivio storico per le province napoletane», serie III, XI, 1973, pp. 287-312. Cf. B. Nicola, *Il Programma Scientifico di un Bruniano: Colantonio Stelliola*, in «Studi Storici», vol. 26, n. 1, 1985, pp. 161-175.
- ⁴⁹ P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola*, cit., p. 33.
- ⁵⁰ E. Stendardo, *Ferrante Imperato: collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2001, pp. 127-132.
- ⁵¹ *Il Carteggio Linceo*, cit., p. 41.
- ⁵² N.A. Stigliola, *Encyclopedia Pythagorea Mostrata da Nicolò Antonio Stellyola Lynceo*, Napoli, appresso Costantino Vitale, 1617.
- ⁵³ S. Ricci, *Nicola Antonio Stigliola enciclopedista e linceo*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei», s. IX, VIII, 1996, pp. 9-59, precisamente p. 47.
- ⁵⁴ M. Rinaldi, *L'audacia di Pythio*, cit., pp. 12, 13.
- ⁵⁵ Lettera di Stigliola a Galileo del 30 agosto 1612, dal *Carteggio Linceo*, cit., p. 263.
- ⁵⁶ *Varij discorsi curiosi circa li Disegni del Nuovo Molo di Napoli e altre fortificazioni*, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. Brancacciani, I.E. 10, f. 17r, la trascrizione è in M. Rinaldi, *L'audacia di Pythio*, cit., pp. 66, 67.
- ⁵⁷ L. Di Mauro, «Domus Farnesia amplificata est atque exornata», in «Palladio», n.s., a. I, n. 1, 1988, pp. 17-42. Il saggio incentrato sul disegno della Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XII.D.I, c. 8r, *Il cantiere per la costruzione di Palazzo Farnese*, segnala e propone una prima lettura su tutto il volume, pp. 36-44 (*I disegni del Ms. XII Di della Biblioteca Nazionale di Napoli*, una scheda, relativa alla Pianta del Castello di Ischia, è affidata dall'autore a Ilia Delizia, pp. 42-44).
- ⁵⁸ Secondo Valeria Pagani proprio una di queste parti della seconda suddivisione ereditaria potrebbe essere stata il pagamento per la consulenza di Cartaro, in *The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581-1589*, in «Print Quarterly», XXV, 1, 2008, pp. 3-23, e precisamente p. 18.
- ⁵⁹ Per la ricostruzione di un libro di disegni di un architetto-ingegnere del Cinquecento si rimanda a O. Lanzarini, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in «Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza», 10-II, 1998-99, pp. 183-202; anche *Ead.*, *I codici di disegni di architettura dall'Antico nel '500. Funzione progettuale, ragione documentaria*, in *Codici del disegno di progetto*, Udine, ed. A. Pratelli, 2006, pp. 239-246.
- ⁶⁰ AAL, ms. 13, f. 111v, la trascrizione da V. Valerio, *Società uomini e istituzioni cartografiche*, cit., p. 50.
- ⁶¹ F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546-1623)*, «Napoli nobilissima», XXXVIII, 1999, pp. 121-128.

UN INCOMPIUTO
PROGETTO EDITORIALE

L'ATTIVITÀ DI CARTARO E STIGLIOLA PER LA CARTA DEL REGNO

Vincenzo Boni

Alla metà del Quattrocento la cartografia europea era ancora pienamente legata alle carte tolemaiche. La cartografia tolemaica, riscoperta nel 1406 dopo la traduzione della *Geografia* di Claudio Tolomeo, soddisfaceva un mondo entusiasta delle conoscenze antiche, soprattutto ellenistiche, a cui si rifaceva anche Leonardo da Vinci. Il volume era una delle maggiori opere del geografo alessandrino, tradotta dal greco al latino da Iacopo Angeli da Scarperia, con allegate le carte di Nicolaus Germanicus. Fu proprio lo scienziato toscano a dare un forte impulso alle obliate genialità di più di millecinquecento anni prima. Il panorama scientifico si schiudeva e da quel magma anche le conoscenze geografiche e cartografiche sollecitarono la mente degli uomini di cultura e di chi li amministrava, che incominciarono a comprendere l'importanza della conoscenza cartografica dei territori sui quali gli uni vivevano e gli altri governavano.

Il contesto di origine nella prima età moderna

Nel Mezzogiorno d'Italia, alla corte di Alfonso I d'Aragona, personaggi di grande levatura culturale, da Giovanni Pontano a Lorenzo Valla, da Teodoro Gaza ad Antonio Beccadelli detto il Panormita, da Jacopo Sannazaro a Benedetto Gareth detto il Cariteo, da Masuccio Salernitano al pugliese Antonio de Ferraris detto il Galateo, parlavano una *koinè* di stampo europeo. Nel 1444 Borso d'Este, duca di Ferrara, giunto a Napoli per prendere sotto la sua protezione Maria d'Aragona, che andava sposa al fratello

Lionello d'Este, visitò la città. In tale occasione fu approntata una *Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno*, fonte primaria della cartografia del territorio effettuata nel regno aragonese¹. Probabilmente qualche decennio dopo, sotto il regno di Ferrante, si concretizzerà anche una cartografia descrittiva, ricca di dati, toponimi e idronimi, con chiara verva artistica, purtroppo a noi pervenuta in modo frammentario e in copie lacunose, approntate nel Settecento da Ferdinando Galiani. Esse testimoniano della perfezione della scienza cartografica napoletana nell'Europa del tempo. Le carte originali, probabilmente, furono depredate da Carlo VIII di Francia nella sua discesa a Napoli nel 1495, ma, soprattutto, portate a Parigi furono dimenticate, rompendo sul nascere una tradizione in via di consolidamento. Queste furono ritrovate, ricopiate e poi definitivamente perdute, servendo di base a Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, in collaborazione con Galiani, nella stesura della *Carta della Sicilia Prima o sia Regno di Napoli*, pubblicata a Parigi nel 1769².

Dopo lo sfolgorante prodotto aragonese, che non sarà mai dimenticato dall'*élite* dei cartografi di ambito napoletano per almeno cento anni e qualche timida carta topografica quale la carta dell'*Ager nolanus*³, cinquant'anni quasi di vuoto portarono alla carta del Regno di Napoli di Pirro Ligorio. Nato a Napoli intorno al 1513 e morto a Ferrara nel 1583, questi fu erudito eclettico, architetto, pittore, disegnatore, epigrafista e archeologo, numismatico. Per qualche tempo operò in San Pietro a Roma e a Villa Adriana



a Tivoli; più tardi, conservatore delle antichità estensi a Ferrara, nel 1557 stampò a Roma, presso il veneziano Michele Tramezzino, la sua *Nova Regni Neapolitani descriptio usque ad pharum cum parte Romandjolaë, tota Marca Anconitana, Umbria, Roma et tota Campania*, ormai unanimemente considerata come la prima carta corografica del Regno di Napoli allargato. La primogenitura si consolida se si esclude la contemporanea carta cosiddetta “Alla libreria della Stella”, stampata a Venezia sempre nel 1557, che ebbe un discreto seguito, e qualche precedente tentativo piuttosto velleitario, quale quello di Sebastian Münster, inserito nella *Cosmographiæ universalis lib.6* (Basilea, 1545-1554), e la piccola carta d’Italia di Johannes Stumpf, inserita nel *Chronik* (1548), atlante nazionale svizzero edito da Christoph Froschauer. Ben altra valenza ebbe la produzione del piemontese, naturalizzato veneziano, Giacomo Gastaldi, il più importante cartografo italiano del secolo, che culminò nella *Carta d’Italia* (1560-1561), incisa da Fabio Licinio, nella quale si descriveva anche il Regno di Napoli. In quest’ultima la posizione cartografica dell’Italia meridionale incomincia ad apparire abbastanza esatta, poiché derivata da più precisi valori di latitudine e longitudine, discostandosi così dagli atlanti tolemaici⁴.

Ligorio ebbe grande e forse immeritata fortuna per la sua carta. Poteva ritenersi un sicuro esperto di antichità, che aveva tenuto in conto le sue fonti: da Plinio a Tolomeo, da Strabone a Solino a Pomponio Mela, agli *itineraria picta* imperiali, a Leandro Alberti con la *Descrizione dell’Italia* (1550) e Flavio Biondo che aveva editato l’*Italia illustrata* (1474), ma certamente non era un perito cartografo. La sua carta, che pure appare quale strano connubio tra una carta nautica, una tolemaica e una antiquaria, fu apprezzata e pubblicata dallo stesso Abraham Ortelius nel *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) e da Gerard de Jode nello *Speculum Orbis Terrarum* (1578)⁵.

Il territorio napoletano restava comunque un oggetto misterioso nella cartografia europea. Per la Corona di Spagna, il vicereame andava difeso dal rischio di attacchi e invasioni. Numerosi portolani europei

e turchi, tra cui il meraviglioso e dettagliato *Kitab-i Bahriyye* (*Libro del mare*) dell’ammiraglio turco Piri Re’is, descrivevano dettagliatamente gli approdi del territorio meridionale. Ciò indusse il viceré Pedro Afan de Ribera, duca d’Alcalà, tra il 1559 e il 1567, sulla base delle indicazioni fornite dal maestro di campo e architetto Juan Sarmientos nel 1536, che su ordine di Carlo V aveva ispezionato il confine litoraneo delle regioni più esposte alle incursioni, a far costruire una serie di torri di avvistamento, che alla fine del secolo ammontavano a ben 339. Esse andavano a collegarsi alle piazzeforti di Civitella del Tronto, Pescara, Termoli, Manfredonia, Trani, Monopoli, Otranto, Castro, Taranto, Rossano, Reggio, Scilla, Tropea, Sorrento, Gaeta. Grande sicurezza ai confini: l’interno era tutelato dalla riservatezza delle descrizioni e dalla paradossale scarsità di mappe.

Il territorio ormai era ben protetto e d’altronde confortava tutti la disfatta della flotta turca nella battaglia di Lepanto (1571). Tuttavia, i governanti stessi non conoscevano la reale entità del territorio, delle città, dei casali e soprattutto il numero e il censo della popolazione era ambiguo. Giocoforza occorreva una carta dell’antico Regno di Napoli: il territorio più bello dei domini spagnoli.

Per la piena conoscenza del territorio napoletano bisognerà aspettare tempi e mentalità nuove con la *Descrizione del Regno di Napoli* di Scipione Mazzella, pubblicata a Napoli da Giovan Battista Cappelli nel 1586, e *Il Regno di Napoli diviso in dodici province, e con una breve descrizione delle cose più notabili* di Enrico Bacco, pubblicato a Napoli da Giovanni Giacomo Carlino e Costantino Vitale nel 1608.

Nicola Antonio Stigliola, Mario Cartaro e la cartografia del Seicento a Napoli

Gli ultimi vent’anni del XVI secolo e i primi venti del secolo successivo sono di grande dinamismo nello scenario culturale di Napoli. Si incontrano due personalità di rilievo scientifico e culturale: Nicola Antonio Stigliola e Mario Cartaro. Il virtuale connubio scientifico, fatto di cultura, di tecnica e di arte pro-

durrà quella che a ragione può considerarsi, ancora oggi, la più interessante carta corografica del Regno, con la quale tutti i geografi posteriori dovranno confrontarsi, direttamente o indirettamente.

Stigliola, latinizzato Stelliola, nasce a Nola nel 1546, patria dell'amico Giordano Bruno con cui condividerà per alcuni mesi le carceri romane, fu una delle menti più geniali del secondo Cinquecento⁶. Studiò medicina a Salerno, ove si addottorò nel 1577. Subito rivelò la sua vena di scienziato pubblicando la *Theriacca et Mithridatica*. Trasferitosi a Napoli, si interessò alla matematica e all'architettura e ben presto fu coinvolto nell'esecuzione di varie opere pubbliche. Amico di Galilei e di molti scienziati europei, fu tra i primi ad accettare la teoria copernicana e a confutare quella geocentrica tolemaica.

Dal 1583 iniziava a delineare una carta geografica del Regno di Napoli, come si deduce da una lettera all'amico olandese Abraham Ortelius, datata 16 giugno 1588, nella quale Stigliola scriveva che sperava di potergli mandare presto la corografia del Regno, che doveva essere finita: «Occurrebat Neapolitani Regni chorographia quam finem consecutura esse brevi pollicebatur. Sed communi quadam rerum calamitate concidit, praeterito iam quinquennio»⁷. La giustificazione è elemento probante che la carta fosse in lavorazione ormai da cinque anni, ma non terminata per alcuni accidenti di cui non siamo a conoscenza. Nel 1591 a Stigliola venne affiancato per alcuni mesi quale collaboratore Mario Cartaro. Ripetuti arresti da parte del Sant'Uffizio, per le sue idee non in linea con la morale e la scienza cattolica, interruppero l'attività di Stigliola, tanto da fargli addirittura confiscare «omnes Regni Neapolitani tabulas quas magno et sumptu et labore concinnaverat»: era la Carta del Regno, come ci attesta una lettera di Jacopo Colio al comune amico Ortelio, scritta da Roma il 18 ottobre del 1597⁸.

Non sappiamo il motivo della confisca, ma si può supporre che Stigliola fosse implicato in dispute considerate eretiche, tanto da divenire invisibile ai governanti spagnoli. Stigliola fin dal 1592 aveva impiantato una rinomata stamperia presso Porta Reale che gli permise di

attraversare molti anni bui dal punto di vista economico, anche se il suo ruolo di ingegnere regio lo vedeva sempre attivo in città. Egli non trascurò mai le sue elette amicizie, con Galilei, Ortelio, Giovan Battista della Porta, Giordano Bruno e Tommaso Campanella, che fu suo allievo, nonché gli accademici lincei, soprattutto nella persona del principe Federico Cesi. I suoi dotti studi di astronomia lo portarono agli auspici di un osservatorio astronomico a Napoli, che avrebbe voluto collocare presso Porta Reale, l'attuale piazza Dante. Il governo vicereale poteva contrastare sul piano etico-religioso lo scienziato nolano – accuse molto comuni al suo tempo –, ma non poteva rinnegare la cultura, le capacità tecniche e l'eclettica erudizione.

Negli anni successivi si occupò di studi filosofici e nel 1612 fu ammesso, insieme con Fabio Colonna, all'Accademia dei Lincei. Morì a Napoli l'11 aprile del 1623, lasciando un gran numero di opere manoscritte, quasi tutte destinate a fare parte di una vasta *Encyclopedia Pythagorea*, di cui era stato pubblicato nel 1616 un sommario. Corsero molte trattative tra il figlio di Stigliola, Domenico, Fabio Colonna e Cesi, che molto lo aveva stimato, per la pubblicazione postuma di tali opere, ma di esse vide la luce solo il trattato sul telescopio nel 1627.

Nel cenno biografico premesso all'opera dallo stampatore Domenico Maccarano possiamo leggere nella dedica del figlio Domenico al cardinale Barberini, in data 17 agosto 1627: «Eletto per la descrizione geografica del Regno di Napoli, a spese del Real Patrimonio, andò insieme con Modestino suo fratello, anco egli celebre letterato, peragrando il Regno e perfezionò quella mappa, che poi intagliata dal Cartari, n'ha anco ritenuto il nome». Brevi parole, ma che sintetizzano l'autorevolezza di Stigliola, lasciato spesso nell'oblio in tema di cartografia.

Mario Cartaro (o Kartarus) nacque a Viterbo nel 1540⁹. Incisore e ingegnere, ebbe modo di farsi conoscere a Roma, tra il 1560 e il 1587, dove si pose subito in evidenza quale incisore di carte geografiche e topografiche. Sono del 1562 le carte di Cipro e di Candia, nonché carte urbane di grande rilevanza.



Nel 1577 appare la *Celeberrimae Urbis antiquae felicissima topographia*, carta topografica di Roma in quattro fogli e, poco più tardi, quelle di tantissime altre città, tra cui Venezia, Messina, Palermo.

La sua fama alla corte napoletana si evidenziò con l'incisione della carta dell'*Ager Puteolanus* (1584).

A Napoli firmò la straordinaria carta dell'isola d'Ischia, a corredo dell'opera scientifica del medico calabrese Giulio Jasolino: *Dei rimedi naturali che sono nell'isola di Pitheculus oggi detta Ischia*, edita da Giuseppe Cacchi (Napoli, ma Vico Equense, 1588). La carta dell'isola gli diede una fama enorme e affascinò molti geografi, tra cui il citato Ortelio e Giovanni Antonio Magini, che la pubblicarono nei loro atlanti.

Dal novembre del 1590 lo troviamo impiegato presso la corte vicereale con l'incarico di «designar e ponere in pianta qualsivoglia sito e piante del Regno» e con il salario di undici scudi mensili¹⁰. In tale ufficio rimase occupato fino a tutto il maggio 1592. Più tardi, a partire dal 1593, Cartaro figura come ingegnere della Regia Corte, conservando lo stesso salario, ma non risulta più nel suo incarico speciale. Talvolta lo troviamo in missioni nelle varie parti del Regno, anche con Domenico Fontana, impegnato nella fabbrica del palazzo vicereale. Dal 1607 l'anziano Cartaro fu coadiuvato dai figli Paolo e Bartolomeo e dal nipote Michelangelo, che lo seguì nella sua carriera di ingegnere cosmografo e di cartografo regio. Dopo il 1613 si hanno scarse notizie; Cartaro morì a Napoli il 16 aprile del 1620.

La collaborazione dei due studiosi dovette offrire un frutto nuovo, meraviglioso e duraturo anche se nato in una stagione sfortunata. Riferendosi a una lettera ritrovata nell'Archivio dell'Accademia dei Lincei e da lui stesso trascritta, Vladimiro Valerio ricorda che Cartaro il 25 gennaio del 1611, scrivendo al viceré Pedro Fernandez de Castro Andrade y Portugal, conte di Lemos, lo informava della decisione della Regia Camera della Sommara di fare incidere su rame una carta del Regno di Napoli, a lui richiesta nel 1607 e in quei tempi portata a compimento: «Havendomi ordinato il conte di Miranda già Viceré di Napoli

ch'io dovessi aggiustar una pianta di tutto il Regno, e suoi confini, emendando gli errori che nelli altri si conservano, sono andato diverse volte in diverse parti di esso Regno per tal opra affaticandomi intorno acciò quanto è stato possibile specialmente l'anno 1600 felice memoria del Conte di Lemos Padre di V.E: all'ora Vice Re mi mandò in compagnia di D. Francesco Mindozza Serbellon a vedere le fortezze, castille e torri, con ordine di far disegni di quelle e darne relatione, si com'io feci. Hora dovendosi detta pianta intagliata da me in rame per ordine della Regia Camera mandai in luce. Mi è parso molto giusto dedicarla all'E.V. hora Vice Re dell'istesso Regno. Piaccia alla benignità Sua d'aggradir ciò e me /.../ buona gratia come io desidero, e Dio N.S. la conservi lungo tempo»¹¹. La carta, incisa «in venti fogli riali», non fu mai divulgata, né messa in commercio e quindi risulta ancora oggi introvabile. Nella stessa lettera un ignoto postillatore aggiunge: «La presente carta del Regno di Napoli si trova rarissime volte stante l'essere stata d'ordine di S.M. Cattolica proibita, come quella che con l'esattezza sua poteria arrear qualche gelosia»¹². La carta era arrivata nelle mani di Filippo III per avere da questi il divieto della diffusione nel timore che il Regno, puntualmente descritto, fosse conosciuto da potenze straniere ostili.

Come è facilmente deducibile, se Stigliola era stato privato del suo lavoro cartografico, neanche Cartaro poté avere un frutto economico all'altezza. La carta, nonostante l'avessero richiesta a livello governativo, non poteva essere pubblicizzata così com'era, doviziosa di notizie, non solo geografiche, ma anche statistiche, economiche e sociali. Cartaro stesso dovette rinunciare ad essa e ridursi a produrre solo copie manoscritte e semplificate, che non contravvenissero ai dettami governativi. Più tardi continuò l'opera di copia, su richiesta, il figlio Paolo e probabilmente il nipote.

Prima di addentrarci in una pur breve disamina dell'opera cartografica di Stigliola e Cartaro, preme ricordare una testimonianza che, pur sembrando abbastanza meschina, in effetti fornisce delle indicazio-

ni che potrebbero incidere molto sui rilievi cartografici effettuati dallo stesso Cartaro, se non addirittura e più verosimilmente da Stigliola. Il riferimento è un abbozzo di disegno litoraneo conservato nella sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli con la segnatura XII.D.I, c. IV, di cui proponiamo una scheda sintetica.

La Carta del Regno di Napoli

Secondo i più aggiornati studi, restano sette copie manoscritte degli atlantini conformi alla *Carta del Regno*, che coprono un arco di tempo piuttosto vasto, dalla fine del Cinquecento alla metà del Seicento. Gli atlanti sono conservati in diverse città: a Napoli, l'unico con firma di Mario Cartaro; a Lisbona, Roma, Parigi, La Valletta, tutti con firma del figlio Paolo; a Bari, senza indicazione di autore; infine, un esemplare anonimo in collezione privata, di non facile consultazione, forse copia della prima carta originale, con il fondamentale intervento di Stigliola¹³.

La carta in collezione privata, databile intorno al 1595, si pone alla base delle testimonianze successive. Molto ricca di informazioni territoriali e strategiche quali strade, distanze in miglia, fortezze, porti, vescovadi, essa si allinea e in alcuni casi anticipa i lavori che in Europa si andavano facendo. Probabilmente fu proprio questa prima carta, ripresa da Cartaro, forse ulteriormente aggiornata per essere incisa nel 1611 e oscurata per il rischio di offrire a potenze straniere dettagli topografici e amministrativi, che dovevano essere tenuti segreti¹⁴. Dell'atlantino napoletano conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, datato 1613¹⁵, si parlerà in dettaglio più avanti.

Per le altre testimonianze troviamo, in ordine di redazione, un esemplare in 13 fogli presso la Biblioteca Nacional de Portugal di Lisbona¹⁶ a firma di «Paolus Cartarus F. Neapolis A.D. 1624», riscoperto e pubblicato da Valerio. Questi collega l'originale alla copia, forse di mano di Stigliola o redatta con Cartaro, datata intorno al 1595¹⁷. L'atlante contiene le 12 carte delle province e la carta generale del Regno. Lo studioso fa notare che la Calabria Ultra, ad esempio, è

correttamente orientata sud-sud-ovest, denunciando una diversa fonte utilizzata da Paolo. Noi conveniamo con l'acribia di Valerio che la fonte doveva essere il novello e quasi contemporaneo *Atlante d'Italia* del padovano Magini, pubblicato postumo dal figlio Paolo a Bologna nel 1620. Certamente Magini, il più noto geografo, cartografo e matematico dell'epoca, coetaneo di Stigliola e Cartaro, nella descrizione del Regno di Napoli si era servito del lavoro cartografico di questi, avendone probabilmente ricevuto una copia già nel 1601. Magini si servì anche delle mappe affrescate da Egnatio Danti nella Galleria del Belvedere in Vaticano (1581-1583) e da lui stesso considerate deficitarie per il Mezzogiorno d'Italia. Paradossalmente, Magini potrebbe essere venuto a conoscenza delle rilevazioni dei cartografi napoletani, prima che questi pubblicassero, a firma di Cartaro, l'atlante nel 1611. Evidentemente le cancellerie italiane, alle quali Magini aveva facile accesso, riuscivano a soddisfare i suoi desideri di studio, permettendogli di visionare studi e ricerche ancora non divulgate.

Al 1625 si attesta l'atlante della Biblioteca Apostolica Vaticana, cosiddetto barberiniano¹⁸. Le carte di questo esemplare sono firmate e datate «P.C. 1625» e certificano che l'autore fosse proprio Paolo Cartaro. La copia doveva appartenere al cardinale Francesco Barberini, che la sottopose a Roma a Luca Olstenio, in città dal 1627 con l'incarico di bibliotecario, prima nella Biblioteca Barberini e poi in quella Vaticana. Almagià cita una lettera di Olstenio, che ebbe tra le mani la copia dell'Atlante: «Qua in re mihi in primis additamenta fuere tabulae Regni Neapolitani manuscriptae quasement. noster Cardinalis suppeditavit». Questi ebbe anche modo di descriverlo: «ex optimis tabulis manuscriptis Emin. Card. Barberini ubi itinerum ductus per legum Neapolitanarum accurate exprimuntur», nelle *Annotationes in Italiam Antiquam* (Roma, 1666) che lo stesso Olstenio fece seguire all'opera di Philipp Clüver, *Italia antiqua* (1624)¹⁹.

La copia conservata a Parigi²⁰ proviene dai fondi della biblioteca del re di Francia, come si desume dal timbro impresso sul frontespizio, dove è disegnata



Mario Cartaro,
*Atlante delle
Province del Regno
di Napoli*, 1613 ca.
Napoli, Biblioteca
Nazionale, Ms.
XII.D.100







e colorata anche l'arma di Filippo IV di Spagna, che probabilmente dovette donarla al sovrano confinante. L'atlante è databile tra il 1634 e il 1636 e gli si può attribuire la paternità di Paolo Cartaro, «Paulus Krtarus Nap.», che lo sottoscrive in tutte le carte.

Nella National Library di Malta, a La Valletta, è conservata un'altra copia manoscritta del nostro atlante (segnatura: DXXIX), anch'esso con lo stemma miniato di Filippo IV di Spagna ed è a firma di «Paulo Krtarj», databile 1642.

Il Regno di Napoli distinto in dodici provincie è il titolo della copia conservata nella Biblioteca Sagarriga Visconti Volpi di Bari²¹. In ottimo stato di conservazione, la copia barese non è firmata né datata, ma si collega all'esemplare napoletano del 1613. L'esemplare, molto tardo, databile tra la metà del secolo e il 1665, probabilmente è una copia neanche di Paolo Cartaro, ma di un anonimo autore, che aveva avuto tra le mani l'atlante napoletano di circa cinquant'anni prima²²: è giusto quindi descrivere quest'ultimo, che in effetti 'bilancia' tutte le copie e nello stesso tempo se ne discosta per i caratteri estrinseci.

L'esemplare è l'unico firmato da Mario Cartaro: «Mario Cartaro f. 1613». Non possiamo dubitare della paternità, così ampiamente espressa, anche se dobbiamo purtroppo confutare l'autorevolezza di Roberto Almagià, che ne dubitava fortemente, reputando Cartaro troppo vecchio per tale opera o addirittura morto. In effetti abbiamo già visto che, appena due anni prima, lo stesso Cartaro aveva richiesto la pubblicazione della *Carta del Regno* e oggi abbiamo una data certa della sua morte, ben sette anni dopo la stesura dell'atlante napoletano. Le altre copie posteriori al 1620 sono firmate dal figlio Paolo. Dunque Mario firma la copia napoletana e si attiene con la relativa penuria di dati amministrativi a quelli che dovevano essere i dettami governativi legati alla segretezza. Non a caso, al contrario delle copie firmate da Paolo, si evidenzia che stranamente queste sono più vicine alla *Carta del Regno* databile al 1595, posseduta in collezione privata e molto ricca di particolari, mentre l'esemplare napoletano risulta

più scarno, non possedendo la tabella ai margini con i nomi delle località, le coordinate e il numero dei fuochi per tutti i centri abitati. Forse troppe notizie per il governo spagnolo, in un momento politico ancora non del tutto sereno. Bisognerebbe anche tenere conto dell'ingiusta assenza di Stigliola sulla gestione cartografica, che pure da lui era nata circa un ventennio prima. Stigliola morirà come si è detto nel 1623, quando ormai la rilevazione del Regno, tenuta parzialmente segreta, era divenuta di proprietà scientifica di Mario Cartaro e del figlio Paolo, che, non a caso, l'anno dopo la morte del nolano incominciò a firmare le carte, prima di tutte quelle accolte nell'atlantino posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Lisbona e poi via via quelle di Roma, Parigi, La Valletta, mentre quello di Bari è rimasto l'unico anonimo, perché probabilmente copiato da altri, forse dopo la morte di Paolo.

L'atlante napoletano, pur essendo più scarno di quello originale, presenta ancora il numero dei fuochi, non nella tabula al margine, ma direttamente sul disegno, se si eccettuano le province di Principato Citra, Principato Ultra, Basilicata e in parte quella di Terra di Lavoro, ove sono presenti solo le numerazioni di Trentola con 158 fuochi e Caivano con 368 fuochi²³.

La prima tavola delinea l'intero Regno di Napoli, una piccola parte della Sicilia nordorientale, una parte dell'Albania, l'isola di Corfù. Sulla prima carta d'insieme è disegnato lo stemma di Filippo III, riportata la scala di mm 90 = 90 miglia, la rosa dei venti con il nord verso l'alto e nel cartiglio scritto a mano, quasi «probatio pennae, Regno di Napoli» – apposto forse dal probabile possessore – e infine il timbro sabauda di appartenenza alla Biblioteca Nazionale di Napoli.

Le carte corografiche regionali si dispiegano nell'ordine: *Provincia di Terra di Lavore* (sic), *Provincia di Principato Citra*, *Provincia di Principato Ultra*, *Provincia di Basilicata*, *Provincia di Calabria Citra*, *Provincia di Calabria Ultra*, *Provincia di Terra d'Otranto*, *Provincia di Terra di Bari*, *Provincia di Capitanata*, *Provincia di Contado del Molise*,

Provincia di Abruzzo Citra, Provincia di Abruzzo Ultra.

Per la descrizione dettagliata si crede opportuno riferirsi a quella che nel 1913 ne fece Roberto Almagià. La sua autorevolezza, sicuramente tra i più famosi e dotti geografi italiani, non ci consente di obliarlo, aggirarlo o confutarlo nei dettagli della descrizione cartografica. Corre il dovere, per chi non ancora conosce l'atlante napoletano, di riferirsi alle deduzioni stesse del geografo fiorentino, riportando la seguente lunga citazione:

«La figurazione generale dei contorni dell'Italia meridionale appare di gran lunga migliore che in qualunque altra carta precedente: soltanto la orientazione delle parti estreme delle due penisole calabrese e salentina è errata, perché la prima conserva la direzione N-S anche a sud dell'Istmo di Catanzaro (laddove realmente in questa parte estrema è orientata da NE a SO e la seconda è tutta diretta da NO a SE, non essendovi traccia della torsione verso sud, che in realtà presenta l'estremità del Salento; ne consegue che il golfo di Taranto è esageratamente largo alla bocca. Del resto anche nei particolari il disegno delle coste è accuratissimo; unico difetto generale è l'esagerazione di parecchie sporgenze, specie nello Ionio ("C.delle Colonne", "C.dell'Alice", "C.Rosito", ecc.) e sull'Adriatico («P.ta di Penne», «P.ta di Ortona»); ad essa risponde la men frequente esagerazione delle minori insenature, onde la linea di costa risulta in realtà assai più accidentata di quanto non dovrebbe apparire in una carta in questa scala, come si nota soprattutto sulla costa pugliese e abruzzese. Particolarmente esatto è il disegno dei golfi di Gaeta e di Napoli e anche della costa meridionale della penisola sorrentina; le isole pontine e napoletane figurano tutte con situazione assai corretta: errata è però per talune la forma (come quelle dell'isola di Ponza e anche di Procida); più spesso esagerate le dimensioni (soprattutto dei due scogli detti Le Botte presso Ventotene e anche dell'isolotto di San Martino, ossia Zannone). Molto buono è anche a

parte il difetto già notato, il disegno delle coste calabresi e pugliesi; tutti gli altri gruppi insulari sono al loro posto e anche gli scogli costieri più piccoli sono rappresentati, ma in proporzioni sempre troppo grandi. Questa generale esattezza di particolari rende in alcuni casi molto interessante la nostra carta, per esempio per la rappresentazione di tutte le lagune e gli stagni costieri della costa pugliese a nord di Otranto, dei quali parecchi sono oggi prosciugati, e anche di quelli più estesi sulla costa bassa del golfo di Manfredonia, ove la topografia litoranea è da allora notevolmente cambiata. Anche altrove la topografia litoranea ha particolari interessanti (come le Cento Fontanelle a sud di Capo Trionto e il disegno della costa alle foci del Crati e del Coscile). Notevole altresì sono indicate con il loro nome tutte le torri di guardia costiere, anche là dove sono più fitte: se ne contano cinquantacinque solo sulla costa del Cilento, tra il Sele e il Talago; trentasette sulla costa meridionale della penisola di Sorrento. I monti sono in prospettiva, ombreggiati in giallo-bruno, ad acquerello. Figura la catena spartiacque tirreno-adriatica, continua, dal Tronto allo Stretto di Messina: nell'Abruzzo essa è condotta ad ovest del Fucino e rappresenta perciò la serie Sibillini-Terminillo-Catena del Monte d'Ocre e del Monte Velino-Monti Simbruini-Monti della Meta e Matese: più a sud il fascio montuoso si allarga alquanto, volge serpeggiando verso sud e si avvicina molto al Tirreno in prossimità del golfo di Policastro (Catena dei Monte Sirino e Papa); in Calabria è condotta lungo la costa tirrenica fino alle sorgenti del Crati, indipiega alquanto ad est e si mantiene nel centro della penisola fino al Capo dell'Armi. Isolati e in colore diverso (verde) appaiono Monte Corno e la Majella in Abruzzo, il rilievo del Gargano, il Circello, i Campi Flegrei, il Vesuvio e alcuni rilievi sparsi nella Terra di Bari; in colore diverso è messo anche in evidenza un monte a sud di Leonessa, certo il Terminillo; nell'isola d'Ischia è figurato, senza nome, l'Epomeo. Mancano i Lepini, i monti del-



la penisola sorrentina, la Sila, ecc. Oltre la scritta “Monti Apennini”, ripetuta due o tre volte, non trovo altri nomi orografici all’infuori dei due già ricordati “M.Corno” e “M.Majela” e poi “M.Vesuvio” “M.S.Angelo” (Gargano) e “M.Pollino” (in color verde e isolato a est della catena principale).

La semplice e quasi povera figurazione del rilievo è in stridente contrasto con la straordinaria ricchezza e perfezione nella rappresentazione della rete idrografica; perfezione veramente eccezionale, che si riscontra in qualunque parte della carta e ne costituisce il pregio maggiore e il carattere per il quale essa meglio si distingue ed eccelle fra i prodotti congeneri di questa epoca, in modo da reggere il confronto con qualunque miglior carta in ogni altra regione d’Italia. Noi non possiamo naturalmente scendere ad un esame completo e particolareggiato, ma sceglieremo pochi esempi, per mostrare come l’esattezza del disegno permetta di identificare con tutta sicurezza anche corsi d’acqua di importanza più che secondaria per quanto ne manchino quasi sempre i nomi; giacché la onomastica dei fiumi è, relativamente alla ricchezza della figurazione, piuttosto povera.

Tra i fiumi tirrenici consideriamo ad esempio – piuttosto che il Liri-Garigliano e il Volturno, rappresentati assai bene con i loro affluenti principali anche in altre carte precedenti – il Sele, il cui complesso bacino idrografico non aveva finora trovato una configurazione soddisfacente. Noi possiamo agevolmente identificare il ramo principale, che nasce a Caposele, e i due primi affluenti Cirella e Temete (quest’ultimo formato dall’unione di due minori torrenti che perfettamente corrispondono al Vallo di Laviano e a quello di Santomena): poi il Tanagro, il cui corso superiore appare però come un fiume indipendente che termina nel Vallo di Diano presso Polla; tra gli affluenti del Tanagro, il Bianco col Platano, e, dei torrenti che formano quest’ultimo, la Fiumara di Muro e quella di Picerino con alcune altre minori. Più a valle appaiono il Calore Lucano con tutti i suoi affluenti – Tejenico

col Torno, Ripiti con la Fasanella, “Vall.Alorio” e “Vall.S.Maria” – ; infine, i torrenti Cosa e Lama, che ultimi raggiungono da sinistra il Sele; questo sbocca in due rami, dei quali oggi il più meridionale non figura nelle nostre carte, ma solo perché è ridotto ad un modesto canale, che conserva tuttavia il nome di Sele morto.

Se esaminiamo la costa della Calabria, fra i golfi di Policastro e Sant’Eufemia, cioè là dove il versante tirrenico è più stretto, troviamo delineato oltre una quarantina di fiumare: di queste solo cinque hanno il nome (Bruca, oggi Abatemarco, Canneto o “F.di Cetraro”, Fiumefreddo oggi Fiume di Mare, Marazo oggi Fiume Oliva e Savuto), ma una dozzina ancora si possono identificare con tutta precisione (Fiumicello di Tortora, che appare come indipendente dal Talago, Lao con gli affluenti principali, Vaccuta, Bonvicino, Murdico, “Fra di S.Gineto”, Mambagia, Fra dei Bagni, Fra La Serra, Fra di Fuscaldo, Deuro, Verre, Fra di Amantea).

Ottima è anche la rappresentazione delle fiumare ioniche, a riguardo delle quali le carte precedenti pullulano di errori e confusioni, e anche quelle del Crati e del Cocile, che hanno ancora le foci divise, e degli altri tributari dell’Ionio per esempio nel bacino del Bradano, il cui corso anche da carte autorevoli era confuso talora con quello del Basento, riconosciamo perfettamente – oltre ai maggiori affluenti Fra di Tolve, Bilioso, Basentiello e Gravina – anche taluni minori o secondari, come la Fiumarella di Acerenza e il torrente Roviniero, affluente del Basentiello.

Nelle due carte della Terra di Bari e della Terra d’Otranto, troviamo un segno speciale per distinguere dai torrenti ordinari le cosiddette cave, ossia gli alvei normalmente asciutti: quest’ultimi sono indicati da una serie di trattini, coperti da un sottile filo verde. Alcune di tali cave terminano nel mare, altre in laghi costieri, una nell’Ofanto; non hanno nome o sono malamente identificabili.

Assai interessante è l’idrografia della Capitanata,

sebbene presenti alcuni elementi arbitrari (si vedano ad esempio le biforcazioni dei torrenti Salsola e Celone); ottimo è, come altrove notammo, il disegno dei fiumi abruzzesi, specie del Fortore, del Sangro, del Pescara, dei quali sono perfettamente riconoscibili tutti gli affluenti e i sub-affluenti.

Anche la figurazione dei laghi mostra come l'autore o gli autori della nostra carta avessero conoscenze assai esatte anche sulle parti men frequentate del reame; sono, infatti, delineati e situati in modo soddisfacente quasi tutti i maggiori bacini lacustri, compresi alcuni temporanei. Il Fucino (lago di Celano) appare con forma e dimensioni prossime al vero; taluni dei suoi immissari (sei ne appaiono al nord) sono pure identificabili. Troviamo ancora il lago di Campo di Giove, il lago del Matese, il Lago di Palo, un lago a Sud-Est di Lagonegro, il Lago Pesole, il Lago di Battaglia presso Cassano Murge ecc. Alcuni altri laghetti sono di difficile identificazione, come ad esempio un piccolo bacino presso il Monte Pollino. Mancano il lago di Scanno, quello della Duchessa. Esatta è la figurazione delle lagune costiere in Terra di Lavoro, dei laghetti di Agnano o Fusaro, dei laghi di Varano, di Lesina, di Salpi e di altre minori lagune della Capitanata; numerosi piccoli stagni costieri appaiono, come già si è detto, nella Terra di Bari, altri in Calabria, nella piana di Sibari e altrove.

I centri abitati sono indicati con una casetta, o, per alcuni maggiori, con un gruppo di casette, in rosso; una croce distingue le sedi di vescovato e di arcivescovato. In ogni regione sono molto copiosi, sì che non mancano neppure villaggi di secondaria importanza. Nella carta sono indicati anche alcuni altri particolari topografici, ad esempio qualche più estesa zona boscata, soprattutto in Capitanata, in Basilicata e in Calabria»²⁴.

L'atlante napoletano, essendo la copia più antica firmata, oltre a permetterci di attribuirne la paternità a Mario Cartaro, il cartografo napoletano forse più noto tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicen-

to, resta l'esemplare più noto dell'opera cartografica di due straordinari personaggi, Cartaro e Stigliola, quest'ultimo sfortunato uomo del suo tempo, ma studioso eccelso per ogni tempo.

Note

¹ Per la storia della cartografia del territorio napoletano tra Cinque e Settecento, cfr. R. Almagià, *Studi storici di cartografia napoletana*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVII, 1912, pp. 564-592 e XXXVIII, 1913, pp. 3-35, 318-348, 409-440, 639-654; G. Brancaccio, *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*, Napoli, Guida, 1991; V. Valerio, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 1993, in particolare pp. 31-71; V. Boni, *Il territorio napoletano nella cartografia scientifica tra metà Cinquecento e inizi del Settecento*, in *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco*, Napoli, Tullio Pironti, 2013, pp. 64-83.

² Per le istituzioni cartografiche a Napoli, si veda V. Valerio, *Società uomini e istituzioni*, cit. Per le carte aragonesi è indispensabile il contributo di F. La Greca, V. Valerio, *Paesaggio antico e medioevale nelle mappe aragonesi di Giovanni Pontano. Le terre del Principato Citra*, Acciaroli, Edizioni del Centro di Promozione Culturale per il Cilento, 2008. Per le testimonianze di Rizzi Zannoni conservate nella Biblioteca Nazionale di Napoli, si veda V. Boni, M.G. Mansi, *Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, "Uno dei più abili geografi e astronomi dell'età nostra"*, Napoli, Artstudiopaparo, 2015.

³ A. Leone, *De Nola. Opusculum. Distinctum Plenum Clarum Doctum Pulcrum Verum Graue Varium et Utile*, Venezia, 1514.

⁴ Per una prima, ma dettagliata bibliografia sulle edizioni cartografiche napoletane tra Quattrocento e Settecento si veda V. Boni, *Il territorio napoletano*, cit., pp. 101-102, n. 1; per le edizioni tolemaiche, p. 102, n. 2.

⁵ La bibliografia su Pirro Ligorio è vastissima a causa dei suoi molteplici campi di interessi, ma per quanto attiene all'opera cartografica si veda R. Almagià, *Studi storici di cartografia*, cit., 1913, pp. 3-17; e per la "Carta della Stella", pp. 17-24, la rappresentazione di Gastaldi pp. 24-35; C. Colamonicò, *La carta del Regno di Napoli della Libreria della Stella e la sua fonte principale*, in «L'Universo», XXIII, 1942, pp. 169-181.

⁶ Su Nicola Antonio Stigliola si veda, oltre alle fonti già citate in altri contributi in questo volume, V. Valerio, «Disegnare et ponere in pianta qualsivoglia sito del Regno». *Il rilevamento del*



Regno di Napoli tra difesa militare e amministrazione civile, in Il progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il codice Carratelli e le fortificazioni nel Mediterraneo secoli XVI-XVII, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Edizioni Centro Stampa “Mediterranea” di Reggio Calabria, 2015, pp. 125-160.

⁷ J.H. Hessels, *Abrahami Ortelii et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum epistulae cum aliquo talis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis (1524-1628) ex autographis mandante Ecclesiae Londino-Batava*, Cantabrigae, Ecclesiae Londino Batavae, typis Acad., 1887, pp. 370-371.

⁸ Ivi, p. 727.

⁹ Ivi, pp. 408-412; V. Federici, *Di M.C. incisore viterbese del sec. XVI*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», XXI, 1898, pp. 535-552; R. Almagià, *Intorno ad un cartografo italiano del secolo XVI. Appunti*, in «Rivista Geografica Italiana», XX, 1913, pp. 99-112; F. Borroni, *Mario Cartaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 20, 1977, pp. 795-799.

¹⁰ Archivio di Stato di Napoli, *Cedole di Tesoreria*, v. 416, gen-feb. 1591, c. 188r e v: «A Mario Cartaro che tiene carico di designare e ponere in pianta qualsivoglia sito e pianta di questo Regno sc.ti vintidui senz'altra polisa particolare per suo salario de li mesi di novembre e dicembre 1590, a ragione di sc.10 il mese, delli 20 che teneva Pietro Castiglione», 21 febbraio 1591.

¹¹ V. Valerio, *Società uomini*, cit., p. 50, n. 63. I viceré nominati sono: Juan de Zúñiga y Avellanada, conte di Miranda, in carica dal 1586 al 1595; Fernando Domingo Ruiz de Castro Andrade y Portugal, viceré dal 1599 al 1601, padre di Pedro Fernandez de Castro y Andrade y Portugal, conte di Lemos, viceré dal 1610 al 1616, al quale la lettera fu inviata.

¹² V. Valerio, «Disegnare et ponere in pianta qualsivoglia sito del Regno», cit., p. 125, trascrizione dell'autore.

¹³ La bibliografia degli atlantini Stigliola-Cartaro è a tutt'oggi abbastanza ricca, interessando, a vario titolo gli studi geografici e cartografici. Si veda G. Uzielli, P. Amat di S. Filippo in M. Fiorini, *Sfere terrestri e celesti di autore italiano oppure fatte e conservate in Italia*, Roma, Società Geografica Italiana, 1899, p. 191 sgg.; Don Fastidio, *Mario Cartaro e l'Atlante del Regno di Napoli*, in «Napoli nobilissima», XIII, 1904, p. 191; U Thieme, F. Becker, *Allgemeines lexicon der bilden den Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Seemann, 1912; R. Almagià, *Studi*

storici, cit., pp. 414-425; R. Almagià, *Monumenta Italiae Cartographica*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 1929, p. 47 e sgg.; O. Baldacci, *Notizia su un atlantino manoscritto del Regno di Napoli conservato nella Biblioteca Nazionale di Bari*, in «Annali Facoltà di Magistero dell'Università di Bari», vol. I, 1960, p. 11 sgg.; C. Palagiano, *Gli atlantini manoscritti del Regno di Napoli di Mario e di Paolo Cartaro*, Roma, Università di Roma Facoltà di Lettere e Filosofia, 1974; V. Valerio, *Un'altra copia manoscritta dell'Atlantino del Regno di Napoli*, in «Geografia», 1981, 1, pp. 39-46; Id., *Società uomini*, cit., pp. 50-57; G. Brancaccio, *Geografia, cartografia*, cit., pp. 153-156; L. Lago, *Imago mundi et Italiae. La versione del mondo e la scoperta dell'Italia nella cartografia antica (secoli X-XVI)*, Trieste, Edizioni la Mongolfiera, 1992, *passim*; V. Valerio, *Immagini del Principato dagli Aragonesi ai Borbone*, in *Tra il castello e il mare. L'immagine di Salerno, capoluogo del Principato*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1994; S. Conti, *Una nota sugli atlanti Stigliola-Cartaro*, in *La cartografia come strumento di conoscenza e di gestione del territorio*, Atti del convegno di studi (29-30 marzo 2006), Messina, Università degli Studi di Messina, 2006, pp. 319-334; V. Valerio, *Cartography in the Kingdom of Naples during the Early Modern Period*, in *Cartography in the European Renaissance*, 20 voll., Chicago, University of Chicago press, 2007, III, pp. 940-974, in particolare pp. 962-970; V. Boni, *Il territorio napoletano*, cit. pp. 94-96; V. Valerio, «Disegnare et ponere», cit.; Id., *Mario Cartaro, Regno di Napoli*, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, Napoli, arte'm, 2019, pp. 416-417.

¹⁴ V. Valerio, «Disegnare et ponere», cit., pp. 129-131.

¹⁵ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.100.

¹⁶ Biblioteca Nacional de Portugal di Lisbona, coll. 91c. Atlas 29.

¹⁷ V. Valerio, «Disegnare et ponere», cit., pp. 140-148.

¹⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4415.

¹⁹ R. Almagià, *L'Italia di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Napoli, Perrella, 1922, p. 76.

²⁰ Parigi, Bibliothèque National de France, ms. It. 52.

²¹ Bari, Biblioteca Sagarriga Visconti Volpi, 16.T.17.

²² Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.100.

²³ Cfr. S. Conti, *Una nota*, cit., p. 319.

²⁴ R. Almagià, *Studi storici*, cit., 1913, pp. 416-420.

LE PECULIARITÀ
FISICHE E GRAFICHE

IL 'LIBRO DI DISEGNI' DEL PRINCIPE DI TARSIA E LE TECNICHE DI RAPPRESENTAZIONE DEL SECONDO CINQUECENTO

Maria Ines Pascariello

I due album manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli (Mss. XII.D.1 e XII.D.74) compongono, nel loro insieme, un vero e proprio 'Libro di disegni'¹ di architettura e città. Questo, se da un lato comprova la diffusione in ambiente napoletano del linguaggio grafico e dei metodi di rappresentazione con cui tra la prima e la seconda metà del Cinquecento vengono comunicate l'architettura, la città e il territorio, d'altro canto costituisce una preziosa testimonianza del primato, in immediatezza e universalità espressiva, dell'arte del disegno, oltre che del suo indiscutibile ruolo di *medium* per la comprensione del reale.

Gli attuali 132 fogli che costituiscono la raccolta danno vita a un ipertesto figurativo *ante litteram*, uno strumento aperto, potenzialmente infinito e teso alla continua ricerca dell'immagine più evocativa possibile delle forme dello spazio, sia esso lo spazio dell'architettura che quello della città. Qui il «figurare» leonardiano, che già nel *Paragone* – Codice A e Codice C – appare superiore al «descrivere», offusca completamente la parola nella predominanza del segno iconico rispetto a qualsiasi segno lessicale, relegato a brevissime e sporadiche annotazioni a margine di tavole riempite interamente dall'immagine grafica².

Anche la catalogazione digitale delle due raccolte, eseguita per la prima volta alla stessa maniera dei volumi tradizionali mediante la piattaforma di ManusOnline che offre la possibilità di visionarne le riproduzioni e mettere in collegamento informazioni attraverso più livelli di approfondimento³, dà prova evidente non solo della rilevanza che un 'Libro di disegni' assume

all'interno del sistema informativo bibliotecario internazionale, ma soprattutto del ruolo di riferimento che riveste per gli studiosi delle discipline della Rappresentazione e del linguaggio grafico inteso come struttura equivalente al linguaggio scritto.

Il Ms. XII.D.74: un libro di disegni di architettura

Riferendoci agli studi presenti in questo catalogo, le due raccolte sono state composte tra gli anni Quaranta e gli anni Novanta del Cinquecento, seguendo due percorsi di collazione, uno alla scala architettonica (Ms. XII.D.74)⁴, che va dal dettaglio all'edificio, e uno alla scala urbana e territoriale (Ms. XII.D.1)⁵, che raccoglie piante e vedute di città. La prima raccolta comprende disegni di elementi architettonici e decorativi tratti dalle antichità romane, dettagli e fregi rinascimentali, un repertorio di tavole raffiguranti portali, disegni di piante, prospetti e sezioni di edifici – alcuni di committenza farnesiana – e di edifici religiosi.

Tutti i disegni delle antichità romane sono accomunati da una grafica chiara con cui vengono realizzate le viste pseudo-asonometriche⁶ dei dettagli di capitelli, delle basi e dei fregi architettonici, così come nitida e precisa è la rappresentazione delle piante, dei prospetti e delle sezioni degli edifici civili e religiosi, che rende testimonianza tangibile della diffusione dell'uso empirico delle proiezioni ortogonali, costruite secondo le indicazioni della *Lettera* di Raffaello a Leone X del 1519. In particolare, i disegni nelle tavole c. 22r, c. 41r, c. 41va, c. 48r, c. 48v sono eseguiti «in tre parti, delle quali la prima è la pianta, o vogliamo dire il disegno piano,



la seconda è la parte di fuori con li suoi ornamenti, la terza è la parte di dentro pur con li suoi ornamenti»⁷. Risulta qui già intuito il concetto di proiezione da un punto posto a distanza infinita che viene abilmente applicato nella correlazione dei riferimenti grafici, soprattutto laddove è evidente la compresenza di due o più proiezioni, pianta e prospetto ad esempio in numerosi fogli del medesimo album (cc. 3r, 4r, 4v, 5r, 6v, 16r, 18v, 27r, 28v, 30v, 31r, 38r, 39r, 39v) o prospetto e sezione (cc. 22v, 23r, 26ra, 31v, 33r, 43r, 45r, 48r, 51r): in questi disegni trova tutta la sua efficacia l'espressione «levando la pianta» adottata nel Cinquecento per indicare la seconda proiezione mongiana, sia essa il prospetto che la sezione⁸, mentre il tratto grafico, netto e deciso, prevale ampiamente rispetto all'uso di scritte esplicative e convenzioni, dando prova evidente della padronanza della rappresentazione con cui vengono trattati sia l'architettura sia gli elementi che la compongono.

L'architettura classica e l'architettura contemporanea dovevano costituire, senza dubbio, una ricca fonte di spunti progettuali, ma i disegni testimoniano anche la piena espansione, nella seconda metà del XVI secolo, del fenomeno dell'osservazione e del rilevamento eseguito a vista. In tal senso, questa parte della raccolta appare costituire un libro di bottega, vale a dire un insieme di appunti di architettura, talvolta presi dal vero, talvolta immaginati, con uno spirito di osservazione già moderno; sembra di leggere un promemoria dove sono annotate le cose più varie, in cui la parte tecnica non segue un filone razionale, né un percorso organico, ma si esprime secondo quella libertà tipica dello studio personale.

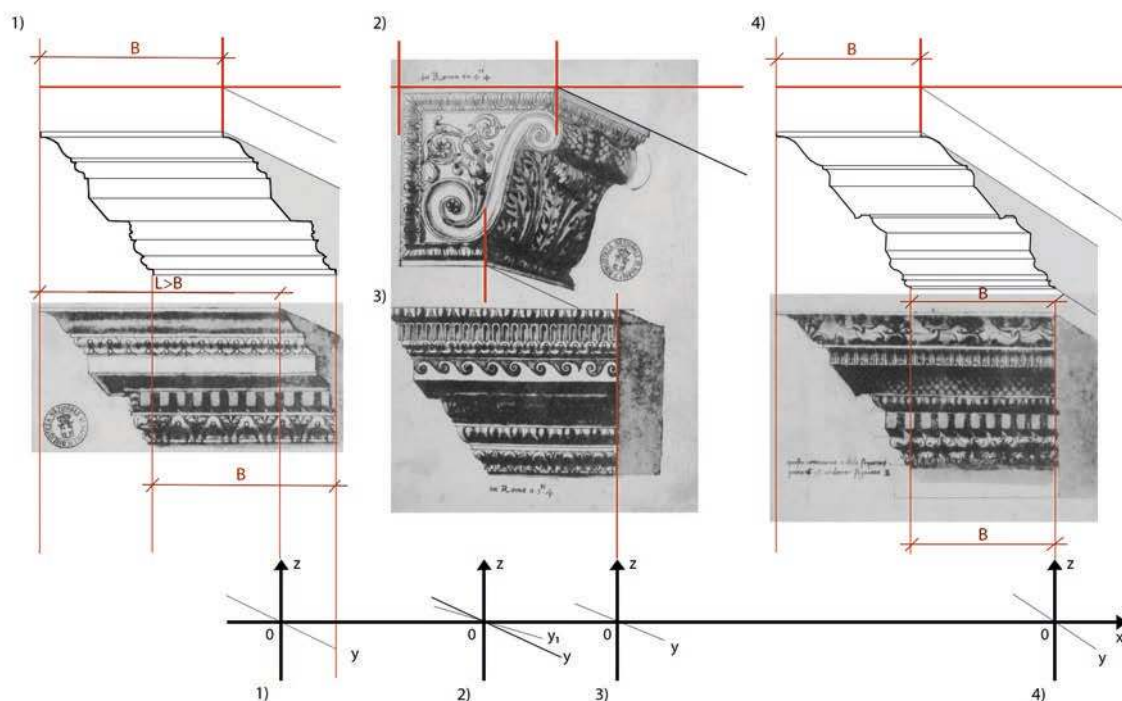
Siamo in presenza di tipologie di disegno differenti, che proprio nel loro insieme e nella loro diversità compongono un album da conservare e collazionare, prima in bottega, dove i disegnatori di architettura specializzati lavorano alle stampe più impegnative da eseguirsi in proiezioni ortogonali⁹ e poi presso i collezionisti, come dimostra la storia della raccolta della Biblioteca Nazionale di Napoli, presente prima nella ricca biblioteca del principe di Tarsia e poi acquistata

dalla Biblioteca Reale alla fine del Settecento¹⁰. Ci sono disegni preparatori per grafici da realizzare su un altro supporto, come pure modelli di bottega, ossia *exempla* per gli allievi, repertori di studio o modelli per gli stessi autori; ma in ciascun caso si tratta di disegni che riproducono opere d'architettura, eseguiti come appunti e riflessioni, anche per risolvere problemi riscontrati nella pratica quotidiana.

Tutti disegni da intendersi come equivalenti dell'immagine visiva, dove è il segno a guidare il racconto, mentre l'immaginazione visuale gli tiene dietro. Del resto appariva inevitabile che, nello sviluppo delle tecniche di rappresentazione del secondo Cinquecento, venisse acquisita la lezione di Leonardo da Vinci e della sua scienza¹¹, che egli sentiva di poter fissare nel disegno meglio che nella parola¹²: «o scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa il disegno?»¹³. Già all'inizio del Cinquecento, infatti, l'arte del disegno viene identificata con la più pura espressione stilistica di un artista; basti pensare a Raffaello, che si distacca dall'esecuzione degli oggetti che rappresenta e consegna ad allievi e collaboratori disegni altamente sofisticati: è l'eredità del secolo precedente, in cui il disegno si era affermato come esercizio fondamentale nel lavoro dell'artista, ma anche come principale strumento di studio e formazione del giovane apprendista. Una pluralità di funzioni che, aggiungendosi al concetto di disegno come luogo per l'elaborazione dell'opera, determinano una vera e propria moltiplicazione delle tipologie grafiche e un affinamento delle tecniche¹⁴.

Il Ms. XII.D.I: un libro di disegni di città

Se nell'ultimo decennio del Quattrocento la pittura ricavava la propria eccezionalità dalla capacità di assorbire e ricreare da sé lo spazio e di porsi al di sopra del tempo, costituendo, con il metodo della prospettiva lineare¹⁵, la pietra angolare di un'intera filosofia naturale, nel corso del Cinquecento questa concezione viene profondamente ripensata. L'immagine da costruire non è più quella in grado di sottrarsi alla logica di spazio e di tempo della natura, ma deve diventare



Sudio della rappresentazione in pseudo-assonometria dei capitelli disegnati alle cc. 12ra (caso 1), 11ra (casi 2 e 3), 12va (caso 4).

Nel caso 1) si è potuto verificare come la dimensione B della base inferiore sia differente da quella della base superiore, in particolare L maggiore di B: ciò è determinato dalla diversità di rappresentazione dei profili di destra e di sinistra e non dalla traslazione o copia dello stesso profilo, come si esegue nella corretta rappresentazione assonometrica e come riportato nel disegno al tratto in alto.

Nel caso 2) l'analisi grafica eseguita ha consentito di rilevare una duplice direzione assonometrica utilizzata per la parte superiore del capitello – indicata con y nel riferimento – e per quella superiore – indicata con y_1 .

Il caso 3) risulta invece diverso dal caso 1) per la completa assenza del profilo sul lato destro, mentre è simile al caso 4); qui il disegno al tratto riportato in alto ripropone un'assonometria rispettosa delle regole.

L'analisi grafica condotta e qui esemplificata nell'elaborato di sintesi proposto ci consente di verificare l'intuizione dell'autore o degli autori dei disegni cinquecenteschi capaci di redigere, pur in assenza di regole, immagini fortemente allusive della tridimensionalità degli oggetti



capace di rappresentare la complessa dinamica fisica di spazio e di tempo. «Un rappresentare diverso, esterno alla centralità della veduta pittorica»¹⁶, si percepisce sfogliando la seconda raccolta, dove la scala di rappresentazione si amplia alla dimensione della città e del territorio e il punto di vista lascia completamente il campo alle direzioni di proiezione all'infinito: piante e vedute di città costituiscono il tema dell'album e sono rappresentate in proiezione su piano orizzontale o in pseudo-assonometria, testimoniando il sempre più diffuso ricorso, intorno alla metà del Cinquecento, a immagini capaci di conservare con il reale il più stretto rapporto di natura metrica¹⁷.

Siamo in un'epoca in cui non è stato ancora codificato né il metodo delle proiezioni ortogonali, per cui dovremo attendere la pubblicazione nel 1847 del trattato *Géométrie descriptive* di Gaspard Monge, né il metodo dell'assonometria, che conquisterà il suo statuto scientifico con il celebre teorema che Karl Pohlke enuncerà nel 1853¹⁸.

La rappresentazione grafica ha infatti gravitato, fino al Cinquecento, intorno all'apparenza degli oggetti dello spazio e alla conoscenza delle deformazioni che le immagini visive subiscono secondo la loro posizione rispetto all'osservatore; agli artisti-pittori spettava il compito di riprodurre quell'apparenza, ai geometri-matematici quello di spiegarne il processo¹⁹. Così il disegnare equivaleva a riprodurre ciò che l'occhio umano era in grado di vedere.

Ma il Cinquecento testimonia che esiste anche un'altra visione, ipotetica e meno realistica, prodotta da un occhio immaginato infinitamente lontano rispetto all'oggetto, che insieme alla tridimensionalità dello spazio sia capace di restituire anche le proprietà metriche essenziali, rappresentando la realtà secondo «un realismo in parte visivo e in parte metrico»²⁰, che alluda, cioè, al reale, ma che consenta al tempo stesso di misurarlo.

A questo scopo «la compilazione e la deformazione prospettica si dimostrano [...] impraticabili e di fatto, con l'apertura dei grandi cantieri cinquecenteschi, l'*ichnografia* e l'*orthografia* vitruviane riacquistano il loro

primato nel disegno architettonico»²¹, innescando una frattura tra «adattamento e diffusione delle tecniche grafiche»²². Ciò dimostra l'avvicinarsi in maniera empirica a un nuovo modo di rappresentare che presuppone l'esistenza di un centro di proiezione posto a distanza infinita rispetto all'oggetto e al piano del disegno e che produce, dell'oggetto, proiezioni sul piano definite 'parallele'. Le immagini così costruite non sono ordinate da nessuna vista, ma presentano solo una direzione e, in tal senso, il centro di proiezione all'infinito risulta fattore determinante per il controllo dell'immagine proiettata, non soltanto perché consente il dominio figurativo e spaziale dell'oggetto, ma soprattutto perché fornisce, dell'oggetto stesso, una rappresentazione in cui sono immediatamente leggibili le invarianti geometriche e formali, nonché i valori metrici.

Per questo particolare assunto concettuale le ragioni della proiezione parallela vanno inquadrare nel più ampio contesto culturale dell'epoca e affondano le loro origini nella filosofia neoplatonica di Plotino²³, di cui nella biblioteca degli Spinelli di Tarsia risulta presente l'opera *De rebus Philosophicis* tradotta da Marsilio Ficino nell'edizione del 1540²⁴. Per il filosofo greco l'immagine è il rispecchiamento fedele dell'oggetto che, per il principio stoico di *simpatia universale*, partecipa del suo modello; l'immagine, tuttavia, non serve solo per riprodurre l'apparenza dell'oggetto, ma consente di conoscere il *νοῦς* (l'intelletto) e, per fare ciò, è necessario che l'osservatore sia consapevole della natura fisica della visione e capace di percepire il messaggio sotteso all'immagine. Dal momento che tutto ciò che è lontano è indeterminato e, quindi, imperfetto, l'unica veduta fedele al reale è quella ravvicinata; allora, per essere immagine oggettiva, nella filosofia di Plotino, gli oggetti devono essere rappresentati in primo piano, in tutti i dettagli, senza ombre e senza profondità²⁵. L'occhio deve diventare, così, simile all'oggetto che, a sua volta, deve essere osservato e rappresentato attraverso un occhio interiore che annulla ogni spazio tra osservatore e oggetto, dove non esistono punti di vista, ma solo direzioni.

Nel disegno in proiezione parallela che ricorre nei fogli del Ms. XII.D.1 è l'oggetto-città al centro della rappresentazione e la figurazione esprime il rispetto totale per la naturale forma delle cose e per la calligrafia capace di evocare l'oggetto reale. In ciò sta la differenza più profonda tra il cosiddetto metodo 'convergente', la Prospettiva, e il metodo 'parallelo': mentre infatti attraverso la rappresentazione con centro di vista unico e finito, il disegno si affida a una forma che viene distorta secondo le leggi della visione, utilizzando il centro di proiezione all'infinito, il disegno colloca l'osservatore o, meglio, l'osservazione in una posizione favorevole alla «veduta panoramica ed istantanea, in cui, già al primo sguardo, tutto si offre immediatamente e simultaneamente»²⁶. Soprattutto lo spazio urbano diviene oggetto privilegiato della proiezione parallela che, nella ricerca di una fedele adesione alle reali caratteristiche metriche e formali, rivela «il corpo geometrico [della città] fatto di triangolazioni e misure che i pittori ricavano da mappe esistenti o prendevano dal vero con l'ausilio di strumenti topografici»²⁷.

Il 'ritratto di città'²⁸ diviene il tramite per varcare la soglia dell'apparenza e cogliere lo spazio vissuto della città, che è la sua immagine vera. In particolare, sia che si tratti di spazio vissuto reale (esistente o esistito), che di spazio vissuto virtuale (inteso nel senso più ampio di ipotetico, che abbraccia cioè sia lo spazio che doveva essere – come ad esempio nelle ricostruzioni archeologiche – sia quello che immaginiamo sarà – come nel campo della progettazione), nel ritratto di città lo spazio materiale e quello immateriale si complicano; quello materiale abbandona le tre dimensioni per assumere la sola dimensione piana dell'immagine; quello immateriale viene costruito direttamente sul quadro della rappresentazione mediante i metodi propri della geometria descrittiva. È ritratto di città la sua proiezione ortogonale da un punto posto a distanza infinita, che consente di leggere forme e grandezze oggettive su un piano orizzontale, dando vita a una delle immagini di città più astratte ed efficaci al tempo stesso, chiamate piante o mappe

(cc. 2r, 4r, 6r, 10v, 12r). È ritratto di città il profilo delle tavole c. 3r e c. 3v, che costruisce un'immagine più fortemente allusiva della tridimensionalità dello spazio e molto più vicina alla percezione reale che si può avere guardando la città da terra o da mare. È ritratto di città la rappresentazione in proiezione pseudo-assonometrica²⁹, prediletta per le fortificazioni e le città militari, che consente una singolare immediatezza di informazioni rapidamente riconoscibili e misurabili, data l'urgenza dell'esigenza bellica (cc. 2v, 4v, 5v, 7v), quando catturano in un unico sguardo un territorio più ampio, come nelle tavole cc. 1v, 6v, 11r, 13v, 14r. A questi si aggiungono i ritratti veloci ed essenziali delle tavole cc. 5r, 10r, 4r, 14r, 13r, 8v, che danno indicazioni dell'aspetto insediativo delle città con pochi e sintetici tratti per concentrarsi invece sull'aspetto difensivo, ora strumentale alla realizzazione delle opere a farsi³⁰, ora risultato di operazioni di rilevamento eseguite da tecnici esperti, padroni sia degli strumenti per il rilievo che delle tecniche di rappresentazione³¹.

Un ipertesto ante litteram e il contesto teorico di riferimento

Ciascun disegno è una 'finestra' aperta su una storia personale più profonda, che si intreccia a un contesto geografico e culturale più ampio, come ogni scheda di questo catalogo intende sintetizzare. Passare da un disegno all'altro consente, al pari degli ipertesti, di leggere informazioni non isolate, ma collegate e in grado di stimolare la conoscenza, la ricerca e la rielaborazione del sapere: tanto il lettore che sfoglia le pagine-immagini delle due raccolte, quanto il visitatore che si sofferma a osservare le riproduzioni dei disegni esposti nella mostra allestita nella Biblioteca Nazionale di Napoli e documentata nel presente catalogo, può esplorare in libertà le informazioni, costruendo un personale itinerario di conoscenza. La carica motivazionale è maggiore rispetto a quella generata da un percorso guidato, secondo il modello dell'ipermedialità e del "testo aperto" formato da insiemi di pochissime parole e di tante immagini connesse tra loro attraverso molteplici percorsi³².



Ciascun disegno, a sua volta, se osservato dal punto di vista del disegnatore – che indaga metodi e tecniche a prescindere dall’oggetto della rappresentazione –, consente di cogliere concretamente la diversità dei risultati grafici offerti dai due metodi, quello della proiezione centrale e quello della proiezione parallela, che era già chiaramente emersa nel Rinascimento con Leonardo. Questi, infatti, «pur conoscitore e sostenitore della prospettiva, di cui ampiamente e liberamente si serviva nei suoi dipinti, negli schizzi preparatori delle sue invenzioni adotta invece il procedimento assonometrico [...] come avviene oggi per l’illustrazione di una spiegazione quando risulta necessario visualizzarne sia il processo geometrico nello spazio, sia le costruzioni sul quadro»³³.

Anche ne *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), Vignola, la cui lezione, come emerge dai contributi nel presente catalogo, molto dovette influire sui temi e sull’elaborazione grafica delle due raccolte, correda il trattato con immagini esplicative eseguite in quella che noi oggi definiamo rappresentazione in assonometria cavaliera: lo *Schema prospettico dalle Due regole di Vignola* illustrato da Egnatio Danti presenta precisi accorciamenti in profondità di intervalli paralleli al quadro ed è una perfetta immagine assonometrica. Danti – la cui opera *La Prospettiva di Euclide tradotta* nell’edizione fiorentina del 1577 è presente nella biblioteca del principe di Tarsia³⁴ – dimostra non solo il diretto riferimento ai principi euclidei, sempre presenti nelle applicazioni grafiche, ma anche il diffondersi della consuetudine di utilizzare negli stessi trattati, nel corso del Cinquecento, viste tridimensionali in assonometria, con il risultato di rendere le spiegazioni più chiare e immediate, grazie alla ricostruzione di una spazialità riconoscibile e di facile lettura³⁵.

Se analizzato nel suo insieme come ipertesto figurativo, il ‘Libro di disegni’ consente di ricostruire il quadro teorico di riferimento nel quale si sviluppano i metodi e gradualmente si trasformano le tecniche di rappresentazione nel XVI secolo. Da un lato ci sono le traduzioni degli *Elementi di Euclide* da parte di matematici-geometri, dall’altro i trattati sulle tecniche

di rilevamento e sulla maniera di fortificare le città, pubblicati in quegli stessi anni, di cui si può senz’altro supporre che venissero utilizzati gli insegnamenti e i modelli per la redazione dei disegni di architettura e città³⁶. Ma l’aspetto più interessante è che i volumi e i trattati con cui gli storici della Rappresentazione ricostruiscono oggi il percorso di sviluppo di quei metodi sono presenti nella biblioteca degli Spinelli di Tarsia, a cui appartengono le due raccolte che, in tal senso, costituiscono in maniera esemplare un prezioso compendio per la lettura dell’evoluzione delle tecniche di rappresentazione attraverso un secolo.

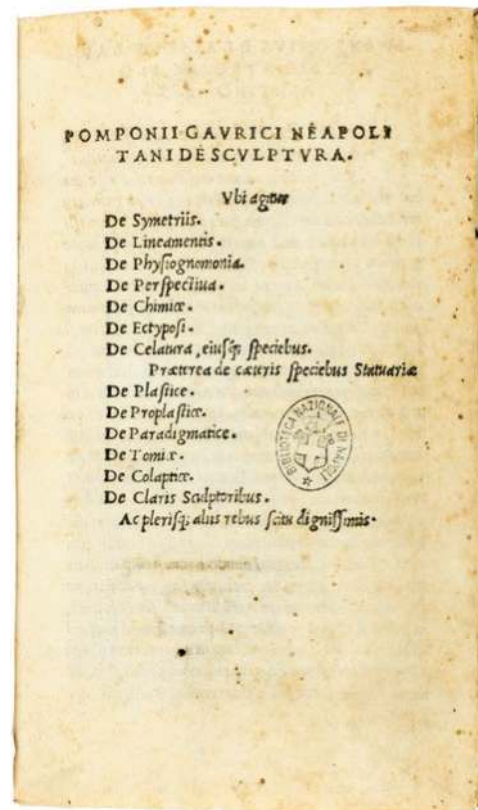
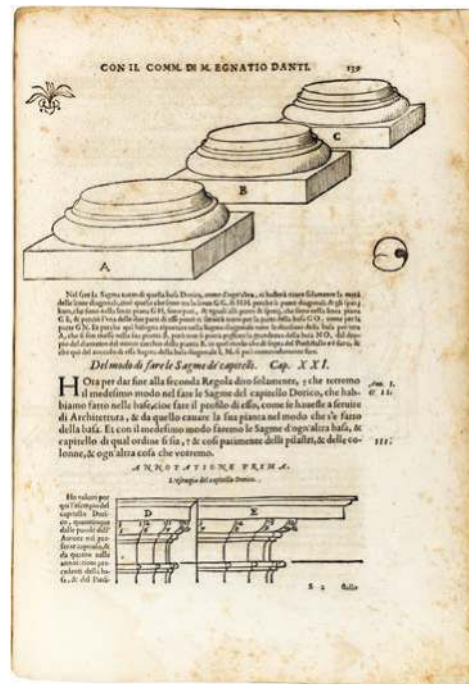
Accade dunque, nella storia della rappresentazione, che le questioni relative al disegno di architettura e di città spesso offrano uno stimolo a innovare la coerenza spaziale delle immagini, conciliando rigore matematico e visione, e favoriscano la diffusione di sistemi proiettivi prima solo intuiti e poi più consapevolmente utilizzati e codificati. Il riferimento è a Pomponio Gaurico, che, nel *De Sculptura* – trattato anch’esso presente nella biblioteca del principe³⁷ –, indica come sia possibile rendere compatibile l’illusionismo della profondità senza dovere necessariamente ricorrere alla costruzione prospettica, che aveva dominato tutta la cultura figurativa del primo Rinascimento. Egli individua un procedimento grafico a-prospettico, che chiama disegno in *paralleli modo* e che, pur non partendo da considerazioni geometriche, sembra riassumere una tecnica già ampiamente diffusa nell’antichità e ben evidente nel ‘Libro di disegni’: il *paralleli modo* di Gaurico «avvicina le figure “misurate” dei trattati di [...] geometria pratica (Finé) della prima metà del XVI secolo a quelle dei codici antichi, che sono alla base dell’editoria scientifica rinascimentale. E certamente nei codici [...] le illustrazioni mostravano agli studiosi cinquecenteschi il metodo della proiezione parallela come il più consuetudinario»³⁸.

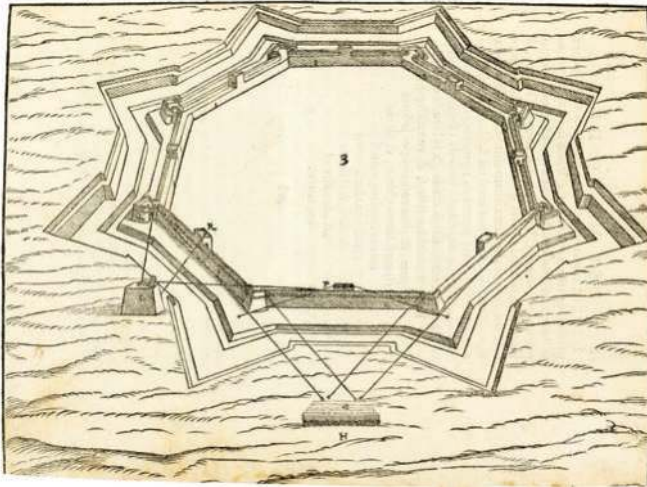
Il diretto riferimento ai principi euclidei, infatti, è evidente anche nel volume di Orontius Fineus (Finé) – che ritroviamo in prima edizione nella biblioteca del principe di Tarsia³⁹: «[egli] riprende [...] da Talete la possibilità di conoscere la misura di altezze inaccessibili



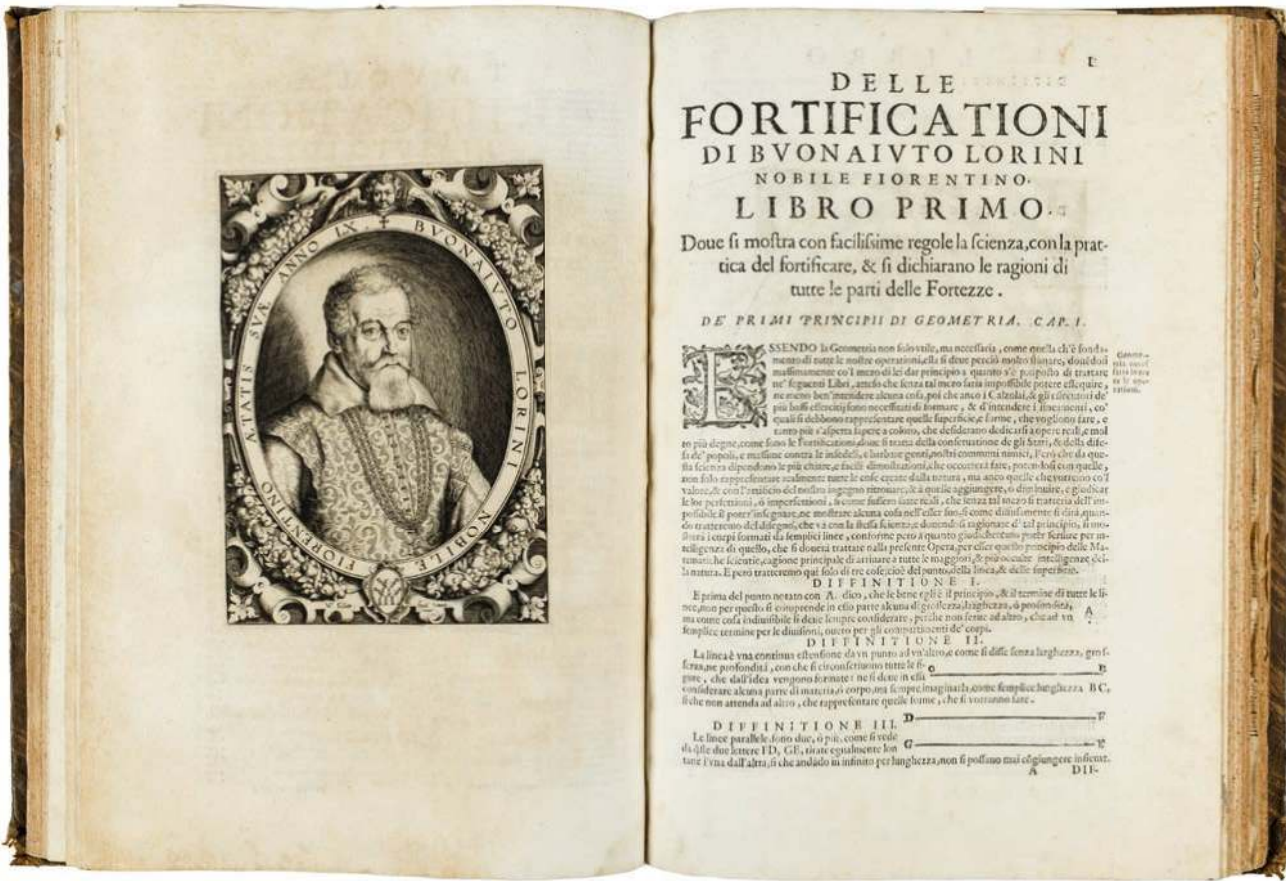
Sopra, Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, a cura di Egnatio Danti, Roma, per Francesco Zannetti, 1583; frontespizio e tav. a p. 139

In basso, Pomponio Gaurico, *De Sculptura*, Firenze, presso i Giunti, 1504; indice





In alto, Giovan Battista Zanchi, *Del modo di fortificare le città*, Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1554
Sotto, Buonaivto Lorini, *Delle Fortificazioni*, Venetia, presso Giovan Antonio Rampazetto, 1596



dalla relativa ombra, possibilità che si realizza allorché i raggi solari formano con il suolo un angolo di 45°, e [...] rappresenta in assonometria cavaliera semplici solidi allusivi di forme architettoniche»⁴⁰.

Il metodo di rappresentazione suggerito conferma uno sperimentalismo grafico che durava da quasi mezzo secolo, quando «un letterato ed erudito come Girolamo Maggi di Anghiari e un ingegnere-soldato come Giacomo Castriotto avevano dato alle stampe un singolare trattato in cui il metodo prospettico veniva apertamente criticato contrapponendo ad esso la *prospettiva soldatesca*»⁴¹, dizione questa che si protrarrà nel tempo con il correttivo di ‘prospettiva militare’⁴².

Tuttavia, dal momento che il ‘Libro di disegni’ adotta un linguaggio esclusivamente grafico, che non necessita di spiegazioni per dimostrare la tridimensionalità dell’architettura e della città, nonché la loro fabbricabilità e misurabilità, il lettore che sfoglia le due raccolte sarà portato a osservare una sorta di ‘grande tavolo da disegno’ dove sono disposte le più sofisticate tecniche di rappresentazione sviluppate in un contesto difficile come quello cinquecentesco, che fatica a separarsi dalla consuetudine prospettica.

Tutti i disegni sono infatti applicazioni di metodi che, sebbene ancora non codificati, conferiscono legittimazione tecnica a procedimenti grafici che si adeguano al contenuto della rappresentazione nel corso del XVI secolo, tra i più complessi e articolati per la storia del Disegno e delle sue tecniche, sospeso tra il ‘non più’ dell’unico e immobile occhio della Prospettiva lineare e il ‘non ancora’ dell’occhio all’infinito, per cui «la misura di una lunghezza deve correre sempre parallela al profilo che misura nella realtà come nella trascrizione grafica»⁴³: il punto improprio dovrà attendere la Proiettiva di Girard Desargues per essere codificato e dare vita a una rappresentazione consapevole. Ma nell’intuizione degli autori di questi disegni è già chiaro il principio per cui il mantenimento del parallelismo coincide con il mantenimento della misurabilità e l’azione del rappresentare diventa esercizio del controllo visivo, dove più che di vedere si tratta di capire.

Note

¹ Cfr. A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura di S. Settis, 3 voll., Torino, Einaudi, III (1984), *Dalla tradizione all’archeologia*, pp. 89-119.

² Cfr. C. Vecce, *Leonardo*, Roma, Salerno Editore, 2006.

³ Si veda il contributo di Claudia Grieco nel presente catalogo.

⁴ Cfr. F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546-1623)*, in «Napoli nobilissima», vol. XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 121-128.

⁵ Cfr. L. Di Mauro, «*Domus Farnesia amplificata est exornata*», in «*Paladio*», n. 1, giugno 1988, pp. 27-44.

⁶ Si utilizza la dicitura ‘pseudo-asonometria’ in quanto la codificazione del metodo dell’asonometria avverrà solo con il celebre teorema che Karl Pohlke enuncia nel 1853, cfr. M. Scolari, *Elementi per una storia dell’axonometria*, in «*Casabella*», n. 500, 1984, pp. 42-49.

⁷ Lettera di Raffaello a Leone X sul rilievo di Roma, cfr. *Scritti d’arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 2980.

⁸ A. Sgrosso, *Rigore scientifico e sensibilità artistica tra Rinascimento e barocco*, Torino, Utet, 2001, p. 330.

⁹ Si veda il contributo di Federico Bellini nel presente catalogo.

¹⁰ Cfr. *Catalogo de’ libri vendibili della Biblioteca di Sua Ecc. il Signor Principe di Tarsia con prezzi ribassati*, Napoli, presso A. Coda, 1791; si vedano anche i contributi di Alfredo Buccaro e Claudia Grieco nel presente catalogo.

¹¹ Si vedano i contributi di Alfredo Buccaro nel presente catalogo.

¹² Cfr. C. Vecce, *Leonardo*, cit.

¹³ La citazione è riportata in P.C. Marani, *Dessin et texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, a cura di F. Viatte, V. Forcione, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, pp. 27-39.

¹⁴ Se a questo si aggiunge la nascita dell’incisione e l’invenzione della stampa, nel 1455, è evidente come la circolazione degli stili grafici, unitamente alla circolazione delle idee, fu velocemente favorita così come la divulgazione a basso costo. Le occasioni di lavoro per gli artisti andarono chiaramente aumentando quando ai principi e al clero si aggiunsero i borghesi che desideravano possedere opere eseguite dagli artisti dell’epoca. Così, stimolati dalle richieste dei committenti, i pittori-architetti elaboravano tecniche e materiali grafici talmente evoluti e raffinati da essere utilizzati fino all’Ottocento.



¹⁵ Cfr. L. Vagnetti, *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno internazionale (Milano 1977), Firenze, Centro Di, 1979, pp. 427-474.

¹⁶ M. Scolari, *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 25.

¹⁷ Cfr. A. Sgrosso, *Rigore scientifico e sensibilità artistica*, cit., p. 327.

¹⁸ Il Teorema di Pohlke o Teorema fondamentale dell'assonometria è un teorema di geometria descrittiva enunciato da Karl Wilhelm Pohlke nel 1853 e dimostrato dal matematico Hermann Schwarz nel 1864. Esso afferma che, assegnati sul piano tre segmenti, Ux', Uy', Uz', aventi un estremo comune O' (ma di lunghezza e direzione arbitrarie), esiste nello spazio un centro di proiezione improprio, tale che sia possibile considerare i tre segmenti assegnati come proiezione, da quel centro, di tre segmenti uguali uscenti da un'origine O e perpendicolari tra loro a due a due.

¹⁹ Cfr. A. Sgrosso, *Rigore scientifico e sensibilità artistica*, cit., p. 327.

²⁰ Ivi, p. 328.

²¹ M. Scolari, *Il disegno obliquo*, cit., p. 25.

²² Y. Deforge, *Le Graphisme technique: son histoire et son enseignement*, Seyssel, Champ Vallon, 1981, p. 51.

²³ Cfr. M. Scolari, *Il disegno obliquo*, cit., p. 38.

²⁴ Cfr. *Ferdinandi Vincentii Tarsiae Principis Bibliothecae index alphabeticus secundum auctorum Gallicorum cognomina dispositus*, 2 voll., Napoli, ex typographia Simoniana, 1780, p. 268.

²⁵ Cfr. M. Scolari, *Il disegno obliquo*, cit., p. 38.

²⁶ J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, traduzione italiana a cura di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 185.

²⁷ F. Camerota, *Arte e scienza. Da Leonardo a Galileo*, Firenze, Giunti, p. 24. Il metodo delle triangolazioni cominciò a essere divulgato verso la metà del Quattrocento. Leon Battista Alberti ne illustrò i principi nei *Ludi matematici* e nella *Descriptio urbis Romae*, servendosi di uno strumento goniometrico, l'«orizzonte», simile a quello adottato negli astrolabi. Raffaello lo adottò per rilevare le rovine di Roma, come scrisse nella lettera a Leone X, usando «un strumento, tondo e piano come un Astrolabio». Leonardo se ne servì per disegnare la pianta di Imola e rilevare i territori toscani della valle dell'Arno e della Valdichiana. Il metodo fu definitivamente codificato dal cosmografo Gemma Frisius nel 1545, dando origine all'invenzione di svariati strumenti topografici, spesso appositamente elaborati per le collezioni principesche. Cfr. ivi, p. 27.

²⁸ Cfr. L. Nuti, *Ritratti di città*, Venezia, Marsilio, 1996; ma anche C. de Seta, *Ritratti di città*, Torino, Einaudi, 2011.

²⁹ Anche indicate come 'vedute a volo d'uccello', secondo la classificazione tipologica proposta da Cesare de Seta (cfr. C. de Seta, *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa, 1996, p. 17).

³⁰ L. Di Mauro, I. Delizia, *I disegni di fortificazioni nel Ms XII D I della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in L. Di Mauro, "Domus Farnesia amplificata est atque exornata", cit., pp. 36-44; si veda la scheda di Francesca Capano, Ms. XII.D.I, c. 12r, nel presente catalogo.

³¹ Per l'esecuzione di questi particolari tipi di ritratti fu determinante l'invenzione e l'utilizzo nelle operazioni di campagna di strumenti semplici, facilmente trasportabili e precisi nel determinare quelle distanze che per motivi strategici restavano inaccessibili come il cosiddetto 'compasso' di Carlo Theti descritto nei *Discorsi delle Fortificazioni, Del Sig. Carlo Tetti (1575)*. Inoltre, non va dimenticato che nel 1595 Bartolomeo Romano pubblica a Napoli il *Proteo militare*, volto soprattutto alla esemplificazione dei possibili usi di un particolare strumento – appunto il 'proteo' – dalla straordinaria versatilità e adatto a numerose funzioni militari e non, come si legge nel Secondo Libro del trattato *Come quello istrumento serve a pigliar le prospettive, e formare gli strumenti, che nella prospettiva pratica mirabili sono stimati*: «laonde, volendo Signore o Principe fondare o espugnar Fortezze, luoghi o Città, la cui natura e sito non gli è noto, impone all'Architetto od Ingegnero, la cura di metter quella in disegno, si come nel vero all'occhio riguardante ella si rappresenta: all'hor egli ricorrendo all'arte della prospettiva da loco eminente, e discosto ragionevolmente, pigliando della Fortezza o Città il sito, non solamente vedrà tutto il casamento e strade di quella fin'alora parte interiore delle mura che dall'altra parte la cingono, ma ancora...» (fol. 72r).

³² Cfr. R. Bartes, *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1965; traduzione italiana a cura di A. Bonomi, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1992.

³³ A. Sgrosso, *Rigore scientifico e sensibilità artistica*, cit., pp. 327-328.

³⁴ Cfr. *Ferdinandi Vincentii Tarsiae Principis*, cit., p. 102.

³⁵ Ciò ricorre anche nei trattati, sia per rendere più immediate le spiegazioni dei procedimenti teorici, sia per le illustrazioni riguardanti l'esecuzione dei rilievi planimetrici. Altrettanto importante è, per esempio, il riferimento di Egnazio Danti ai rilievi da lui effettuati dei territori di Bologna e di Perugia e delle provincie



della Romagna, di parte dell'Umbria, del Lazio e della Sabina: egli ricorda uno strumento utilizzato dal padre Giulio forse per eseguire quella corografia di Perugia (si veda la scheda di Daniela Stroffolino, Ms. XII.D.I, c. 13^v, nel presente catalogo) in cui – scriverà altrove – «con ogni diligentia sono disegnati i luoghi dal naturale, con ogni strada, casa, alberi et altre cose che all'intorno vi sono segnalate», cfr. D. Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 119. L'attenzione che Danti pone nei confronti di questo strumento è motivata dalla possibilità che esso offre di realizzare contemporaneamente rilevamento e rappresentazione, eliminando così una gran parte degli errori che si accumulavano nel passaggio da una fase all'altra, cfr. D. Stroffolino, *ivi*, p. 112.

³⁶ *Ivi*, p. 139.

³⁷ Cfr. *Ferdinandi Vincentii Tarsiae Principis Bibliothecae*, cit., p. 140.

³⁸ M. Scolari, *Il disegno obliquo*, cit., p. 268.

³⁹ O. Fineus, *In sex priores libros Geometricorum Elementorum Euclidis*

demonstrationes, Parisijs, 1536. Cfr. *Ferdinandi Vincentii Tarsiae Principis Bibliothecae*, cit., pp. 129-130.

⁴⁰ A. Sgrosso, *Rigore scientifico e sensibilità artistica*, cit., p. 329.

⁴¹ *Ivi*, p. 268. Nella citazione si fa riferimento a G. Maggi, I. Castriotto, *Della Fortificatione delle città*, Venetia, appresso Rutilio Borgominiero, 1564, esistente nella Biblioteca Tarsia (cfr. *Ferdinandi Vincentii Tarsiae Principis Bibliothecae*, cit., p. 205). Maggi aveva conosciuto personalmente Giovan Battista Zanchi che, nel 1554, aveva pubblicato a Venezia il trattato *Del modo di fortificare le città*, anch'esso presente nella biblioteca degli Spinelli di Tarsia (cfr. *ivi*, p. 361), ma privo di disegni dell'autore, a cui pare «inutile formare in questo trattato disegni» dal momento che una fortezza dipende strettamente dall'*unicum* del sito. Sull'argomento, cfr. M. Scolari, *Il disegno obliquo*, cit., pp. 146, 161.

⁴² Cfr. A. Sgrosso, *Rigore scientifico e sensibilità artistica*, cit., pp. 329-330.

⁴³ M. Scolari, *Il disegno obliquo*, cit., p. 264.

LE PECULIARITÀ
FISICHE E GRAFICHE

ANATOMIA DELLA RACCOLTA DI DISEGNI DI ARCHITETTURA DEL PRINCIPE DI TARSIA

Massimo Visone

I disegni contenuti nei due volumi manoscritti (XII.D.1, XII.D.74) conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli sono stati, in tempi e modi diversi, nel Novecento e nei primi anni del secolo in corso, oggetto di contributi scientifici nel campo della storia dell'arte e dell'architettura; anche se, a dire il vero, una prima attenzione su queste carte cinquecentesche nasce all'interno degli studi di storia della cartografia. Infatti, già nel 1913 Roberto Almagià (1884-1962), nel suo saggio sulla cartografia storica napoletana, segnalava che «la Biblioteca Nazionale di Napoli conserva, ai segni XII.D.1, una miscellanea di piante topografiche»¹. Il geografo fiorentino si soffermava sulla planimetria con il profilo della costa tra il Monte Circeo e Punta Licosa (c. iv), per sottolineare le analogie con la *Carta del Regno* di Mario Cartaro, senza però dare indicazioni in merito ai soggetti degli altri disegni, non pertinenti le sue ricerche.

Una fortuna critica

Prima che i contenuti scientifico-disciplinari della storia dell'architettura ampliassero i propri orizzonti di interesse anche verso aspetti specifici della rappresentazione, intesi come fonte, quali ad esempio l'iconografia urbana e la cartografia storica², queste raccolte non ebbero grande circolazione al di fuori del settore degli studi geografici o di quelli più prettamente locali, spesso a causa di una difficile consultabilità. Negli anni Ottanta, con il nuovo filone di studi sui disegni dell'Antico³, si fece crescente la 'domanda' di disegni di architettura moderna per rispondere an-

che a esigenze di studi scientifici e specialistici nel settore, per andare al di là dell'analisi dei principali trattatisti. L'approccio filologico spingeva così in maniera progressiva la comunità degli studiosi alla ricerca di nuove fonti grafiche per ampliare l'articolato sistema delle fonti stesse, integrare la messe di documentazione storica e approfondire la conoscenza materiale delle opere. Nel 1988 si denunciava che «non esistono cataloghi, aggiornati e "ragionati", neppure di fondi prestigiosi [...]. Di molte collezioni [...] esiste ancora soltanto un vecchio manoscritto, incerto persino sulla individuazione del soggetto di molti disegni. [...] Le fortune o le sfortune critiche di alcuni fondi di disegni sono state il risultato casuale di attenzioni storiografiche al periodo storico o all'autore»⁴.

In tal senso, la presenza di rilievi di alcune delle principali opere del Rinascimento romano, di un insieme di disegni dell'Antico, di opere significative del Mannerismo e di fortificazioni italiane e straniere nelle due raccolte di manoscritti ha portato, nel corso degli ultimi quarant'anni, questi volumi all'attenzione degli studi internazionali.

Il ms. XII.D.74, esposto solo in occasione di un ciclo di mostre temporanee sul patrimonio librario della Biblioteca, fu parzialmente studiato da Fritz-Eugen Keller⁵, che nel 1976 aveva riprodotto diverse carte di architetture romane: il prospetto della facciata nord di villa Farnesina (c. 20r), il disegno della basilica di San Pietro (c. 22v), la sezione di palazzo Massimo di Pirro (c. 48v), due carte relative a palazzo Farnese (cc. 33r e 36r), una delle quali ripresa da Christoph Lui-



tpold Frommel⁶ (c. 36r) nel 1981; nello stesso anno, un quarto disegno, la fontana Pretoria di Palermo (c. 47r), venne pubblicato da Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna⁷, su segnalazione di Charles Davis; infine, nel 1993, Arnold Nesselrath⁸ mette in luce il *corpus* di disegni dell'Antico, prima che il cosiddetto 'taccuino' abbia una sua propria fortuna critica all'interno degli studi archeologici e degli album di disegni di architettura⁹, in particolare, in tempi e modi diversi, ad opera di Simona Crovato, Francesco Starace e Orietta Lanzarini. Il ms. XII.D.I, invece, fu oggetto di due contributi di Leonardo Di Mauro¹⁰: nel 1987 lo studioso pubblica la veduta del cantiere di palazzo Farnese in costruzione (c. 8r), a cui fecero seguito numerosi saggi per le novità emerse dal disegno, costituendo *de facto* il documento più noto delle due raccolte; l'anno successivo questi allarga la disamina all'intera raccolta del manoscritto – di cui in precedenza aveva solo elencato i principali soggetti –, con una parte specifica di Ilia Delizia sulla pianta di Ischia (c. 12r) e la segnalazione a Charles van den Heuvel¹¹ di quattro disegni relativi a città delle Fiandre (Groningen, cc. 4v e 6r; Thionville, c. 7v; Vlissingen, c. 10v), avviando un felice filone di studi in area fiamminga.

Oggi, questa fortuna critica si è arricchita e ha visto prevalere il settore della storia dell'architettura, così come è evidente con facilità e immediatezza nella bibliografia indicata nella schedatura delle carte manoscritte, compilata per la prima volta in maniera integrale in questo catalogo, da cui emergono significativi elementi di novità. La schedatura, infatti, per sua stessa impostazione critica e metodologica, ha inteso restituire agli studiosi i dati minimi utili e necessari alla sua consultazione scientifica: l'eventuale attribuzione dell'autore, con i relativi dati anagrafici; l'aggiornata denominazione del soggetto; la datazione certa o i termini cronologici di riferimento; la tecnica del disegno e le condizioni di conservazione della carta; la misurazione; la scala di rappresentazione o l'unità di misura, quando indicata; la trascrizione integrale delle scritte e dei segni grafici; la filigrana e la relativa

dimensione; la segnatura; la fortuna bibliografica più completa possibile del disegno. Nell'analisi critica, storica e descrittiva del soggetto sono invece riportati dati utili a mettere a sistema i due manoscritti: nomi ascrivibili alla storia del disegno; eventuali connessioni interne ai volumi; una bibliografia di riferimento generale; l'identificazione della filigrana mediante i principali cataloghi a stampa e online; la modalità di restituzione grafica.

Più recenti sono stati invece gli apporti in merito alla storia dei due volumi e alla raccolta nel suo insieme, con iniziali proposte relative alla loro formazione, sia per quanto riguarda l'ipotesi sulla loro genesi e provenienza, sia in merito alla loro acquisizione da parte della Biblioteca Reale di Napoli, data tra l'altro la scarsità di documenti al riguardo. In tal senso, il primo documento che ne attesta la presenza è del 1856, quando viene redatto l'inventario topografico dello scaffale "XII.D" dei manoscritti del *Fondo Nazionale*. Nelle relative cento unità furono collocati i due volumi oggetto di studio, ma sistemati in posizione tra loro distante e invertita – rispetto alla segnatura manoscritta come diremo più avanti – a causa di un equivoco, evidente nella descrizione catalografica del secondo: «Collezione di disegni, edifizii, capitelli, ed altre cose appartenenti all'Architettura. Tutto incollato in carte in un volume; sebbene si dicano Tomi II nel frontespizio. Una metà del volume è in carte bianche»¹².

Nel 1987, grazie al supporto del personale della Biblioteca Nazionale, Di Mauro segnalava che il ms. XII.D.I «reca nel verso del piatto anteriore la scritta K 92 3 corrispondente a un'antica collocazione e questo dato ha permesso di collegare il manoscritto a un altro della stessa Biblioteca, segnato XII D 74, che reca su un disegno, applicato nel recto del primo foglio, la scritta "Architecturae Tomi duo in folio K 92 num.º 2 a 3"»¹³. L'autore ipotizza che «prima di giungere alla Biblioteca nazionale di Napoli [...] ha fatto parte di almeno altre tre biblioteche, [...] esclusa una provenienza dalle collezioni farnesiane»¹⁴, suggerendo un ambito napoletano di fondo per la presenza di disegni

relativi a zone della città e del Regno, «così parziali ed approssimativi da non giustificare una loro eventuale raccolta altrove»¹⁵. Nel 1988, Francesco Starace riconosce nel disegno incollato sul suddetto primo foglio del manoscritto il ritratto di Marco Antonio Sorgente, corrispondente all'incisione su rame che orna il *De Neapoli illustrata* (Napoli 1597), stampato da Nicola Antonio Stigliola, a cui viene ipotizzata un'antica appartenenza della collazione di disegni¹⁶.

Si apre una nuova stagione di studi sui due volumi, ora messi in relazione reciproca tra loro, con apporti esterni a quelli specifici della storia dell'architettura, grazie a una ricca bibliografia sulla figura di Stigliola. In particolare, questa figura di spicco della cultura enciclopedica in età controriformistica, divisa tra Roma e Napoli, emerge attraverso il saggio di Joseph Connors, il quale recupera e ricostruisce il ruolo di Stigliola nell'Accademia dei Lincei e i suoi rapporti con Cassiano dal Pozzo, Galileo Galilei e Federico Cesi, in cui «he urges Cesi to open the Academy's doors to the virtues of architecture, and goes on to say how much architecture itself has to gain from the "virtù degli ochij Lyncei, iscrutatori dell'intimo delle cose"»¹⁷.

Da questo momento ogni studio, anche sul singolo disegno, non potrà non essere messo in relazione con l'intera raccolta e con l'ambiente storico-culturale che ha gravitato intorno alla sua collazione.

Tra il 1992 e il 2006 Starace pubblica una serie di contributi su entrambi gli album¹⁸, partendo dalla considerazione che «per cominciare a scoprire cosa accadde esattamente si dovrebbe stabilire quando i due tomi assunsero il loro aspetto attuale ed ipotizzare una cronologia dei singoli disegni il che risulterà possibile solo dopo lo studio accurato di ognuno»¹⁹. L'autore descrive per la prima volta la consistenza fisica dei manoscritti, suggerisce un'indagine di ricerca in merito alla loro provenienza, grazie anche all'analisi puntuale di alcuni di questi (Ms. XII.D.I, cc. 1v, 7r; Ms. XII.D.74, cc. contropiatto, 1r, 27r e il taccuino), che avvalorano il collegamento dei volumi con Mario Cartaro (1540-1620) e Nicola Antonio Stigliola (1546-1623). Ma, soprattutto,

Starace individua una possibile filiera storico-documentaria che mette in collegamento l'ambiente romano con quello napoletano per alcune delle carte manoscritte, mediata dalla vicenda legata all'eredità del celebre incisore e cartografo francese Antoine Lafrery, morto a Roma nel 1577, e a tutto un contesto legato al commercio delle incisioni²⁰. Si trattava di un settore particolarmente remunerativo e ricco di interessi, che, come è noto, non mancò di registrare episodi negativi, come furti e sottrazioni, in funzione di un mercato illegale, da cui scaturì una vasta dispersione di disegni preparatori, studi e rami di difficile identificazione, come nel celebre caso di Matteo Neroni²¹, Antoine Lafrery²² e molti altri ancora. L'autore, infine, individua un singolare *corpus* di documenti di committenza farnesiana e propone una tematizzazione tipologica dei disegni, considerati come entità singole e autonome, sulla base dei modelli storici e storiografici della più nota trattatistica di architettura. Si tratterebbe, dice Starace, «di una collezione particolare, probabilmente riunita non a fine di una pubblicazione immediata, o per puro diletto – per il valore artistico riconosciuto ai disegni – ma piuttosto con uno scopo operativo connesso con l'attività professionale»²³.

Più recenti sono i contributi di Ciro Birra e Fulvio Lenzo, che hanno evidenziato ulteriori elementi di novità. Il primo, nel 2016, mette direttamente in contatto tra loro due disegni incollati nei due rispettivi volumi (Ms. XII.D.I, c. 9v e Ms. XII.D.74, c. 41va), opera dell'architetto e ingegnere militare senese Lorenzo Pomarelli (1517 – post 1576) che lavora al servizio dei Farnese, avvalorando ulteriormente la tesi del collegamento tra loro delle carte in essi contenute e di un filone farnesiano²⁴. Il secondo, nel 2018, attribuisce a Mario Cartaro il disegno che raffigura la ricostruzione dell'anfiteatro di Capua (ms. XII.D.74, c. 47v), incrementando il numero dei manoscritti attribuiti al noto incisore, cartografo, disegnatore e mercante, in contatto con i principali stampatori di Roma e sensibile alle istanze del mercato e della cultura antiquaria²⁵.

Sulla base di queste premesse, la convenzione stipulata nel 2017 tra il CIRICE – Centro Interdipartimen-



In alto a sinistra, Anonimo, Studio di scena, seconda metà del XVI secolo; particolare. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 25r

A destra, Anonimo, Veduta di palazzo Farnese in costruzione, 1541 ca.; particolare. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.I, c. 8ra

A lato, Anonimo, Facciata di portico per Giulio III, 1550-1555 ca.; particolare. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 23v

tale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università degli Studi di Napoli Federico II – e la Biblioteca Nazionale di Napoli, su proposta di Alfredo Buccaro, è stata l'occasione per più approfondite ricerche sulla storia peculiare di questa collezione. È stato così possibile: approfondire lo studio dei singoli manoscritti; articolare ulteriormente il percorso attraverso cui si è andato costituendo il *corpus* grafico; arricchire e contestualizzare maggiormente l'*iter* dei due volumi; sviluppare nuove ipotesi storiografiche e introdurre altri percorsi di indagine, sia per quanto riguarda la collazione, sia in merito agli obiettivi e agli intenti programmatici alla base della raccolta; incrementare il numero di informazioni al contorno; giungere ad alcune conclusioni e portare alla luce disegni inediti, dopo che questi, nel 2010, sono stati separati dai raccoglitori per rispondere a un adeguato rispetto delle norme di conservazione. Sono emersi autori e soggetti finora poco noti, relazioni di reciprocità tra alcuni disegni, omogeneità di committenza e una maggiore conoscenza del contesto storico di ogni singolo documento, grazie a una più consolidata base storiografica e a fonti aggiornate mediate da competenze scientifiche specialistiche e interdisciplinari da parte di studiosi di università italiane e straniere e di diverse altre istituzioni culturali. Come, ad esempio, la conoscenza da parte del personale bibliotecario degli studi sulla biblioteca Tarsia²⁶ – da cui la denominazione del codice – che ha consentito l'individuazione dei due tomi nel primo indice bibliografico di vendita del 1780, nella copia in possesso della Biblioteca di Napoli, aggiunti a mano ai margini dell'*Index* con la dicitura «Architecturae. Unio rara. T. 2 in fol. K. 92. 2 – e 3»²⁷. Una definizione discorde da quella indicata a stampa nel successivo inventario per la vendita, dove presentano la dicitura: «Unio rara Architecturae. Tomi due in fol.»²⁸.

Alcuni termini di confronto

Nella sistematica inventariazione dei libri di disegni di architettura e nei relativi cataloghi ragionati, acquisita una condivisa caratterizzazione tipologica e la

generale restituzione del contesto storico-culturale in cui essi furono prodotti²⁹, appare sempre più frequente l'intento di superare il primitivo approccio basato su modelli ideali di riferimento – pur necessario per le iniziali ipotesi ricostruttive –, in funzione di analisi descrittive, utili per dedurre ricorrenze, tassonomie e statistiche sostanziate e ricavate dalle evidenze della conformazione reale del manufatto e supportate da fonti dirette e circostanziate.

Questo contributo, senza alcuna presunzione di esautività, intende presentare un'analisi autoptica dei due raccoglitori originari, con una particolare attenzione alla consistenza fisica e materiale del materiale cartaceo, per fornire in maniera complementare ulteriori elementi documentari e indiziari alla ricerca scientifica, con alcune indicazioni non sempre presenti nei cataloghi di altre coeve raccolte di disegni, con cui pure è da mettere in relazione, per comprendere continuità e discontinuità formali, contenutistiche e di composizione.

È stato quindi individuato, in maniera esemplificativa, un campione delle principali collezioni grafiche del XVII e del XVIII secolo, in riferimento al possibile arco cronologico in cui i due album potrebbero aver raggiunto l'attuale conformazione, ossia tra la seconda decade del Seicento – quando Stigliola entra a far parte dell'Accademia dei Lincei (1612) e pubblica gli indici della sua *Encyclopedia pythagorea* (1616) – e la fine del Settecento – quando risulta in possesso del principe di Tarsia.

Tra questi è il monumentale progetto di Cassiano dal Pozzo (1588-1657): il *Museo Cartaceo*³⁰, realizzato nel medesimo ambiente accademico di Stigliola. Come è noto, questo comprende uno sterminato numero di stampe e disegni di autori cinquecenteschi, raccolti o da lui commissionati ad artisti contemporanei. Fu riunito a partire dal 1618 e completato postumo, ma attualmente conservato in diverse collezioni pubbliche e private. Rilegati in album, «la maggior parte di questi fogli sono comunque contraddistinti dalle tipiche numerazioni, a penna e inchiostro, che contraddistinguono la più parte dei materiali della raccolta



e che rimandavano alle didascalie storiche e letterarie relative ad ogni oggetto disegnato, e a “libri di ricordi” stilati dal cavaliere e dal fratello»³¹. Di questi è rimasta solo l'*Agenda del Museo*, contenuta nel ms. V.E.10 della Biblioteca Nazionale di Napoli, ma priva delle didascalie, estremamente dettagliate, nelle quali si specificava la collocazione, la maniera stilistica e lo stato di conservazione dell'oggetto riprodotto, così come è contenuta nel codice delle *Antichità Diverse* presso la biblioteca reale di Windsor³². Il fine era archiviare e ordinare in maniera tassonomica il materiale grafico, in una prospettiva antiquaria emula dell'opera di Pirro Ligorio³³, incluse architetture antiche e moderne riprodotte in fogli di vari formati. In particolare, sappiamo che «the 306 modern architectural drawings catalogued here come principally from mixed sources: 68 from the *Architectura Civile* album in the Royal Library at Windsor and 157 from the ex-Stirling-Maxwell *Architecture and Sculpture* albums [...]. In the *Architectura Civile*, a compilation of the 1630s, the balance between ancient and modern is almost equal, while in the Stirling-Maxwell albums, probably put together in the 1680s or 1690s, it was decidedly in favour of the modern»³⁴. Materiale grafico moderno è presente in diverse altre collezioni, ma di rilievo è un piccolo nucleo di 28 disegni di fortificazioni, ora presso la British Library (*Plans and fortified places*, location: 118.e.18)³⁵.

Come, ancora, l'album di disegni di Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593). Si tratta di una collezione del frate servita, che contiene 101 disegni di architettura propri dello stesso Casale, del suo maestro e confratello Giovanni Angelo da Montorsoli (1507-1563) e altri, originali o copie, di artisti contemporanei. Il *corpus* grafico fu raccolto in volume dal nipote, Alessandro Massai (morto nel 1630), per confluire poi nella collezione di Valentín de Carderera y Solano e, infine, acquistata dalla Biblioteca Nacional de Madrid nel 1940³⁶. L'album conserva progetti di architettura civile e religiosa, inclusi studi di decorazione, dettagli architettonici, soffitti, fontane, opere archeologiche, macchine, giardini, tombe e cappelle, nonché ricerche

su monumenti emblematici dell'architettura rinascimentale italiana o studi di composizioni architettoniche complesse, ricostruendo una biografia culturale e professionale del collezionista proprio attraverso stampe da collezioni e trattati facilmente reperibili sul mercato editoriale. La composizione postuma elaborata da Massai: «En primer lugar recogió los materiales gráficos del tío, tanto dibujos como estampas, recortando algunos, reforzando otros, otros dejándolos intactos pero enmarcando todos con una sencilla orla de tinta negra; algunos fueron insertos en cuadernillos directamente y otros fueron pegados a folios de idéntico tamaño; en segundo lugar, paginó a tinta todo el bloque con números arábigos (la numeración a lápiz data de esta centuria); en tercer lugar, procedió a la redacción de un índice en lengua portuguesa, a lo largo de tres páginas»³⁷.

Se si prende in considerazione il codice di Giambattista Aleotti (1546-1636), un libro in folio composto di fogli di carta vergata di varie dimensioni e conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, notiamo anche in questo caso un'ordinata numerazione della foliazione, seppure contenga materiale diverso raccolto in vita dall'architetto ferrarese, tra cui le tavole della *Regola* di Vignola, interpolate da altri disegni e stampe con appunti dello stesso Aleotti³⁸.

Ciò vale anche per raccolte successive, come i *Disegni degli edifizii più celebri di Milano distribuiti in dieci tomi*, una raccolta di 427 tavole incollate sulle pagine dei volumi, suddivisi e classificati per temi, formata alla fine del Settecento dall'abate Carlo Bianconi, conservata presso la Biblioteca Trivulziana al Castello Sforzesco di Milano³⁹.

I due tomi in folio della biblioteca Tarsia

I due raccoglitori sono di diverso formato, entrambi con legatura d'uso in pergamena chiara, privi di scritte sul dorso, contano attualmente 132 carte manoscritte incollate sui fogli che compongono i medesimi tomi. Dopo il distacco dei disegni, operato nel restauro del 2010, è emerso che l'incollaggio delle carte sciolte sui fogli rilegati era stato eseguito con due metodologie

(l'uno per punti negli angoli e l'altro lineare e continuo lungo i margini), in maniera distinta e omogenea per ogni volume, da cui si deduce siano intervenute due persone. I due album di disegni sono privi di una numerazione antica e le carte sono incollate senza una cornice che inquadri i disegni stessi all'interno del supporto. L'attuale numerazione alfanumerica delle carte si compone di un numero iniziale che indica il foglio rilegato del volume di supporto dei manoscritti, con relativo *recto* e *verso*; la lettera indica le singole carte, qualora siano più di una sul medesimo supporto, a cui si aggiunge la specifica di *recto* e *verso*, qualora dopo il distacco siano emersi ulteriori disegni.

Si tratta di un'opera piuttosto singolare nel panorama internazionale per la natura del suo contenuto, difficilmente paragonabile ad altri codici, album o trattati composti o pubblicati tra il XVI e il XVIII secolo, in particolare se considerata nella sua unitarietà. Essa, infatti, non si compone di disegni di un medesimo autore, né commissionati da un medesimo collezionista o a questi direttamente collegabili nel loro insieme. I due volumi sono miscelanei e frammentari⁴⁰. Alcune carte di formato maggiore, per ridurle e farle rientrare nella dimensione dei fogli di supporto, sono state ripiegate in modo più o meno opportuno, talvolta fuoriuscendo dal volume, mentre altre, di formato minore, sono state rifilate prima di essere incollate (come attestano le tracce di matita lungo i margini). I due tomi collazionano opere di diversi artisti (non tutti identificati) e di provenienza sia pubblica che privata, all'interno di un arco cronologico piuttosto ampio – dall'inizio degli anni Quaranta del Cinquecento alla fine del secolo, ma forse anche i primi anni del Seicento – e di una cultura architettonica e artistica non sempre omogenea, oltre che di ambiti territoriali distanti tra loro, sia dal punto vista geografico che politico. Questa sorta di *omnium gatherum* si compone di disegni dell'antico, rilievi, progetti, studi e schizzi preparatori di architettura civile e religiosa, fortificazioni, cartografie, vedute, scenografie, mobili, specimen e grafici editoriali, fontane e documenti

di varia natura, il cui schema compositivo risulta incerto, senza un indice, didascalie o un elenco allegato, che ne espliciti anche un valore collezionistico e commerciale.

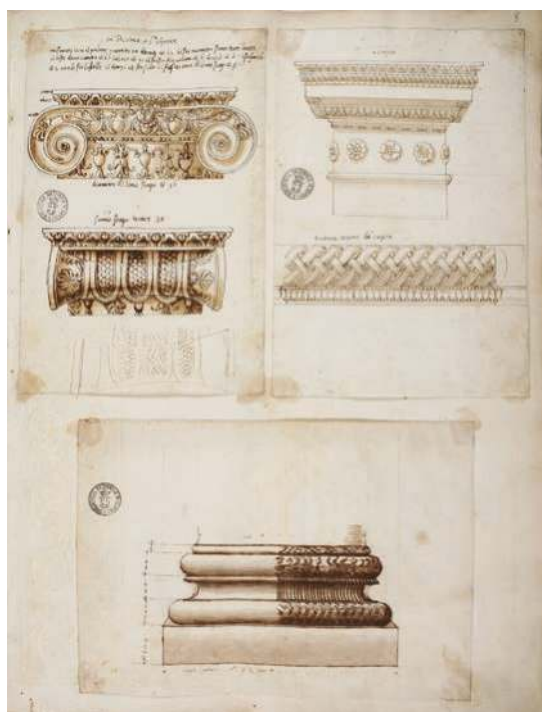
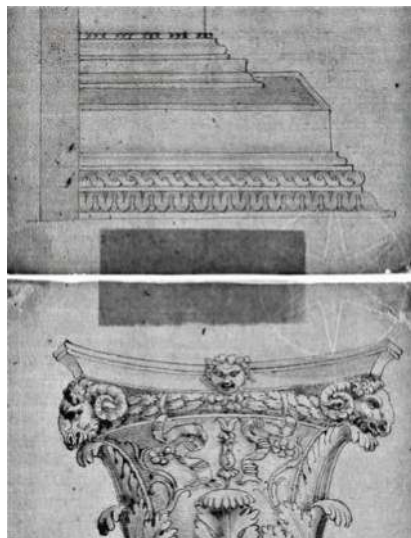
Il ms. XII.D.1 (469 x 369 mm) ha sei legature e si compone di 13 fascicoli, per un totale di 55 fogli bianchi – il primo e l'ultimo incollati rispettivamente sul piatto anteriore e posteriore –, di cui solo 14 utilizzati *recto* e *verso* come supporto per incollare 26 carte manoscritte di vario formato (sono state considerate come unitarie le carte composte da più carte incollate *ab origine*) per un totale di 26 disegni. Nello specifico, solo le prime due carte sono di piccolo formato e, in tal senso, contenute senza pieghe nel primo foglio di apertura, mentre le altre sono state ripiegate per essere adeguate alla dimensione del contenitore, con conseguenti danni alle carte. Sulla base delle date certe, i disegni coprono un arco cronologico compreso tra il 1541 (c. 8ra) e il 1597 (c. 2r). All'interno di questo *corpus* domina la documentazione a scala urbana e territoriale e quella di carattere militare con una serie di fortificazioni, a meno della veduta del cantiere di palazzo Farnese, la cui collocazione alla c. 8ra non lascia pensare a un'aggiunta successiva. In dettaglio, si distinguono: 17 grafici di architettura militare o di fortificazioni (cc. 1ra, 2r, 3v, 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 6v, 7v, 8v, 9r, 10r, 10v, 12r, 13r, 14r)⁴¹, in gran parte di progetto; quattro di ambito locale (1rb, 3r, 7r, 11r), di natura probabilmente giuridica; tre riferibili al mondo dell'editoria cartografica (cc. 1v, 2v, 13v). Circa dieci di questi disegni portano nella carta una scritta che esplicita il soggetto, non sempre definibile come 'didascalica'; la restante parte sono grafici privi di indicazioni. La successione delle carte manoscritte è incerta: essa non segue l'ordine cronologico, né l'evoluzione formale delle fortificazioni, la scala di rappresentazione (talvolta numerica, talaltra metrica, ma non sempre indicata) o l'area geografica. Alcuni soggetti sono tra loro connessi, come le piante di Groninghen (cc. 4v, 6r) o di Malta (cc. 4r, 6v, 8v), ma non sono incollati in prossimità. La scritta a mano «K.92.3» sul foglio di guardia collega questo



manoscritto al seguente ms. XII.D.74, in cui risulta la corrispondente segnatura antica «Tomi duo. In folio. K. 92. num.º 2. a 3.» (c. 1r), restituendoci l'originario ordine di collocazione a scaffale.

Il ms. XII.D.74 (420 x 316 mm) ha cinque legature e si compone di 16 fascicoli, per un totale di 110 fogli bianchi, di cui 51 utilizzati *recto* e *verso* come supporto per incollare 110 carte manoscritte di vario formato (sono state considerate come unitarie le carte composte da più carte incollate *ab origine*), di cui 7 mancanti (cc. 13va, 13vb, 15ra, 15rb, 27v, 36v, 38v, come indicato dal personale della Biblioteca Nazionale il 9 novembre 1966) più due interposti fogli bianchi inutilizzati, per circa 190 disegni, alcuni di grande qualità artistica e pittorica, più una legenda (c. 51rav, riferita a due disegni nel volume, ma la mancata integrale corrispondenza dei simboli lascia supporre che i grafici contenuti nel tomo siano parziali). Questo tomo presenta un iniziale ordine compositivo in apertura, con due carte manoscritte incollate sul contropiatto e sul recto del primo foglio con, rispettivamente, lo stemma di Filippo II e il frontespizio con edicola architettonica, stemma gentilizio e ritratto di gentiluomo riferibili al libro di Marco Antonio Sorgente *De Neapoli illustrata* (1597, edizione postuma curata dal fratello Muzio per i tipi di Nicola Antonio Stigliola)⁴². Seguono prima singoli disegni di piccolo formato, uno per ogni foglio, e di soggetti diversi, ma riconducibili al tema del portale, a meno di una panca (cc. 1v-6v), poi due nuclei omogenei di minore dimensione, tali da poter essere disposti a coppia sul supporto cartaceo, e riferibili l'uno a cartigli e/o ornamenti decorativi (7ra-7vb), l'altro a un frammentario taccuino di disegni di antichità (8ra-14vb). Procedendo nella successione, troviamo carte manoscritte di vario formato difficilmente riconducibili a insiemi di soggetti omogenei. Riguardo alle date certe, si registrano quelle del 1549 (c. 19r) e del 1598 (c. 27r), ma l'arco cronologico potrebbe essere più ampio, partendo, con riferimento al 'taccuino', dagli anni quaranta per giungere agli inizi del Seicento per altri grafici. All'interno di questo *corpus* domina la documentazione a scala architettonica

e ornamentale, a meno di due disegni cartografici relativi al Contado del Molise (cc. 26rb-c). In particolare, oltre alle due carte di apertura, si suggeriscono, in ordine di apparizione e sulla base dei soli lati delle carte visibili nell'album prima del distacco, alcuni temi sintetici (senza entrare nel distinguo se si tratti di rilievi, progetti, studi, schizzi, riconversioni, etc.): 9 dettagli architettonici che riproducono portali e finestre (cc. 1v, 2r, 3v, 4r-v, 5r-v, 18v, 43v), a cui potrebbero essere ricondotti 5 studi di altari tra porte (cc. 2v, 3r, 38r, 39v, 45vb) e un portale con scena prospettica (c. 6r); 30 carte con svariati disegni di antichità, di cui 27 del cosiddetto 'taccuino' (8ra-14vb, escluse le carte mancanti 13va-b e 15ra-b), il prospetto della 'Casa rossa' sulla Prenestina (c. 19v, probabilmente allora identificato come 'edificio alla moderna') e due studi di antiquaria (cc. 28v, 47v); 11 progetti ornamentali relativi a panche, epigrafi, colonne, una fontana, un mobile e un organo (cc. 6v, 15v, 26v, 27r, 29v, 30r, 36va, 38vb, 39r, 41r, 47r); 4 progetti di cartigli (cc. 7ra-b, 7va-b) e uno specimen di capilettera miniate (c. 28r); 10 di edifici religiosi (cc. 16r-v, 17r-v, 22v, 29r, 31r, 36vb, 38vb, 45va); 23 di edifici civili (cc. 18ra-b, 19r, 20r-v, 21r-v, 22r, 23r-v, 24r-v, 26ra, 30v, 31v, 33r-v, 36r, 41va, 43r, 45r, 48r, 51r), più una scena teatrale (c. 25r). Circa venti di questi manoscritti portano una scritta che esplicita il soggetto, non sempre definibile come una didascalia; la restante parte sono grafici privi di indicazioni. La successione delle carte manoscritte è incerta: essa non segue l'ordine cronologico, l'evoluzione formale dei soggetti, la scala di rappresentazione (talvolta numerica, tal'altra metrica, ma non sempre indicata) o un'area geografica di riferimento, seppure si riconoscano nuclei grafici omogenei rispetto alla provenienza, ma comunque discontinui. Alcuni soggetti sono tra loro connessi, come gli studi di portali di committenza medicea (cc. 4v, 5r, 18v), di altare con porte affiancate (cc. 2r, 3r, 38r, 39v, 45vb), del coro ligneo (cc. 26vb, 30r, 39r), ma soprattutto disegni di progetti per il medesimo edificio (cc. 5v e 20v; cc. 23r e 24r; cc. 29r e 36vb; cc. 45r e 51r), ma non incol-



In alto a sinistra, Fotomontaggio con accostamento di due grafici e relative filigrane. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, cc. 9ra e 14va

In alto a destra, Anonimo, Tracce di colla disposte lungo una linea continua nei margini del foglio nel Ms. D.XII.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli

In basso a sinistra, Disposizione dei disegni di piccolo formato su una pagina del volume prima del distacco operato nel restauro del zoro. Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XII.D.74, c. 8r (a,b,c)

In basso a destra, Anonimo, Tracce di colla disposte lungo una linea puntiforme nei margini del foglio nel Ms. XII. D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli



lati in prossimità reciproca.

Sulla base dell'attuale schedatura, considerando la raccolta nella sua unitarietà, sono stati attribuiti o riconosciuti o anche solo riferiti una serie di disegni a Mario Cartaro (ms. XII.D.I, cc. 1v, 5r; ms. XII.D.74, cc. 26rb-c, 47v), Bartolomeo o Scipione Campi (ms. XII.D.I, cc. 7v, 10v, 13r), Ludovico Cesano (ms. XI.I.D.I, c. 8v), Lorenzo Pomarelli (ms. XII.D.I, c. 9r; ms. XII.D.74, cc. 33v, 41v, 45r, 51r), Benvenuto Tortelli (ms. XII.D.I, cc. 10r, 12r), Nicole Beatrizet (ms. XII.D.74, c. 19r), Angelo Landi (ms. XII.D.74, c. 27r), Camillo Camilliani (ms. XII.D.74, c. 47r), Giovan Vincenzo Casale (ms. XII.D.74, cc. 29r, 31v e 36vb), mentre potrebbe avanzarsi l'ipotesi di Nicola Antonio Stigliola per alcuni dei disegni di tipo peritale. Inoltre, l'individuazione e la descrizione delle filigrane rivelano inedite concordanze tra diverse carte all'interno dei due volumi. Nel complesso si tratta di una provenienza legata comunque a una committenza articolata nel tempo e nello spazio, tra cui è documentata quella delle famiglie Medici e Farnese, di papa Giulio III, e di altre di ambito romano, veneto e napoletano.

All'analisi autoptica, allo studio *de visu* e alla classificazione dei diversi soggetti nei disegni presenti nella collazione si è affiancata una revisione bibliografica che non ha mancato di rilevare le influenti ipotesi sulla composizione dei tomi, come ad esempio l'affascinante «idea molto più antica, che risale almeno a Francesco di Giorgio (1439-1502), il materiale grafico, eterogeneo, venne diviso per tema – civile o architettonico, militare o “urbanistico” – nei due tomi»⁴³. Tale attività si è articolata mediante diverse azioni di conoscenza incentrate sul singolo oggetto e incrociate tra i diversi disegni stessi, da cui emergono informazioni in merito ai singoli fogli, che meritano di essere messi in rilievo per la relazione con eventuali precedenti raccolte. È il caso della nota veduta del cantiere di palazzo Farnese, che apre ulteriori finestre di discussione. Il disegno, «restaurato prima ancora di essere incollato sul foglio che funziona da supporto; è piegato in tre parti per essere raccolto nel volume, ma una serie di lacune al centro (lungo l'asse del palazzo), corrispondenti

alle tracce della cucitura di un libro, dimostrano che il disegno apparteneva a un altro volume di maggiori dimensioni, fatto che trova conferma nella presenza simmetrica di alcune tracce di sporco»⁴⁴.

Nel complesso, questo album di disegni prevalentemente di architettura collaziona opere antiche e moderne, con un'evidente prevalenza di queste ultime, ma non appare chiara la loro distinzione, essendo alcuni disegni moderni intervallati da gruppi di disegni dell'Antico, non necessariamente per errore. Inoltre l'album non segue un ordine basato sul formato, in modo da razionalizzare l'ingombro in fase di inserimento nel contenitore, impedirne un conseguente rigonfiamento e consentire una facile conservabilità a scaffale. In attesa che futuri contributi scientifici apportino maggiori e ulteriori elementi di novità sui disegni, ancora contrassegnati da incertezze e dubbi, in merito al soggetto, alla paternità e alla provenienza, questa complessa raccolta di manoscritti della biblioteca del principe di Tarsia si rivela assai significativa nel più ampio contesto culturale legato al collezionismo, agli album e ai codici di disegni artistici e architettonici tra XVI e XVIII secolo.

Note

¹ R. Almagià, *Studi storici di cartografia napoletana*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVIII, fasc. III, 1913, pp. 423-424, n. 2. Si veda V. Boni, scheda c. 1v del ms. XII.D.I, nel presente catalogo; ma anche M. Rosi, *La fascia costiera della Campania. Ricerca sulle coste del Tirreno meridionale*, Napoli, Giannini, 1999, p. 103. Va segnalato che le prime richieste di riproduzione fotografica registrate presso la sezione Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale di Napoli sono di Roberto Almagià nel 1931 e di Albert Ganado nel novembre 1979 (ms. XII.D.I, cc. 6v e 8v), due studiosi che rientrano sempre nell'ambito delle ricerche di cartografia storica.

² Si ricorda, in tal senso, che in ambito napoletano una prima trattazione risale a C. de Seta, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, 3 voll., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969.

³ Per uno stato dell'arte negli anni Ottanta, cfr. A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 89-147.

⁴ P. Carpeggiani, L. Patetta, *Introduzione*, in *Il disegno di architettura*, atti del Convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di Id., Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 7-8. A questo primo convegno fece seguito nel maggio del 1990 la nascita della fortunata e omonima rivista «Il disegno di architettura. Notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private», diretta da Luciano Patetta.

⁵ Cfr. F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564-1565*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 18, 1976, pp. 25, 29 e 30-31.

⁶ Cfr. C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1980-1994, I.1, *Texte* (1981), p. 216, fig. 58.

⁷ Cfr. M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina Edizioni, 1981, fig. 56.

⁸ Cfr. A. Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London, The Warburg Institute, 1993.

⁹ Per omogeneità e scientificità del lavoro, si vedano: S. Crovato, *Su alcuni disegni di antichità nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», n.s., vol. LXVI, 1996, pp. 189-232, in particolare alla nota 1 a p. 189 è una breve fortuna del codice prima di Nesselrath; F. Starace, *Ipsa Ruina Docet. Il disegno degli ordini in un frammentario taccuino del '500 conservato a Napoli*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di G. Ciotta, 2 voll., Genova, De Ferrari, 2003, II, pp. 669-679; I. Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Series A – Antiquities and Architecture. Part Nine*, 3 voll., London, Harvey Miller Publishers, 2004; O. Lanzarini, schede, in O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio»: il Codice Destailleur B dell'Ermitage, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2015. Sui contributi specifici sui singoli disegni si rinvia ai rimandi bibliografici nelle schede del presente catalogo.

¹⁰ Cfr. L. Di Mauro, *Il cantiere di Palazzo Farnese a Roma in un disegno inedito*, in «Architettura storia e documenti», nn. 1-2, 1987, pp. 113-123; Id., «Domus Farnesia amplificata est exornata», in «Palladio», n. 1, giugno 1988, pp. 27-44, al cui interno è un paragrafo su *I disegni di fortificazioni del Ms XII D1 della Biblioteca Nazionale di Napoli* (pp. 36-42), che include un focus sulla pianta di Ischia di Ilia Delizia (pp. 42-44), che risulta firmataria dell'intero paragrafo.

¹¹ Cfr. C. van den Heuvel, «Papiere bolwerken»: *De introductie van*

de Italiaansested- en vestingbouw in de Nederlanden (1540-1609) en hetgebruik van tekeningen, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1991. Ma anche Id., *Italiaanse ontwerpen voor citadellen in de Nederlanden (1567-1571): het model van Paciotto versus de locatie gerichte methode van Campi*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 44, 1993, pp. 165-184; tradotto in inglese in Id., *Bartolomeo Campi successor to Francesco Paciotto. A different method of designing citadels: Groningen and Flushing*, in *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Viganò, Roma-Livorno, Sillabe, 1994, pp. 153-167. Vedi anche P. Martens, *Pierre-Ernest de Mansfeld et les ingénieurs militaires: la défense du territoire*, in *Un prince de la Renaissance. Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)*, a cura di J.-L. Mousset, K. De Jonge, catalogo della mostra (Lussemburgo, 18 aprile-10 giugno 2007), Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art, 2007, pp. 97-112.

¹² *Inventario dei manoscritti del Fondo Nazionale*, scaffali VI-XIV, c. 184v. La descrizione del primo volume è la seguente: «Collezione di carte geografiche e topografiche. Comincia dalla piazza dell'Olmo di Napoli, golfo di Napoli e di Salerno. Finisce con la pianta topografica di Perugia e di altra, che manca d'indicazione certa. Quasi la metà è di fogli bianchi non scritti» (c. 177r).

¹³ L. Di Mauro, *Il cantiere di Palazzo Farnese*, cit., p. 122, n. 1.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Id., «Domus Farnesia amplificata est exornata», cit., p. 32, n. 1.

¹⁶ *Ibidem*. Nel 1988 Francesco Starace aveva già segnalato la raccolta di disegni nel ms. XII.D.74 in una relazione dal titolo *Disegni di architettura del XVI secolo in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli* al XXIII Congresso nazionale di Storia dell'architettura, *L'Architettura a Roma e in Italia 1580-1621* (Roma, 24-26 marzo 1988), ma non pubblicata negli Atti.

¹⁷ J. Connors, *Virtuoso Architecture in Cassiano's Rome*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, s.l., Olivetti, 1992, vol. II, p. 27. Per uno studio e una bibliografia aggiornata, cfr. S. Ricci, *Stigliola, Nicola Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 94, 2019, pp. 246-249.

¹⁸ Cfr. F. Starace, *Castellammare feudo dei Farnese. Una planimetria del litorale con la "Porta della fontana grande" in un libro di disegni di architettura della biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Cultura e Territorio», IX, 1992, n. 9, pp. 81-90; Id., *Il sistema di difesa costiera fra Terracina e Salerno in un disegno cinquecentesco della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Atti del IV Congresso internazionale Castelli e vita di Castello. Testimonianze storiche e progetti ambientali* (24-27 ottobre 1985), Roma, Istituto Italiano dei Castelli, 1994, pp. 351-357; Id., *Un disegno*



appartenuto a Colantonio Stigliola (1546-1623), in «Napoli nobilissima», vol. XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 121-128; Id., *Torri della costa fra Terracina e Salerno nel manoscritto XII.D.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *La Fascia costiera della Campania*, a cura di M. Rosi, Napoli, Giannini, 1999, pp. 103-111; Id., *Angelo Landi, Nicola Antonio Stigliola e il disegno di una fontana nel porto di Napoli*, in «Napoli nobilissima», quinta serie, vol. II, fasc. V-VI, settembre-dicembre 2001, pp. 177-194; Id., *Ipsa Ruina Docet. Il disegno degli ordini in un frammentario taccuino del '500 conservato a Napoli, in Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di G. Ciotta, Genova, De Ferrari, vol. II, pp. 669-679; Id., *Una planimetria di "Fontana Grande" e delle mura di Castellammare di Stabia feudo dei Farnese*, in *Dai Farnese ai Borbone famiglie europee. Costruire Stati*, Lecce, Edizioni del Grifo, 2006, pp. 171-181.

¹⁹ F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola*, cit., p. 122.

²⁰ Ivi, pp. 124-125.

²¹ Cfr. D. Lamberini, *Collezionismo e patronato dei Medici a Firenze nell'opera di Matteo Neroni, «cosmografo del granduca»*, in *Il disegno di architettura*, cit., pp. 33-38.

²² Cfr. G.L. Masetti Zannini, *Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafriery-Duchet et de La Vacherie*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Actes du colloque de Rome (16-19 mai 1978), Rome, École Française de Rome, 1981, pp. 547-566; V. Pagani, *The Dispersal of Lafriery's Inheritance, 1581-89 - III The De' Nobili-Arbotti-Clodio Partnership*, in «Print Quarterly», v. 28, n. 2, giugno 2011, pp. 119-136.

²³ Ivi, pp. 121-122.

²⁴ Cfr. C. Birra, *Lorenzo Pomarelli, un architetto del XVI secolo tra Siena e Napoli*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», n.s., LXXVII (2014-2015), 2016, pp. 287-302.

²⁵ Cfr. F. Lenzo, *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus di Cesare Costa (1595)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60, 2018, Bd., H. 1, *Antichità, identità, umanesimo: nuovi studi sulla cultura antiquaria nel Mediterraneo in età rinascimentale*, pp. 67-92.

²⁶ Cfr. V. Trombetta, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, Vivarium, 2002, pp. 69-124.

²⁷ *Ferdinandi Vincentii Spinellii Tarsiae Principis Bibliothecae Index Alphabeticus secundum authorum cognomina dispositus*, a cura di T. de Costanzo, s.l. [Napoli], ex typographia Simoniana, 1780, p. 17. Si ringrazia Daniela Bacca per l'attenta lettura dell'inventario, utile all'individuazione della postilla manoscritta.

²⁸ *Catalogo de' libri vendibili della Biblioteca di S. Ecc. il Signor Principe di Tarsia con prezzi ribassati*, Napoli, presso Angelo Coda, 1791, p. 105. Cfr. M. Rascaglia, *Dalla Biblioteca del principe di Tarsia alla Biblioteca Reale*, nel presente catalogo. Ma anche D. Bacca, scheda ms. XII.D.74, c. 1r.

²⁹ Cfr. A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità*, cit.; I. Campbell, *Ancient Roman Topography*, cit., I, pp. 31-33; O. Lanzarini, *I codici di disegni di architettura dall'Antico nel '500. Funzione progettuale, ragione documentaria*, in *Codici del disegno di progetto. Innovazione dei modi di rappresentazione in relazione alle mutate necessità operative*, a cura di A. Pratelli, Udine, Forum, 2006, pp. 239-246; C. Yerkes, *Drawing after architecture. Renaissance architectural drawings and their reception*, Venezia, Marsilio, 2017.

³⁰ Vista l'ampia bibliografia sull'argomento, si rinvia a una sintesi recente: F. Solinas, *Il Museo Cartaceo: la storia antica*, in *I segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Roma, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di L. Mochi Onori, F. Solinas, Roma, Edizioni De Luca, 2000, pp. 121-123.

³¹ Ivi, p. 121.

³² Cfr. *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné*, in particolare, per la *Series A: Antiquities and Architecture*, si veda P. Davies, D. Hemsoll, with collaboration by I. Campbell and S. Pepper, *Renaissance and Later Architecture and Ornament*, 2 voll., Turnhout, Royal Collection Trust / Harvey Miller Publishers, 2013.

³³ H. Burns, *Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: the 'Antequae Urbis Imago' of 1561*, in *Pirro Ligorio artist and antiquarian*, a cura di R.W. Gaston, Milano, Silvana Editoriale, 1988, pp. 19-92. Ma, soprattutto, la collana *Edizione Nazionale delle Opere di Pirro Ligorio* (Roma, De Luca editori d'arte).

³⁴ P. Davies, D. Hemsoll, *Renaissance and Later Architecture and Ornament in the Paper Museum*, in Id., *Renaissance and Later Architecture and Ornament*, cit., I, p. 21.

³⁵ Per una descrizione fisica dei libri di disegni manoscritti inerenti la collezione di Cassiano dal Pozzo, si veda ivi, pp. 22-32.

³⁶ Giovanni Vincenzo Casale era un frate servita di origine fiorentina, attivo a Napoli dalla metà degli anni Settanta fino al 1586, quando partì per la Spagna prima e in Portogallo poi, dove morì. Cfr. A. Bustamante García, F. Marías Franco, *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, in *Dibujos de Arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, a cura di M. Santiago Páez, Madrid, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional, 1991, pp.



211-223, schede pp. 225-312; O. Lanzarini, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in «Annali di architettura», 10-II, 1999, pp. 183-202.

³⁷ A. Bustamante García, F. Marías Franco, *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, cit., p. 216.

³⁸ Cfr. F. Mattei, *Giambattista Aleotti (1546-1636) e la Regola di Jacopo Barozzi da Vignola della Biblioteca Ariostea di Ferrara (ms. Cl. I, 217)*, in «Annali di architettura», n. 22, 2010 (2011), pp. 101-123.

³⁹ Cfr. *La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, a cura di I. Balestreri, Milano, Guerini e Associati, 1995.

⁴⁰ Si vedano anche le precedenti analisi descrittive in L. Di Mauro,

“*Domus Farnesia amplificata est exornata*”, cit.; F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola*, cit., pp. 121-122 e nn. 6, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 18, 23 a pp. 126-127.

⁴¹ La c. 87b è composta da due frammenti di un'unica pianta di natura militare, utilizzate in antico per rinforzare sui lati non incollati il disegno nella c. 8ra, il cui supporto cartaceo doveva risultare piuttosto fragile.

⁴² Cfr. la scheda di Daniela Bacca nel presente volume.

⁴³ F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola*, cit., p. 121.

⁴⁴ L. Di Mauro, *Il cantiere di Palazzo Farnese a Roma in un disegno inedito*, in «Architettura storia e documenti», nn. 1-2, 1987, p. 121, n. 1.

LE PECULIARITÀ
FISICHE E GRAFICHE

I TEMPI DI UN RESTAURO. CARATTERI TECNICI E SCELTE D'INTERVENTO

Vincenzo Boni

Nel 2010 lo stato di conservazione dei manoscritti XII.D.1 e XII.D.74, seppure precario, non era comunque capace di inficiarne la qualità e l'interesse scientifico. Tutte le carte erano, e sono ancor più oggi dopo il restauro, un *unicum*. Le peculiari informazioni, fino ad oggi in gran parte inedite, contenute nei grafici erano considerate fondamentali e il rischio di una loro perdita avrebbe comportato un notevole danno culturale per gli studiosi. Il restauro dei due manoscritti, previsto da anni, era stato sempre differito per il notevole lavoro che avrebbe richiesto e per la mancanza di fondi.

I due volumi, con oltre un centinaio di carte, erano da tempo limitati o esclusi dalla normale consultazione. Pochissimi i fortunati che negli ultimi anni, con grande cautela, li avevano avuti nelle loro mani, tra cui chi scrive, che, abbagliato dai disegni, doviziosi di particolari e inediti, si era accinto a stilare un primo elenco topografico di sicurezza a servizio degli studiosi, spesso privati della consultazione diretta.

Effettivamente era tale il timore di nuocere ulteriormente al loro stato di conservazione e al rischio di pur minime perdite delle singole opere che il manoscritto XII.D.74, in occasione della mostra *Michelangelo architetto a Roma*, allestita nei Musei Capitolini (6 ottobre 2009-7 febbraio 2010), fu rifiutato per un prestito espositivo. Occorreva in tempi brevi un restauro per l'utilizzo di carte così importanti.

Nel marzo del 2010 ci si accinse, previo esplicito invito del presidente del Soroptimist International Club di Napoli, Elisa Contaldi, che era venuta a conoscenza

della straordinaria importanza dei due manoscritti, a iniziare un *iter* che li avrebbe potuti portare al restauro, sponsorizzato integralmente dallo stesso Soroptimist e sotto l'egida tecnico-scientifica della Biblioteca Nazionale di Napoli, nella persona dell'allora direttore Mauro Giancaspro, coadiuvato da alcuni funzionari delle sezioni Manoscritti e Rari e Restauro, esperti di tutela e salvaguardia nonché delle tecniche di restauro e conservazione.

Prima di tutto occorre un progetto d'intervento che includesse la presentazione dei manoscritti, il profilo dell'eventuale restauratore, una riproduzione fotografica dei disegni scelti, dopo una necessaria e completa rassegna dei disegni, che potesse ampiamente documentarli ed essere utilizzata come box di sicurezza, sia nell'immediato, sia nelle more del restauro stesso; infine, quale *specimen* scientifico, si richiedeva un saggio storico su qualcuno di essi che ne validasse *coram populo* l'importanza scientifica. A tal fine, unanimemente, fu scelto il contributo storico-architettonico di Leonardo Di Mauro. Il saggio prendeva in esame i disegni del manoscritto XII.D.1 e in particolare forse il più importante di essi: quello che si riferisce alla ristrutturazione del Palazzo Farnese a Roma, voluta dal cardinale Alessandro Farnese, poi papa Paolo III, dopo che la famiglia aveva acquistato la fabbrica nel 1495. Il palazzo, nato come dimora di Vanesio Albergati, era stato poi del cardinale Pedro Ferritz e quindi, anni dopo, il lussuoso palazzo romano dei Farnese, fino a divenire proprietà, nel Settecento, con Carlo di Borbone e i suoi eredi, dei reali di Napoli. Il saggio¹ era



sicuramente d'indubbio interesse scientifico e valido a qualificare in maniera emblematica l'intera raccolta. L'intervento di restauro era da considerarsi ormai indifferibile e, soprattutto, richiedeva un'altissima qualità tecnica per fermare il grave stato di ossidazione delle carte, nonché i notevoli danni da usura, precedenti al loro stesso arrivo presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. La relazione storico-tecnica fu affidata da Giancaspro ai bibliotecari della Sezione Manoscritti e Rari Alma Serena Lucianelli e a chi scrive, i quali, tra l'altro, si peritarono di curare anche i rapporti con il Soroptimist, in particolare con l'entusiasta presidente Contaldi. Collaborarono con altrettanto entusiasmo al progetto le colleghe della sezione Emilia Ambra, Maria Rosaria Grizzuti e Maria Rascaglia, tutte esperte dei problemi di conservazione e tutela del materiale antico. Dopo un attento esame, i volumi manoscritti furono innanzitutto analizzati, mercé anche la loro evidente uniformità, per argomenti trattati, legatura, stato di conservazione e soprattutto l'antica segnatura. Questa li faceva riconoscere come due tomi già presenti nella biblioteca del principe di Tarsia, forse precedentemente di proprietà di Nicola Antonio Stigliola, enciclopedico scienziato nolano, che ebbe interessi svariati, dall'ingegneria all'architettura, dalla cartografia alla medicina, alla filosofia e operante a Napoli tra la seconda metà del Cinquecento e i primi anni del Seicento. I due manoscritti, di probabile provenienza napoletana, erano collegati a Marco Antonio Sorgente, riportato, in uno di essi, in un'effigie esattamente simile a quella di una calcografia nel frontespizio del *De Neapoli illustrata* di Sorgente e stampata postuma da Stigliola nel 1597².

Dopo averli parzialmente descritti, evidenziando i disegni più riconoscibili e forse più importanti, e resisi altresì conto che sarebbero stati, una volta restaurati, al centro di una serie di studi di sicuro interesse scientifico, raccolti anche i pareri di esperti operatori del Laboratorio di Restauro della Biblioteca Nazionale di Napoli, da Maria Di Prisco, allora responsabile della sezione, ai suoi più qualificati collaboratori, quali Luigi Vallefucio e Giuseppe Buonanno, ci si

risolse di focalizzare il desiderato restauro su ben precisi punti di intervento.

I due manoscritti avevano bisogno di un restauro accurato, che prevedesse: l'eliminazione dell'ossidazione, particolarmente diffusa sui disegni, con relativa depolimerizzazione dei supporti cartacei; il trattamento e il fissaggio degli inchiostri manoscritti ferro-gallici, fermandone l'azione autodistruttiva; l'eliminazione e/o immunizzazione degli attacchi micotici; la bonifica del degrado chimico e/o dei danni da uso antico inappropriato; la sarcitura di lacune, di lacerazioni, di strappi, di mutilazioni; i danni originati dai collanti inidonei, usati sulle controfondature delle opere grafiche; la spianatura delle opere conservate 'a soffietto', ormai fragili se non addirittura fratturate, più o meno gravemente, nelle piegature.

Si provvide *in primis* a un meticoloso quanto virtuoso e delicatissimo servizio fotografico, eseguito da Giorgio Di Dato, capo operatore del Laboratorio fotografico della Biblioteca Nazionale di Napoli, e diretto da Angela Pinto, con la collaborazione costante, in particolare per la delicatissima manipolazione di chi scrive. Si diede vita, quindi, a una testimonianza digitale ad alta risoluzione, *statu quo*, dei disegni stessi.

Dovendo scegliere poi un laboratorio di restauro che provvedesse a garantire l'esecuzione a regola d'arte di tutte le previste operazioni conservative, dopo un attento *screening* nel ristretto campo degli operatori del settore in grado di effettuare un lavoro filologicamente corretto, si deliberò di proporre il preventivo fornito dalla ditta romana Studio P. Crisostomi s.r.l, il cui *curriculum* professionale vantava diverse esperienze di restauro presso le principali biblioteche italiane. La società fornì l'elenco degli interventi atti a garantire un lavoro meticoloso, con cui restituire ai grafici uno status quanto più vicino all'originale e fornire elementi per una loro salvaguardia negli anni.

In particolare, si garantivano i seguenti passaggi: la documentazione fotografica digitale di tutte le diverse fasi dell'intervento; l'attività di diagnostica applicata, sia ottica che strumentale, per l'individuazione delle diverse componenti storico-merceologiche e di de-

grado; lo smontaggio e il distacco delle coperte dal blocco delle carte e relative opere; la cartulazione e scucitura delle carte; la disinfestazione e messa in sicurezza delle carte stesse e l'analisi dei danni di natura biologica; le velinature e il fissaggio provvisorio delle parti di supporto come delle pellicole grafico-pittoriche danneggiate e/o coese; la rimozione dello sporco e del particolato atmosferico mediante micro-aspirazioni controllate e depolveratura realizzata mediante pennelli a setole morbide e gomme wishab; il distacco, mediante micro-vaporizzazioni, delle opere controfondate e la rimozione dei residui degli adesivi e di altri elementi estranei alle opere; il fissaggio e consolidamento delle pellicole grafico-pittoriche per nebulizzazioni localizzate di metilcellulosa ad alta sostituzione; le operazioni di deacidificazione e di riduzione del degrado chimico; la pulitura e lo smacchiamento/attenuazione delle alterazioni cromatiche (macchie) con operazioni localizzate; il consolidamento mediante collatura e velature parziali e/o totali dei supporti cartacei; la reintegrazione degli strappi, lacune e lacerazioni con carta giapponese di adeguato spessore e colore e adesivo utile sia tecnicamente che per caratteristiche conservative; la leggera spianatura e ricondizionamento strutturale delle singole opere; la confezione e inserimento delle singole opere in passepartout e cartellina a barriera anti-acido a seconda delle dimensioni e della tipologia dei grafici e il successivo inserimento in contenitori liberi per la conservazione in deposito; la confezione delle originarie legature, a loro volta restaurate, per l'uso filologico e storico delle opere stesse. Ovviamente, lo Studio Crisostomi assicurava in qualsiasi momento della lavorazione l'intercambio tecnico-scientifico, nel laboratorio.

L'8 marzo del 2010 Giancaspro inoltrò alla presidente Contaldi la richiesta di espletare il desiderato restauro sponsorizzato dalla Soroptmist Italia, allegando la relazione tecnica della Biblioteca Nazionale di Napoli, la selezione fotografica di alcuni disegni, il preventivo per l'esecuzione del progetto, il profilo dello Studio Crisostomi e la copia del saggio di Di Mauro sul disegno che raffigura Palazzo Farnese in costruzione.

Il 12 luglio del 2010, Elisa Contaldi, plaudente, informò Giancaspro che il Club Napoli del Soroptmist International d'Italia si era aggiudicato il premio nazionale "Fondo per l'arte" in occasione del 110° Consiglio Nazionale delle Delegate del Soroptmist International d'Italia, tenutosi a Livorno il 22-23 maggio del 2010.

Il progetto napoletano presentato sul restauro dei manoscritti XII.D.1 e XII.D.74 era stato giudicato il migliore a livello nazionale. La Contaldi allegava la lettera di beneplacito del presidente nazionale del Soroptmist Italia, Wilma Malucelli, che si complimentava con il Club di Napoli e con la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III per la scelta del restauro dei due manoscritti «che daranno un contributo alla salvaguardia del nostro patrimonio artistico». Le opere, quindi, furono così consegnate al restauro il 3 settembre 2010.

Tenuto conto della mole del materiale e dello stato di conservazione, il restauro fu eseguito in tempi obiettivamente brevissimi. Seguirono i lavori in corso d'opera, con sopralluoghi nel laboratorio di Roma, i bibliotecari Emilia Ambra e chi scrive, già qualificati con specifici corsi presso l'Istituto Centrale per la Patologia del Libro (oggi Icpal), quindi con particolare esperienza nel campo della tutela e del restauro librario, valutandone i progressi. A fine lavoro, la ditta Crisostomi provvide anche a stilare una relazione delle operazioni eseguite sui manoscritti, che di seguito si riportano in dettaglio.

Operazioni preliminari:

- documentazione fotografica digitale dei volumi e di ciascuna tavola prima degli interventi di restauro;
- controllo della numerazione delle carte;
- distacco delle controguardie previa umidificazione a tampone e conseguente separazione della coperta dal blocco delle carte;
- rimozione dell'indorsatura originale mediante impacco di metilcellulosa Tylose MH300p al 6%;
- scucitura dei volumi mediante taglio del filo al centro dei fascicoli;
- depolveratura delle carte e rimozione del partico-



lato atmosferico con pennello e setole morbide tipo Wishab e bisturi a lama fissa;

- test di solubilità dei media grafici;
- distacco delle opere dalle carte del volume mediante impacchi di metilcellulosa Tylose MH300p al 6% o umidificazione controllata con membrana di Goretex.

Restauro degli album:

- Al fine di conservare la struttura originale degli album e di testimoniare la tipologia collezionistica, si è proceduto al loro restauro e riassetto, mediante le seguenti operazioni:
- risarcimento delle lacune, sutura dei tagli e degli strappi e rammendo alla piega delle carte del volume con carta a velo giapponese di colore e spessore adeguati e metilcellulosa Tylose MH 300p al 4%;
- ricompaginazione dei volumi e spianatura sotto leggero peso;
- cucitura dei volumi con filo di lino su sei nervi singoli in pelle allumata;
- indorsatura dei volumi a caselle con carta giapponese;
- pulitura della coperta in pergamena a secco con bisturi a lama fissa e a tampone con soluzione idroalcolica;
- spianatura della coperta sotto leggera pressa previa umidificazione controllata con membrana di Goretex;
- risarcimento delle lacune sulla coperta con pergamena di colore e spessore adeguati: sutura degli strappi con budello animale. Adesivo impiegato: colla d'amido di grano modificato Zin Shofu;
- riassetto della coperta con inserimento di quadranti in cartone per la conservazione di grammatura leggera e con passaggio dei nervi.

Restauro delle opere:

- disinfezione preventiva delle singole opere che presentavano tracce di degrado chimico-biologico con biocida spray CSC Booksaver;
- misurazione a campione del pH con pHmetro;
- consolidamento delle pellicole grafico-pittoriche, ove necessario, con metilcellulosa ad alta sostituzio-

ne al 3% in soluzione di alcol etilico / alcol metilico (80/20);

- rimozione delle foderature presenti (come per il disegno "Facciata di Palazzo Farnese verso il 1527") mediante umidificazione controllata con membrana di Goretex;
- deacidificazione delle opere che ne necessitavano per capillarità con idrossido di calcio disciolto in acqua o con propionato del calcio disciolto in alcol etilico, a seconda delle caratteristiche di ciascuna opera;
- rimozione delle macchie con miscela di solventi applicata su tavola aspirante;
- collatura delle opere fragili con metilcellulosa Tylose MH300p al 2%;
- velatura parziale o totale delle opere particolarmente fragili con velo giapponese di adeguato spessore con metilcellulosa Tylose MH300p al 2%;
- foderatura delle opere che ne necessitavano con carta giapponese di spessore adeguato e metilcellulosa Tylose MH300p al 4%;
- risarcimento delle lacune e sutura degli strappi con carta e velo giapponesi di spessore adeguato e metilcellulosa Tylose MH300p al 4%;
- spianatura delle opere tra carte assorbenti sotto lastre di cristallo;
- integrazione cromatica sottotono degli interventi di restauro con acquarelli.

Condizionamento delle opere:

- le opere sono state montate su cartelline realizzate in cartone per la conservazione, assemblate con nastro adesivo telato in cotone. Per il montaggio sono state impiegate brachette in carta giapponese di adeguato spessore, applicate con metilcellulosa Tylose MH300p al 4%;
 - le cartelline, suddivise in base al loro formato, sono state sistemate in cartelle realizzate in cartone per la conservazione, rivestite con tela canapetta e internamente con carta Ingres, con lacci di cotone per la chiusura;
 - consegna in digitale della riproduzione di tutti i disegni in JPG e TIFF, sia prima che dopo il restauro.
- I due manoscritti furono riconsegnati in due momenti

diversi: il XII.D.1 il 23 giugno 2011, il XII.D.74 il 19 luglio 2011. In precedenza, il 13 dicembre 2010, erano state consegnate, in anticipo, la carta 8 del manoscritto XII.D.1 (*Facciata di Palazzo Farnese*) e le carte 32 e 33 del manoscritto XII.D.74 (*Pianta e Sezione del Palazzo Farnese*) per poter essere esposte nella mostra *Palazzo Farnese dalle collezioni Rinascimentali all'Ambasciata di Francia* allestita proprio in Palazzo Farnese a Roma³. Una volta restaurati, i due manoscritti, oltre ai disegni noti nei volumi XII.D.1 – con 22 carte topografiche o planimetriche – e XII.D.74 – con più di cento disegni di architettura – hanno restituito anche disegni sconosciuti, perché in precedenza coperti da altri disegni, incollati sul verso o sul relativo supporto cartaceo dell'album. Di tutti i disegni, raccolti in cartelle, è stato compilato un opportuno inventario, con la collocazione nelle rispettive cartelle per una più mirata consul-

tazione autoptica. L'inventario si completa anche con l'indicazione dei singoli file prodotti dopo il restauro e consegnati alla Biblioteca Nazionale di Napoli, utili per una consultazione digitale veloce a disposizione degli studiosi e degli utenti.

Note

¹ L. Di Mauro, "Domus Farnesia amplificata est exornata", in «Palladio», n. 1, giugno 1988, pp. 27-44.

² F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546-1623)*, in «Napoli nobilissima», vol. XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 121-128.

³ Si vedano le schede nn. 39-40 di C.L. Frommel, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad ambasciata di Francia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Farnese, 17 dicembre 2010-27 aprile 2011), a cura di F. Buranelli, Firenze, Giunti, 2010, pp. 334-335, figg. pp. 333-334.



CAPITOLO SECONDO
I CONTENUTI
DEL CODICE: MODELLI
E PROGETTI DI ARCHITETTURE
E CITTÀ

I REPERTORI
DELL'ANTICO

«MOSSO DA HUNO ACESO DESIDERIO». LO STUDIO DELL'ANTICO TRA TEORIA E PRATICA ARCHITETTONICA

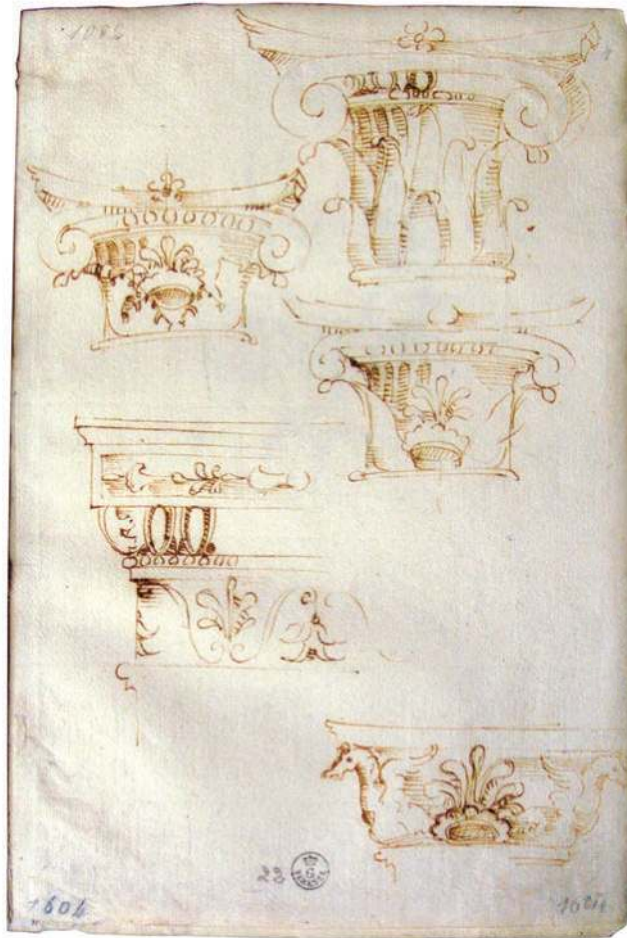
Paola Zampa

«**M**osso da huno aceso desiderio di volere quelle innovare [...] molti vari et degni edifitii ho raccholto»¹. Con queste parole Francesco di Giorgio Martini rappresenta efficacemente gli aspetti essenziali della ricerca sulla quale, tra XV e XVI secolo, si fonda e si sviluppa l'architettura della Rinascita: lo studio appassionato dei ruderi e l'ambizione di restituire a nuova vita la grandezza delle testimonianze della classicità, punto di partenza e garanzia per il rinnovamento delle arti. In questa «costruzione ex novo [...] eretta con materiali antichi»², il disegno, con le sue diverse espressioni e declinazioni, giocava un ruolo fondamentale nella ricognizione di quella complessa eredità, nel difficile compito di ricomporre le membra e ricostruirne il significato formale e strutturale, nello studio minuzioso delle sue molteplici espressioni. Per l'analisi approfondita, direi quasi l'indagine anatomica, delle antiche rovine, esso era lo strumento basilare e ineludibile che consentiva di cimentarsi nell'esercizio progettuale e nella sperimentazione delle possibili variazioni sul tema e, prima ancora, necessario alla scoperta e catalogazione delle infinite forme ed espressioni che le vestigia del passato rivelavano.

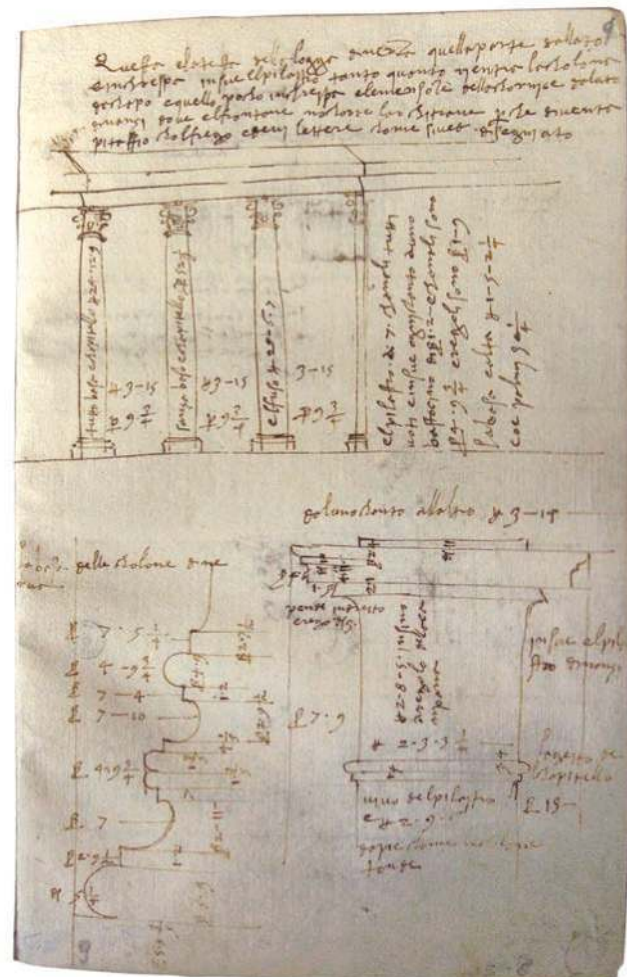
In queste diverse accezioni e formulazioni, testimoniate da un'imponente mole di materiali iconografici, diversi per modi e finalità, la pratica del disegno rispecchia «una dicotomia fondamentale nella storia del Rinascimento», ovvero la «contrapposizione tra sperimentalismo e normalizzazione, tra eccezionalità e condivisibilità»³, due atteggiamenti divergenti e, tut-

tavia, dialetticamente connessi e variamente mescolati: da una parte la curiosità nei confronti della *varietas*, non sempre riducibile a regole chiare, dall'altra la volontà di dedurre, da questo sconfinato serbatoio, norme univoche, facilmente codificabili e trasmissibili. In definitiva, la scelta tra un Antico idealizzato, astratto, distillato dalla multiforme e inquietante vitalità delle testimonianze, e i tanti antichi possibili, resistenti alla riduzione e al confinamento nelle maglie della costruzione del nuovo linguaggio che pure a quell'antichità richiedeva conferma e legittimazione⁴.

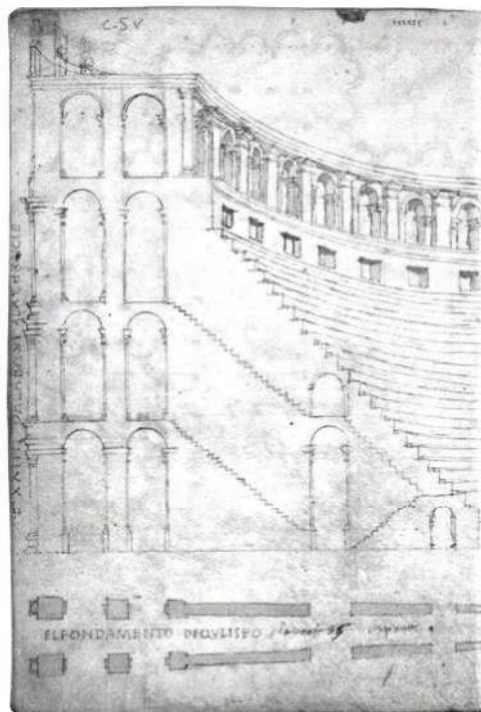
Le innumerevoli forme declinate nei grandi ruderi e, soprattutto, nei frammenti sparsi o reimpiegati nelle costruzioni di un più recente passato, raccontavano dei tanti diversi 'dialetti' nei quali la lingua classica si era espressa⁵ e l'adesione all'aspetto multiforme di quella eredità motivava, nella pratica artistica di pittori, scultori e architetti, sia l'invenzione di nuove forme, legittimate da un'intima adesione a quel mondo, sia la ripresa di singoli elementi estrapolati dal contesto originario, da ricomporre in nuove invenzioni⁶. In questo senso possiamo interpretare i 'repertori' di parti degli ordini architettonici – basi, capitelli, elementi di trabeazioni ritrovati in terra o variamente reimpiegati⁷ – spesso senza precise indicazioni dei generi di appartenenza, la rappresentazione di oggetti antiquari – anfore, sarcofagi, are – o le riproduzioni di motivi decorativi, ripresi anche con indifferenza per il contesto e il significato originari⁸: elenchi di possibili forme a disposizione dell'estro inventivo dell'artista o delle richieste della committenza⁹.



Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.), *Codice Strozzi*, Capitelli, f. 22r, 1492-1496 circa. Firenze, GDSU 1604Ar.

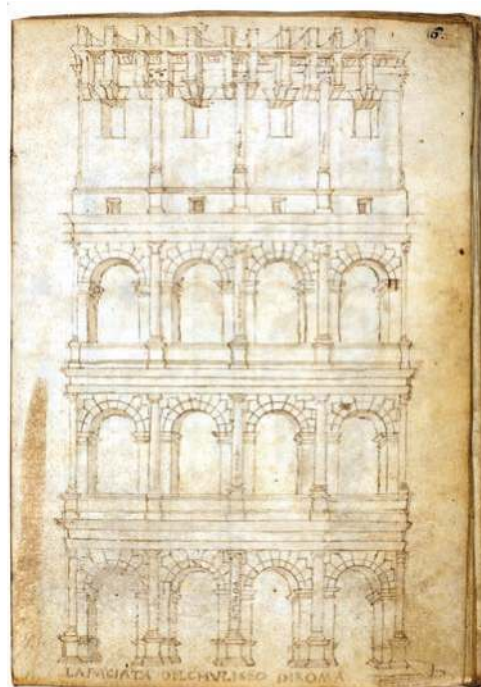


Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.), *Codice Strozzi*, Tempio di Nerva, f. 9r, 1492-1496 circa. Firenze, GDSU 1596Ar.



A sinistra, Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici...*, Libro quarto, frontespizio, Venezia, per Francesco Marcolini, 1537

A lato, Giuliano da Sangallo, *Taccuino Senese*, Spaccato del Colosseo, S. IV. 8, f. 5v, metà degli anni Ottanta del Quattrocento-1513. Siena, Biblioteca Comunale



A sinistra, Giuliano da Sangallo, *Taccuino Senese*, Colosseo, S. IV. 8, f. 6v, degli anni Ottanta del Quattrocento-1513. Siena, Biblioteca Comunale

A lato, Giuliano da Sangallo, *Taccuino Senese*, la facciata del chuliseo di roma, S. IV. 8, f. 6r, metà degli anni Ottanta del Quattrocento-1513. Siena, Biblioteca Comunale



Allo stesso tempo, però, queste parti disgiunte alludevano, al di là della frammentazione, a corpi dotati di «un certo ordine di membra e d'ossa»¹⁰, che avevano perso la loro integrità, «ma non però tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e – per dir così – l'ossa del corpo senza carne»¹¹.

Il disegno affiancava quindi alla rappresentazione delle infinite, possibili forme dell'Antico, l'esercizio della ricomposizione ideale di quei corpi: lo scheletro, la carne, infine la pelle, ovvero la superficie con le sue ornamentazioni e con la preziosità dei materiali. A tal fine, si gettavano le fondamenta di una metodologia di rilevamento 'scientifico' dei monumenti e il disegno si dotava di un particolare *status* che lo differenziava dall'opera del pittore, «aciché chi vorrà attendere alla architectura sappia operar ... senza errore [...] non [...] governati a caso e per sola pratica, ma con vera ragione»¹².

Quella «vera ragione» diviene metodo rigoroso di studio, rilievo e misurazione, che garantisce la saldatura tra l'antichità, compresa nella sua intima sostanza e ricostruita nelle sue vere e indiscutibili apparenze, e le nuove espressioni artistiche.

«Essendo stato [...] assai studioso di queste tali antichità, e avendo posto non piccola cura in cercarle minutamente e in misurarle con diligenza», Raffaello quelle «reliquie» degli edifici antichi potrà «per vero argomento [...] infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono»¹³.

Impegnato, attraverso il disegno delle antiche rovine, in quell'operazione di riscrittura dell'antico che vede coinvolti, con diversi intenti e risultati, gli artisti della Rinascita, Raffaello sembra quasi anticipare l'impossibile operazione affrontata dal protagonista di un racconto di Borges, Pierre Menard, la cui ambizione era riscrivere il *Don Chisciotte*: «Non volle comporre un altro *Chisciotte* – ciò che è facile – ma il *Chisciotte* [...] non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale: il suo proposito non era di copiarlo. La

sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes»¹⁴.

Attraverso il *medium* del disegno era necessario, dunque, rilevare 'scientificamente' i resti dei monumenti, misurandone correttamente le spoglie¹⁵, e restituirne idealmente l'integrità: da questi modelli riportati in vita, si poteva procedere a distillare le regole di un linguaggio che potesse conferire dignità e valore indiscusso alle nuove realizzazioni.

L'operazione appare perfettamente sintetizzata da uno dei più evidenti esiti di quella stagione: i libri terzo e quarto del trattato di Sebastiano Serlio, che ben rappresentano la saldatura tra esempio e regola. Se il frontespizio del *Terzo Libro*, «nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia», raffigura un paesaggio di ruderi ai quali è affidata la rappresentazione della grandezza di Roma¹⁶, nel frontespizio del *Quarto Libro*, sopra la targa che ne enuncia il contenuto – le «Regole generali [...] sopra le cinque maniere degli edifici» – si colloca una 'finestra' alla quale si affacciano, affastellati l'uno sull'altro, i frammenti¹⁷ che quelle regole consentiranno di ricomporre in un corpo coerentemente organizzato¹⁸.

Tuttavia, nonostante la dichiarata fiducia nella totale adesione a un Antico riportato a nuova vita, non era sempre possibile interpretare in maniera univoca i resti degli antichi monumenti e le ricostruzioni spesso differivano, soprattutto quando ci si trovava di fronte a problemi di 'correttezza' rispetto alle regole che, proprio guardando a quegli esempi, si andavano strutturando.

Un caso esemplare è rappresentato dalla basilica Emilia, monumento la cui importanza è testimoniata da un gran numero di disegni, spesso discordanti nelle interpretazioni degli elementi formali e delle soluzioni strutturali. Ai rilievi di dettaglio si accompagnano, infatti, ipotesi di ricostruzione 'ideale' che 'correggono' eventuali irregolarità e cercano di risolvere i nodi problematici¹⁹ anche a costo di falsificare l'assetto reale dell'edificio, «piegato ... a confermare la validità dell'opzione prescelta»²⁰.

Il disegno assume, così, il valore di esercizio creativo e l'antico non è più soltanto illimitata varietà di suggerimenti formali o punto di partenza per la messa a punto delle regole, ma anche laboratorio di sperimentazione. Esempari, in questo senso, sono alcuni disegni di Giuliano da Sangallo del *Codice Barberiniano* e del *Taccuino Senese*, raccolte nelle quali convivono i diversi aspetti del disegno dall'Antico: repertori di forme e frammenti inventariati con gusto antiquario, rilievi interpretativi e progetti.

In alcuni disegni, a metà tra rilievo e ricostruzione²¹, Giuliano si esercita nell'ibridazione tra i tipi dell'arco di trionfo e del tempio, sperimentazioni che rappresentano la premessa per alcuni importanti progetti: la loggia dei suonatori papali del foglio GDSU 283Ar, una sorta di arco trionfale a tre fornici coronato da attico e timpano, e la loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo, originale 'tempietto', con attico interposto tra trabeazione e timpano, posto a connotare il fronte della fortezza pontificia verso la città²².

Ancora più interessante, nel *Taccuino Senese*, è la duplice rappresentazione del Colosseo: nella sua realtà di rudere, con la base interrata e le parti in rovina²³, e nella restituzione della «facciata del chuliseo di roma»²⁴ che, rettificando l'andamento curvo dell'anfiteatro, diviene, a tutti gli effetti, progetto per una facciata di palazzo 'all'antica'²⁵.

Non sempre è agevole distinguere, nella grande quantità di materiali che ci sono pervenuti, le modalità di esecuzione e le finalità che ne hanno orientato la realizzazione: dall'uso di bottega, alla pratica architettonica, ai più ambiziosi esiti 'pubblici'²⁶. Originali e copie, schizzi 'di cantiere', rilievi, studi e progetti, singoli fogli, libri di disegni, taccuini di viaggi, raccolte e miscellanee più o meno coerentemente organizzate, nel loro complesso e al di là del valore artistico, testimoniano dell'appassionato studio rivolto ai resti dell'antichità da artisti, architetti, committenti e collezionisti uniti nello sforzo comune di recuperare un'età dell'oro della storia della cultura e di realizzare il raffinato ossimoro declinato dalla 'nuova architettura all'antica'.

Note

¹ Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, L. Maltese Degrassi, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1967, I, p. 275.

² Ch. Thoenes, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? Parte prima*, in *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 261-271; poi in *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano, Electa, 1998, p. 125.

³ P. Zampa, *Storia come ricerca e come problema: Arnaldo Bruschi e il Rinascimento, seconda parte*, in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Milano, Electa, 2004, p. 11.

⁴ Cfr. P. Zampa, *Dall'astrazione alla regola. Considerazioni in margine ad un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane*, in «Bollettino d'Arte», 46, 1987, pp. 49-62; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 236 sgg.; P. Zampa, «Vole stare così bastardo», in *Materia, struttura e filologia. Nuovi contributi sull'architettura del Rinascimento. Studi in onore di Pier Nicola Pagliara*, Atti di convegno internazionale (Roma, Accademia di San Luca, 23 aprile 2018), in corso di pubblicazione.

⁵ Si veda, a questo proposito, il legame istituito da Leon Battista Alberti con le «memorie tratte dal sermo delle comunità» in cui andava a operare (M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 59). Sull'argomento cfr. A. Bruschi, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti*, in «Palladio», XXV, f. 1, 1978, pp. 6-44.

⁶ Si veda il caso del camino di palazzo Strozzi a Firenze, «copia in miniatura ... del piano del basamento quadrato antico di Castel Sant'Angelo» (A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, p. 125).

⁷ Si vedano, ad esempio, nel *Codice Strozzi*, il capitello ritrovato «In santa maria nuova Per pila auno pozzo di marmo», quelli «allatorre delle melizia», «In santapresepia per basa aunacholona auno pozo messo sotto sopra» e «insanta maria intrastevere interra» (Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, d'ora in poi GDSU 1600Ar, f. 3r); ancora i capitelli «a santo lorenzino achanto a s. chosimo edam[i]an[o]», il «chapelletto tondo sotto uno porticho dirimpetto a santo apostolo» (GDSU 1600Ar, f. 3v), quello «Alporticho della ischala dichristo», il «chapelletto ... asavegli per piede di volta» (GDSU 1598Ar, f. 6r), «la soglia della entrata della



ischala di christo ... logora chome sivede» e i capitelli «A santa-presepia» (GDSU 1597Ar, f. 12r), i capitelli senza indicazione di luogo (GDSU 1604Ar, 1592Ar, ff. 22r, 23r).

⁸ Alcuni codici «non contengono che un campionario di forme: le grottesche, i rilievi, le sculture antiche, ecc. sono annotate quale repertorio formale senza uno specifico interesse per l'iconografia dei motivi antichi disegnati. Anche i dati sulla localizzazione di un monumento vengono ritenuti superflui, e degli elementi architettonici non vengono date le misure, né se ne indica la posizione entro un edificio, né se ne tenta un confronto con Vitruvio, gli ordini antichi e simili» (A. Nesselrath, *I libri di disegni*, cit., p. 127).

⁹ Per la costruzione della Cappella della Madonna delle Grazie nel duomo di Siena, nel documento del 19 ottobre 1451, il committente richiede a Urbano di Pietro da Cortona che le basi dei pilastri siano «a forma d'uno disegno facto con penna in uno suo libretto, dove da capo al disegno è una crocetta et è scripto in punta» (ivi, p. 125).

¹⁰ Antonio Manetti, *Vita di Filippo di ser Brunellesco preceduta da La novella del Grasso*, a cura di D. De Robertis, G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976, p. 65.

¹¹ Raffaello, *Lettera a Leone X*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli, Milano, Il Polifilo, 1978, p. 470.

¹² Ivi, p. 477. Si veda anche la distinzione operata da Leon Battista Alberti tra «l'opera grafica del pittore e quella dell'architetto ... quello si sforza di far risaltare sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee ed angoli; l'architetto invece, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la forma e l'estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di angoli reali e di linee non variabili ... come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili» (Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Libro II, cap. I, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1966, I, p. 98). Un esempio significativo del progressivo passaggio dalla 'catalogazione' di forme allo studio dell'intero organismo architettonico, è rappresentato dal *Codice Strozzi*, un corpus di disegni dalla paternità e cronologia ancora discussa (per una discussione sul codice, la sua storia, la paternità e la datazione, F. Bardati, *Il Codice Strozzi: riflessioni per una storia della raccolta*, in «Opus Incertum», 5, 2010, pp. 57-64; P. Zampa, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, in *ivi*, pp.

65-75). Nella raccolta convivono «la ricerca di forme da copiare e reinventare con gusto pittorico e antiquario e lo studio accurato degli edifici, rilevati minuziosamente ... con tentativi di restituzione della forma originaria», a testimonianza del «passaggio da una cultura 'antiquaria' a una nuova comprensione dei monumenti antichi, studiati nei valori tettonici, nelle caratteristiche strutturali, nelle soluzioni linguistiche e restituiti con precisione metrica e, soprattutto, con una convenzione grafica moderna» (ivi, pp. 65, 72). Sul disegno come strumento fondamentale per l'architetto e sul nuovo modo di rappresentare le architetture che si sviluppa nei primi decenni del Cinquecento, cfr. A. Bruschi, *Introduzione*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, Electa, 2002, pp. 9-33, in particolare p. 15.

¹³ Raffaello, *Lettera*, cit., pp. 469-470.

¹⁴ J.L. Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 1984-1985, I, pp. 652-653. Sull'argomento, cfr. P. Zampa, *Vitruvio, l'antico e i moderni nell'opera di Roland Fréart de Chambray*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, Atti del Convegno Internazionale (Genova, 5-8 novembre 2001), 2 voll., Genova, De Ferrari, 2003, II, p. 706.

¹⁵ L'importanza di utilizzare gli strumenti adeguati è ben rappresentata da Phlibert de L'Orme, cui viene raccomandato, per un corretto rilevamento delle antichità, «que je ne mesurasse plus lesdites antiquités selon le pied de France, qui était le pied de roei, pour autant qu'il ne se trouverait si à propos que le palme romain, suivant lequel on puuwait fort bien juger des anciens édifices qui avaiet été conduits avec icelui plutôt qu'avec autres mesures» (P. de L'Orme, *Le Premier Tome de l'Architecture*, Paris, 1567, libro V, cap. I, p. 131r).

¹⁶ Il valore di quella testimonianza è sottolineato dalla scritta che campeggia nella fascia posta a conclusione delle possenti arcate a bugne rustiche: «Roma quanta fuit ipsa ruina docet».

¹⁷ S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, Venezia, 1537, f. I. Tali frammenti avevano già trovato la loro coerente rappresentazione nelle nove incisioni con base, capitello e trabeazione dei tre ordini principali, pubblicate da Sebastiano Serlio con Agostino Veneziano a Venezia nel 1528.

¹⁸ Le due modalità di riferimento all'antico, astrazione di regole dalla molteplicità delle forme e profonda adesione a quella multiforme eredità, non di rado coesistono. Se già Francesco di Giorgio, nel suo trattato, tenta una distinzione e ricomposizione, seppure ancora fantasiosa, degli antichi monumenti e delle parti

dell'ordine architettonico, Cesare Cesariano, ancora nel 1521, accosta alle colonne, distinte «ex sex generibus capitulorum» (C. Cesariano, *Vitruvio, De Architectura, translato, commentato et raffigurato da Cesare Cesariano*, Como, 1521, Libro IV, c. LXIII) una grande varietà di capitelli, simili alle lussureggianti e vitali invenzioni e variazioni sull'antico raccolte da Giuliano da Sangallo nel *Codice Barberiniano* (Biblioteca Angelica Vaticana, d'ora in poi BAV, *Codice Barberiniano Latino* 4424, ff. 10r, 11rv. Si vedano anche analoghe raccolte di capitelli nel *Codice Strozzi*, ff. 1rv, 3rv, 6rv, 12r, 22r, 23r, rispettivamente: GDSU 1601Arv, 1600Arv, 1598Arv, 1597Ar, 1604Ar, 1592Ar).

¹⁹ Si vedano, ad esempio, l'andamento obliquo della testata nord-occidentale, obbligato dalla configurazione del sito e quasi sempre rettificato, o il difficile l'accostamento, sull'angolo, di semicolonne e pilastro che creava problemi di coerenza a causa delle diverse dimensioni delle membrature. Su questi argomenti cfr. P. Zampa, *La Basilica Emilia: architettura, lessico, costruzione*, in «Pegasus», 16, 2014, pp. 207-240; Ead., *L'angolo della basilica Emilia: «una bella discrezione da esser considerata»*, in corso di pubblicazione.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Si vedano le rappresentazioni degli archi di Settimo Severo, di Portogallo, di Tito, di Traiano a Benevento, degli Argentari e di Malborghetto (BAV, *Codice Barberiniano Latino* 4424, ff. 21v, 22v,

23r, 23v, 33r, 36v, ma anche la rappresentazione del fronte nord-occidentale della basilica Emilia (f. 26r), con tre fornici trabeati inquadrati da semicolonne, attico e timpano, dove l'accostamento all'arco di trionfo «nonostante le aperture piane, è motivato dalla particolare conformazione delle porte» costituita da una trabeazione «a uso diseraglio d'arco» notazione registrata nel *Codice Strozzi*, f. 17r (GDSU 1590Ar). Cfr. R. Samperi, P. Zampa, *La loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo: storia, modelli, discendenza*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano, Officina libraria, 2017, pp. 434-446, in particolare pp. 434-435.

²² Sulla loggia dei suonatori papali, cfr. S. Borsi, *La loggia dei suonatori papali di Giuliano da Sangallo (GDSU 283 A). Considerazioni e lettura interpretativa*, in «Il disegno di architettura», 8, 1993, pp. 5-8; S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014, pp. 294-297; R. Samperi, P. Zampa, *La loggia di Giulio II*, cit., pp. 434-435, 440. A questo ultimo contributo si rimanda per l'approfondita analisi del progetto e delle trasformazioni della loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo.

²³ Siena, Biblioteca Comunale, *Taccuino Senese*, S. IV 8, ff. 5v, 6v.

²⁴ Ivi, f. 6r.

²⁵ Cfr. P. Zampa, *Il Codice Strozzi*, cit., p. 66.

²⁶ Per una classificazione delle diverse tipologie, si veda A. Nesselrath, *I libri di disegni*, cit.

I REPERTORI
DELL'ANTICO

MEMORIE ANTIQUARIE.
IL FRAMMENTO DI UN LIBRO
DI DISEGNI NEL CODICE TARSIA

Orietta Lanzarini

Nel ricco repertorio raccolto nel Ms. XII.D.74 non potevano mancare dei contributi dedicati alle antichità. La sequenza di pagine con soggetti di età umanistica è rotta da due fogli erratici: una restituzione della facciata e della trabeazione del sepolcro cosiddetto “Casa Rossa” sulla via Prenestina (cc. 19r-v) e una veduta dell’anfiteatro di Capua (c. 47v)². Ben più sostanzioso, però, è il *corpus* antiquario nelle cc. 8-14 (d’ora innanzi Tarsia/8-14), formato da 27 fogli, con 50 soggetti, ascrivibili – tranne uno – a un’unica fonte, probabilmente un ‘libro di disegni’. Portato all’attenzione degli studiosi da Arnold Nesselrath nel 1992, questo frammentario documento costituisce il prezioso tassello di una storia complessa³. Attraverso la trascrizione delle medesime vestigia antiche, copiate più e più volte, un gruppo di anonimi estensori compila, tra gli anni Quaranta del XVI secolo e gli anni Trenta del XVII, una vera e propria catena di documenti grafici – manoscritti e gruppi di fogli – formata da numerosi anelli. Con ogni probabilità, i disegni Tarsia/8-14 appartenevano a uno di questi anelli⁴. Intrecciando gli elementi che essi condividono con le altre raccolte conosciute – impianto grafico, tipo di soggetti, legende – è possibile indagare sia gli scopi dell’operazione conoscitiva testimoniata dai disegni, redatti da almeno due estensori, sia l’ambiente culturale nel quale vengono prodotti. Inoltre, le decine di antichità raffigurate e descritte con precisione nei fogli napoletani – così come nei documenti a essi correlati, basti qui citare i codici Destailleur A,

*Ella in un certo modo trarrà del sepolcro la già morta
Roma, e ridurralla in nuova vita, se non come prima bella,
almeno con qualche sembianza o imagine di bellezza*

B e C – si dimostrano di grande interesse anche per gli studi archeologici⁵. Iniziamo l’analisi.

Uno spaccato di cultura antiquaria

A eccezione di un monumento, un’edicola e un tripode, Tarsia/8-14 annovera una ricca scelta di frammenti – basi, capitelli, trabeazioni, cornici, architravi, elementi decorativi – ubicati a Roma, Capua, Terracina e Tivoli⁶. La preferenza per questo tipo di vestigia, emersa già nei manoscritti tardo-quattrocenteschi, era cresciuta gradualmente, anche attraverso la diffusione di stampe⁷. Nel corso del XVI secolo, ai repertori antiquari situati a Roma si erano associate le *spolia* presenti in altre città del Lazio, ma anche della Campania e della Puglia⁸.

Se gli estensori quattrocenteschi raramente ne segnalavano la posizione, quelli di metà Cinquecento offrono, invece, utili indicazioni al riguardo. Grazie alle legende nei fogli Tarsia/8-14, o nei loro omologhi, è possibile conoscere quattro elementi presso la basilica dei Santi Apostoli a Roma, radicalmente trasformata nel Settecento: tre basi decorate alle cc. 12v (a-b), una delle quali con misure, ora perdute, e un bellissimo capitello con protomi d’ariete alla c. 14va, del quale si conservano dei frammenti. Viceversa i due capitelli, dorico e ionico, illustrati in c. 8va sono tuttora nell’atrio e nel portico di Santa Prassede, a testimoniare la precisione delle loro repliche grafiche; di un terzo esemplare, invece, rimane solo l’effigie nella c. 8vb. Tra i disegni dedicati a un famoso capitello ionico, ora



irreperibile, in Santa Croce in Gerusalemme, quello nella c. 8ra è l'unico corredato di misure in palmi romani: un dato prezioso per ricostruire un tassello nella storia della basilica prima delle alterazioni settecentesche.

Altre vestigia popolavano diversi luoghi di Roma, come la base in c. 12rb alla *douana* – quindi nelle vicinanze del Pantheon – oppure lo scenografico lacerto di trabeazione trovato presso Santo Stefano del Cacco nella c. 13ra, pertinente forse al santuario *Iseum et Serapeum in Campo Martio*, o ancora l'architrave in c. 12ra, rinvenuto sull'Aventino, ritratto e commentato con cura dall'estensore prima di essere *convertito in calce*. L'attendibilità di quest'ultimo grafico, l'unico dettagliato e ricco di notizie, è stata confermata dai ritrovamenti archeologici del XIX secolo. Le campagne di scavo nell'area dell'attuale piazza dei Cavalieri di Malta, infatti, hanno portato alla luce nel 1888 ulteriori frammenti dello stesso architrave, ma anche un altro oggetto documentato in Tarsia/8-14: un tripode analogo a quello illustrato nella c. 14rb, completo dei medesimi speroni laterali⁹. Come prova la scoperta, l'estensore ne aveva restituito con perizia la forma e segnalato la posizione nella chiesa di San Lorenzo in Panisperna, radicalmente trasformata nel secondo Cinquecento. Non è da escludere che questo tripode, privato del coronamento, fosse con un suo *pendant* completo, come quello ritratto nel f. 175 del Codice Coburgensis¹⁰: le figure nei riquadri sono differenti – un cervo morso da un cane e un grifone con la lira – ma l'autore delinea anche la coppia presente sull'esemplare napoletano, ovvero due danzatori e un corvo con la lira.

Assieme a elementi noti ai disegnatori di età umanistica, quali la trabeazione del tempio di Antonino e Faustina, alcune cornici nell'area del foro di Traiano o nella basilica dei Santi Quattro sul Celio, raffigurati nelle cc. 9vb, 11ra, 11va, 12ra, si trovano testimonianze alquanto originali. È il caso della mensola decorata (c. 11ra), duplicata nel Seicento nel f. 147 del Codice Coner, appartenente a un portico sul Celio, ancora da individuare, la cui esistenza è però provata da va-

rie fonti¹¹. Rimane da scoprire anche l'edificio a cui apparteneva la bella trabeazione (c. 11vb) situata a *foro bovario*, riprodotta con dovizia di misure nel f. 54v del Codice Ozio¹². Altra rarità è l'elaborata cornice con modiglioni (c. 10va), pertinente alla *terma d(e) vespasiano*, ossia le terme di Tito sulle pendici del Colle Oppio. Andrea Palladio ricostruisce con cura la planimetria e gli alzati del complesso, ma pochi sono i dettagli conosciuti¹³.

Nel medesimo documento (c. 10va) sono delineate due basi, l'una a San Pietro, forse in Vaticano, l'altra di proprietà di un illustre personaggio spesso citato nel gruppo che include Tarsia/8-14: l'umanista Angelo Colocci (1467-1549), vescovo di Nocera Umbra, tennario dal 1513 di una vigna nell'area degli Orti Sallustiani, dimora di molti imperatori, dei quali rimanevano imponenti rovine¹⁴.

Anche una cornice (c. 9vb) e un architrave (c. 12rb) – nominato in relazione al *capitello dale mascare*, ritrovato presso la Basilica Costantiniana, e raffigurato in quattro disegni coevi¹⁵ –, appartenevano a un noto raccoglitore di antichità: Antonio Conteschi, detto Antonietto delle Medaglie, con dimora sul Quirinale, documentato dal 1537¹⁶. Sebbene non vengano ricordati esplicitamente, altri collezionisti, i Porcari, sono i possessori della cornice antica nella c. 12va, inserita a coronamento di un'intelaiatura nel cortile del palazzo avito presso piazza della Pigna, non distante dal Pantheon. L'intera edicola è mostrata nella c. 14ra, che trova puntuale corrispondenza solo in un disegno autografo di Pirro Ligorio (1512 ca.-1583)¹⁷.

Come vedremo, l'antiquario napoletano ha un ruolo decisivo nella famiglia di documenti grafici a cui appartiene Tarsia/8-14.

Come attestano proprio i suoi manoscritti, negli anni di redazione dei fogli in esame si consolidano anche gli studi di antichità al di fuori di Roma¹⁸. Tra gli *avanzi* effigiati (cc. 8rb, 9ra, 9va, 10ra, 10vb, 11rb) troviamo un capitello, un elemento decorativo e due cornici a Capua, una trabeazione *in ansure*, ossia a Terracina, e, infine, tre trabeazioni e due cornici a Tivoli. Quest'ultima città era densamente popolata di antichità, ma

non si può escludere che le vestigia provenissero anche da Villa Adriana, interessata da campagne di scavo, probabilmente affidate a Ligorio, proprio negli anni di stesura dei disegni¹⁹.

La raccolta Tarsia/8-14 include, per finire, la veduta di un grande monumento: la platea del tempio del Divo Claudio sul Celio, oggetto di studio fin dal XV secolo. A metà del Cinquecento rimanevano una decina di imponenti arcate in opera rustica, tre delle quali mostrate in prospettiva (c. 137b), commentata con dovizia di dettagli topografici. Sebbene la legenda sia diversa, portando a escludere una filiazione diretta, il disegno trova precisi riscontri nel f. 17v del coevo ms. 764²⁰.

Il codice, compilato probabilmente in Veneto, ma strettamente connesso all'ambiente romano degli studi antiquari, rientra ancora nella cerchia che comprende Tarsia/8-14. Per capire meglio i suoi contenuti esaminiamo queste relazioni.

Ritratto (imperfetto) di famiglia

I componenti della citata famiglia di documenti antiquari sono legati da gradi di parentela differenti. Solo in un caso, infatti, una gemmazione diretta connette tra loro tre serie di grafici, reciprocamente copiati. Tra gli altri, invece, esiste una manifesta affinità, ma con delle differenze tali da indicare un'intermediazione da parte di ulteriori disegni, ancora ignoti. Per continuare con la metafora parentale, i documenti sono cugini tra loro, anziché fratelli; di conseguenza, buona parte dei membri della genealogia rimangono ignoti. Come nelle famiglie, però, i diversi componenti sono riconoscibili per avere dei tratti in comune, a partire da una somiglianza fisiognomica. Dunque, una rigorosa impaginazione dei disegni, costruita secondo regole concordate e, soprattutto, la presenza dei medesimi soggetti e commenti, avalla il riconoscimento di una decina di raccolte grafiche come un unico insieme, divisibile in due serie. Alquanto lacunosa è la prima di queste, formata dai 27 fogli di Tarsia/8-14 e dai 104 del coetaneo Codice Oz114, in stretta relazione tra loro; a essi si aggiungono tre nuclei secenteschi: le 39 copie fatte inserire da Cassiano dal Pozzo nel Codice Coner,

una decina di fogli custoditi a Copenaghen e il Codice Destailleur C, composto da 128 carte²¹.

La seconda serie, invece, ha come fulcro altri due manoscritti esplicitamente legati alle ricerche ligoriane: i Codici Destailleur A e Destailleur B. Alcuni disegni di quest'ultimo sono poi collegati direttamente a due gruppi di fogli: un frammento di manoscritto smembrato in due parti – conservati ad Amsterdam e a Londra –, e indirettamente al *pamphlet* (1547-1555 ca.), compilato dall'antiquario e medagliere Antoine Morillon (1520 ca.-1556), ora a Eton. Infine, buona parte dei contenuti di Destailleur B sono copiati in altri due manoscritti, anch'essi completi: il ms. 764, nel quale sono confluite copie di disegni tratte da almeno quattro raccolte diverse, e il ms. Cotel a Parigi, databile alla metà del XVII secolo²².

Grazie a Destailleur B, giunto a noi pressoché integro, si può avere contezza della quantità di soggetti accumulati in anni di ricerche, che assume la forma di una vera e propria collezione di immagini antiquarie. Nei 130 fogli che lo compongono sono delineati 605 soggetti, tra i quali 50 basi, 68 capitelli e 121 fra trabeazioni e cornici, ubicati a Roma, lungo le strade consolari, e in altre città del Lazio e della Campania. Le figure, anche in ranghi di sei per foglio, sono accompagnate quasi sempre da brevi, ma accurate legende. Dei 50 soggetti in Tarsia/8-14, ben 33 sono delineati in Destailleur B con lo stesso taglio grafico.

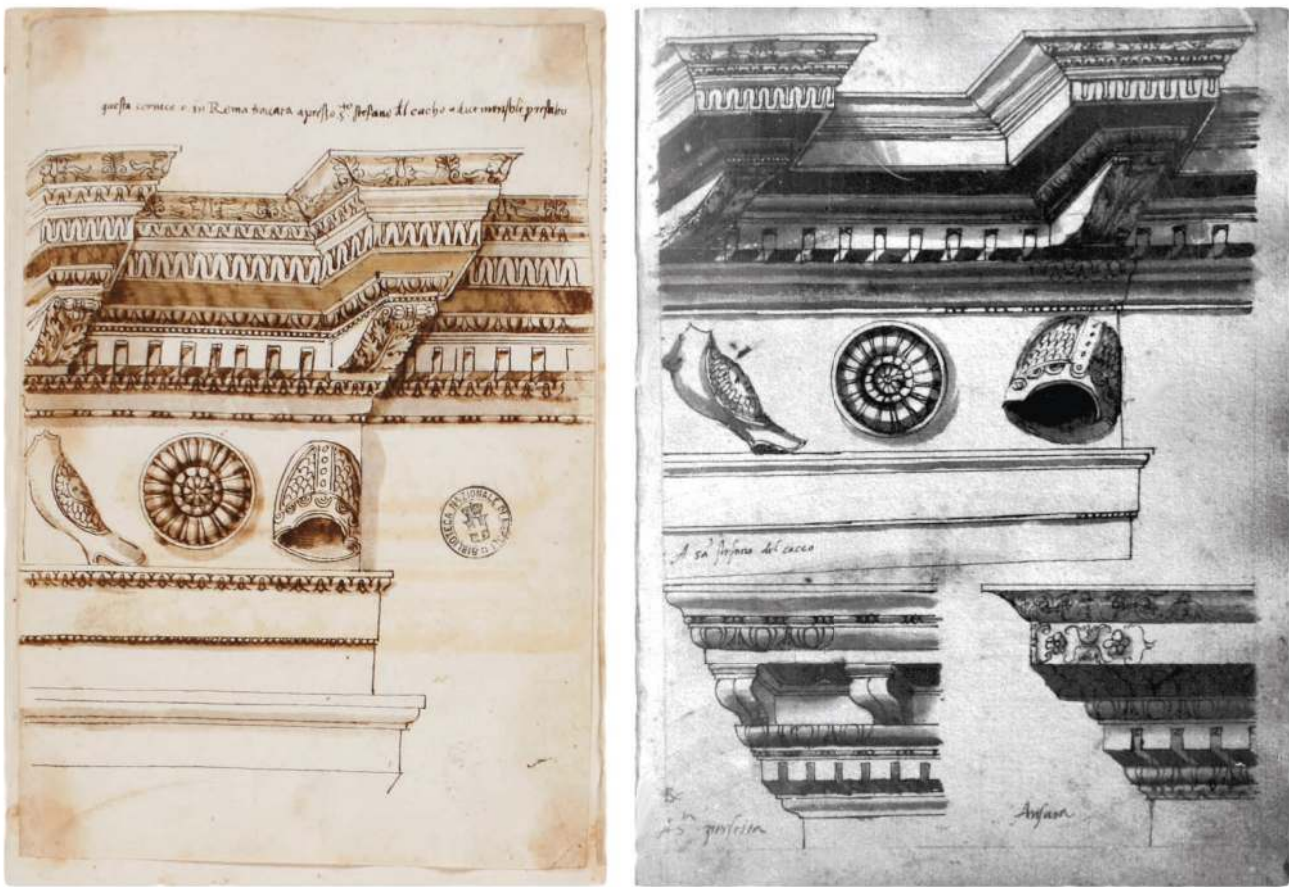
Ma chi è il capostipite della genealogia descritta e per quale ragione gli estensori si orientano su questo specifico repertorio antiquario? Alcune risposte affiorano da Oz114, appartenuto al pittore Nicolas Poussin (1594-1665), *protégé* di Cassiano dal Pozzo. Il catalogo d'antichità ivi raccolto comprende quattro monumenti e 132 *avanzi* ubicati a Roma, Albano, Capua, Palestrina e Tivoli; tra questi, 26 sono presenti anche in Tarsia/8-14. L'impostazione è quasi identica, ma differenze nei disegni e nelle legende – più dialogiche nei fogli napoletani – confermano una filiazione indiretta fra le due raccolte. I loro ambiti di produzione, però, devono essere connessi, se non coincidenti.

Per quanto riguarda la datazione, una nota in francese



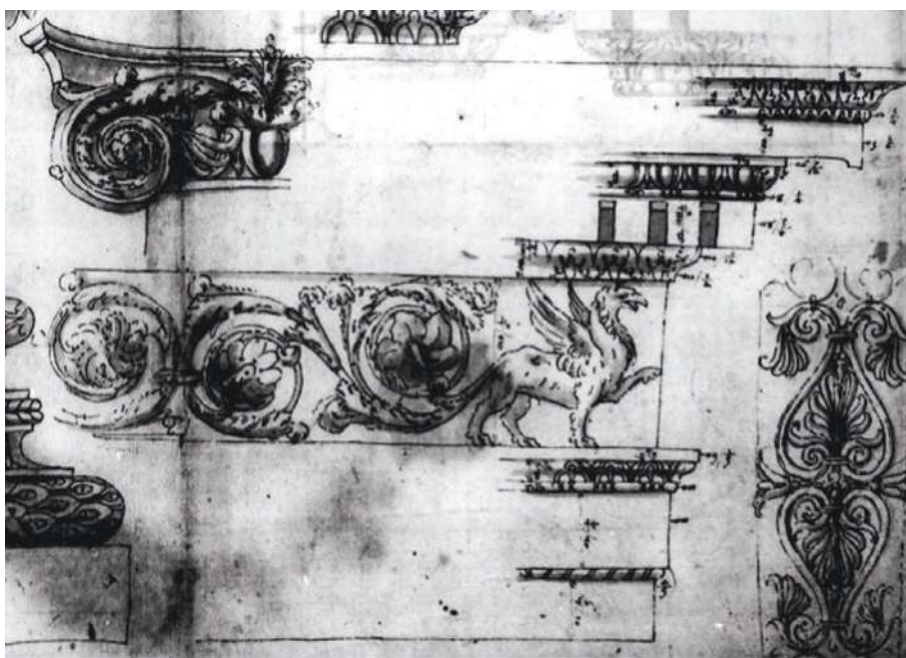
Sopra, Capitello a Santa Croce in Gerusalemme, Roma; sinistra: c. 8ra, Ms. XII.D.74, Napoli, Biblioteca Nazionale; centro: f. 10u, codice Oz114, Berlino, Kunstbibliothek; destra: Pirro Ligorio: f. 34v part., Ms. Cl.1,217. Ferrara, Biblioteca Ariostea

Sotto, Trabeazione presso Santo Stefano del Cacco, Roma; sinistra: f.13ra, Ms. XII.D.74. Napoli, Biblioteca Nazionale; destra: f.87r; codice Destailleur B. San Pietroburgo, Biblioteca del Museo Statale Ermitage





Tripode (da un ninfeo sull'Aventino?), Roma; sinistra: f. 175, codice Coburgensis. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg; destra: particolari del medesimo foglio; destra in alto: c. 14rb part., Ms. XII.D.74. Napoli, Biblioteca Nazionale.



Trabeazione (al foro Boario?), Roma; f. 54v, codice Oz109. Berlino, Kunstbibliothek



in Oz114/10r segnala che tutti i capitelli, ma probabilmente anche gli altri soggetti, erano stati disegnati a Roma nel 1540²³.

Significativamente la data coincide con i primi anni in cui si svolge l'operazione di analisi e trascrizione grafica delle antichità di Ligorio, giunto nell'Urbe nel 1534²⁴. Come abbiamo anticipato, la sua impronta è facilmente riconoscibile nei contenuti e nell'aspetto formale dei documenti in esame. Tra questi, Destailleur A è esplicitamente modellato sui *libri delle antichità* compilati dall'antiquario, nominato nel frontespizio del f. 9v – D(E) PYRRO DELLE ANTIQVITA LIBRO.IIIII. – e in altri fogli; inoltre, alcuni lacerti di carte autografe di Ligorio sono inserite tra le pagine del volume, verosimilmente copiato negli anni Ottanta del XVI secolo da suoi materiali giovanili²⁵. Il gruppo di documenti che include Tarsia/8-14 è legato a doppio filo con Destailleur A – su 194 soggetti, ad esempio, ben 120 sono presenti anche in Destailleur B. Quindi l'ombra ligoriana riaffiora, direttamente o indirettamente, senza soluzione di continuità dalla famiglia di grafici.

L'antiquario introduce un modo nuovo di disegnare le vestigia e di avallarne il ruolo nel contesto degli studi sull'Antico: due aspetti rispecchiati chiaramente dai fogli cinquecenteschi, compresi quelli napoletani. Fondamento delle sue indagini è l'acquisizione tassonomica di notizie e immagini. Un paziente *collage* composto sia attraverso le esplorazioni sul campo, sia con la frequentazione di *huomini giocondi et eruditi* – quali Antonio Agustin, Benetto Egio, Fulvio Orsini, Jacopo Strada e molti altri, puntualmente ricordati nei suoi scritti – impegnati a studiare il mondo antico da molteplici punti di vista²⁶. Accanto ai loro nomi, Ligorio ricorda quelli dei proprietari delle vestigia effigiate, con i quali spesso vanta amicizia: le famiglie Della Valle e Porcari, Antonietto delle Medaglie, Rodolfo Pio da Carpi, i vescovi Angelo Colocci e Fabio Vigili e altri²⁷. Nomi che, come abbiamo visto, riaffiorano anche in Tarsia/8-14 e similmente negli altri documenti del gruppo. Le antichità esibite acquistano, in tal modo, una doppia identità: quella del luogo da cui proven-

gono e quella della collezione a cui appartengono, entrambe dichiarate nelle legende. Due mondi che si toccano, fino a sovrapporsi, nella realtà e sulla carta.

L'unione fa la memoria. L'apologia dei frammenti e le accademie romane

La stretta rete di legami segnalata da Ligorio assicura un ruolo nel presente alle vestigia antiche, specialmente se ridotte allo stato di lacerti. A differenza dei monumenti, infatti, che possono continuare a vivere anche se incompleti, gli elementi erratici soffrono di una fatale fragilità; basti ricordare la laconica nota a proposito dell'architrave (c. 12ra): *fu trovato nel monte aventino adesso se convertito in calce*²⁸. Una distruzione seriale denunciata con veemenza da Ligorio: «senza dolore dell'animo et sdegno grandissimo non si può sopportare il vederle annullare [le reliquie antiche] senza porvi rimedio alcuno»²⁹. Come ha dimostrato Ginette Vagenheim, lo «sdegno grandissimo» dell'antiquario è condiviso con i membri dell'Accademia degli Sdegnati, costituita nel 1541 da Girolamo Ruscelli e Tommaso Spica³⁰. L'istituzione annovera altri suoi «amici» quali il poeta Giulio Poggio – ricordato tra le pagine di Destailleur A³¹ – Francesco Aquilario, Latino Latini, Ottavio Pantagato, e probabilmente i citati vescovi Colocci e Vigili³². Ma anche Dionigi Atanagi, Anibal Caro, Giovanni Andrea dell'Anguillara, Francesco Maria Molza: personalità legate, negli stessi anni, all'Accademia Vitruviana o delle Virtù, promossa dall'umanista Claudio Tolomei, autore di un grandioso piano di studio del mondo antico³³. Uno degli strumenti per dare corpo all'enciclopedico lavoro – in parte riflesso negli enciclopedici volumi ligoriani³⁴ – sarebbe stato porre «in disegno tutte l'antichità di Roma, e alcune ancor che sono fuor di Roma, [...] aggiungendovi le misure giuste e vere seconda la misura del pie romano»³⁵. Tra gli architetti incaricati di compiere i rilievi spicca il nome di Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), una figura determinante nella storia del Codice Tarsia³⁶.

Le prime raccolte di antichità – Destailleur B, Tarsia/8-14 e Oz114, in particolare – potrebbero aver pre-

so vita a Roma in ambienti vicini al contesto accademico³⁷, sebbene non ci siano prove di un legame diretto con le istituzioni citate. Del resto, lo stesso Ligorio non era tra i membri “ufficiali”, ma dai suoi scritti sembra che i contatti con gli amici accademici fossero pressoché quotidiani³⁸. Dato il suo ruolo di *trait-d'union* tra i componenti della famiglia di disegni non sorprende di trovare innervati al loro interno temi presenti nel programma di Tolomei. Innanzitutto, l'interesse per i frammenti, così cari all'antiquario e agli Sdegnati. Considerata la loro utilità per capire l'organismo architettonico, l'umanista pone tra gli obiettivi la «fatica di ritrar tutte le Modenature antiche, che si trovano come di porte, fregi, architravi, e simil cose, le quali ad ogni Architetto son sommamente necessarie»³⁹. Ma attenzione: come sottolinea in altri passaggi, studiosi e disegnatori devono concentrarsi sulle vestigia superstiti, «de le quali s'abbia qualche luce per le reliquie loro»⁴⁰.

Queste due indicazioni trovano in Tarsia/8-14 e nei suoi omologhi un pieno riscontro: i soggetti – sempre esistenti, per quanto è possibile appurare – vengono scelti, impaginati e commentati con cura per preservarne l'aspetto formale e la storia; grazie alle copie, redatte con altrettanta diligenza, queste immagini esatte possono poi diffondersi a una cerchia più ampia di persone⁴¹. Un'operazione paragonabile in senso lato alla coeva trasmissione, attraverso serie di copie, del patrimonio epigrafico, che vede tra i protagonisti ancora Ligorio⁴².

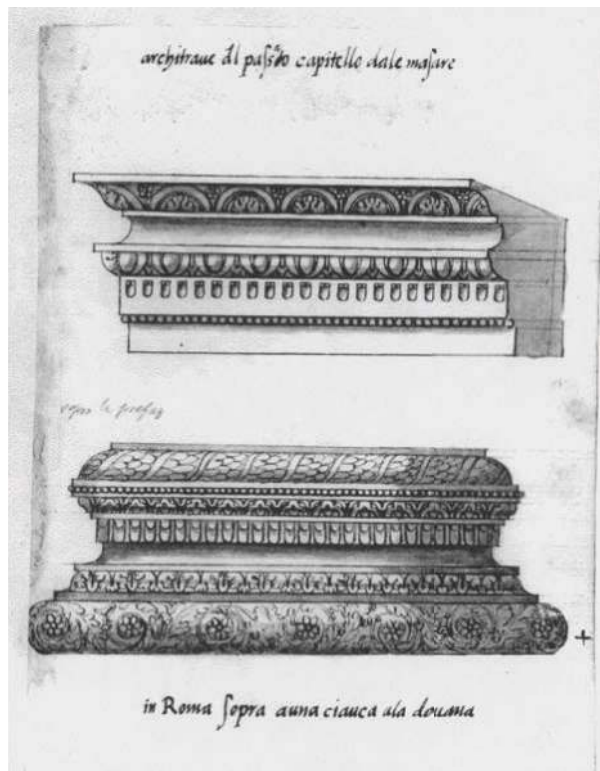
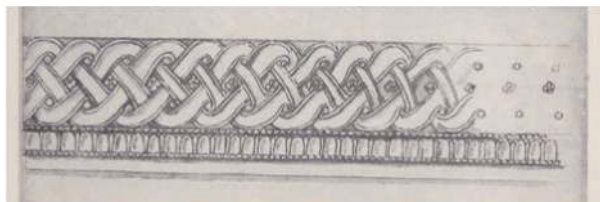
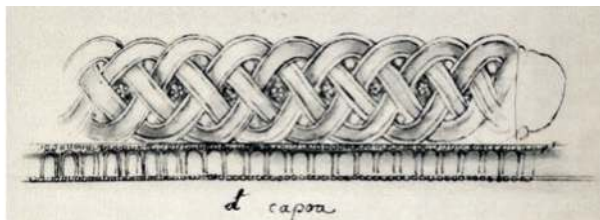
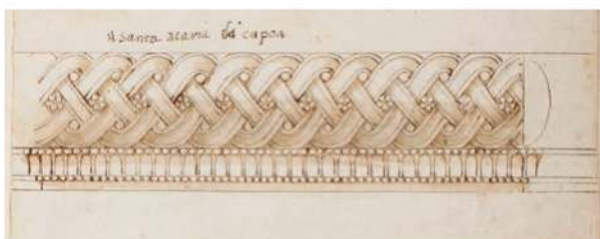
Non conosciamo l'identità degli autori che hanno dato vita alla catena di disegni antiquari⁴³, ma appare chiaro che la coralità del progetto è la chiave della sua riuscita e durata nel tempo. A confermarlo è ancora Tolomei che delinea, in maniera cristallina, il quadro in cui si svolge lo studio dell'Antico: «non un solo, ma molti belli ingegni si son volti a questa nobile impresa, e [...] a ciascuno è assegnata la sua particolar fatica; [...] ch'ogni grandissimo peso col partirlo in molte parti si fa leggero»⁴⁴.

Se le vestigia esistenti sono il *focus* dei copisti, c'è spazio anche per la teoria? Tra le centinaia di disegni che

formano il *corpus* antiquario solo Destailleur B conserva quattro fogli da porre in relazione con le fasi preparatorie del *Primo Libro* (1545) di Sebastiano Serlio⁴⁵. Proprio Tarsia/8-14, però, custodisce l'unica traccia di un interesse per gli studi vitruviani, fioriti in seno all'accademia di Tolomei. Inoltre, a fronte di un'adesione quasi totale ai modelli grafici degli altri documenti – in particolare Oz114 –, l'impaginato di alcuni fogli rivela una sintomatica attenzione per le ricerche in corso in quegli anni. Indaghiamo le ultime questioni.

Vitruvio ritrovato o Vitruvio frainteso? Norma o licenza? Speculazioni

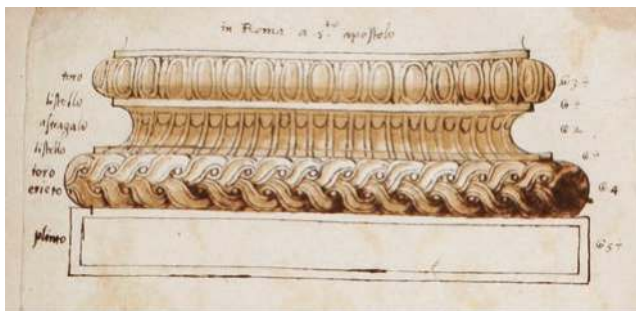
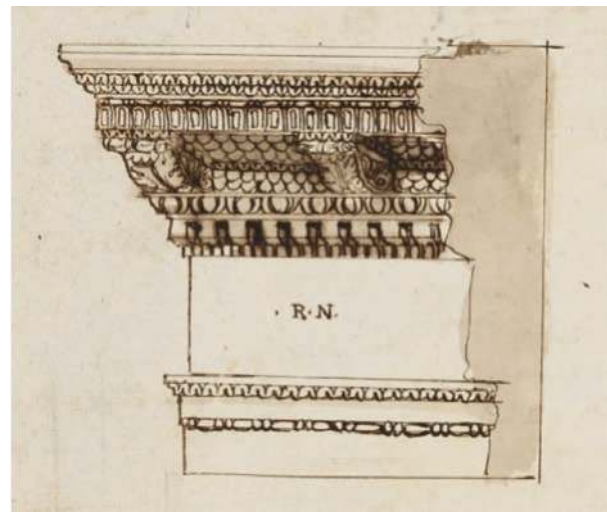
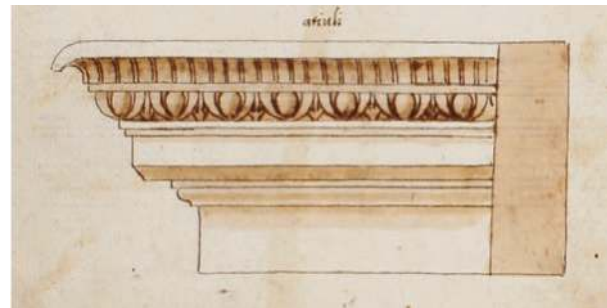
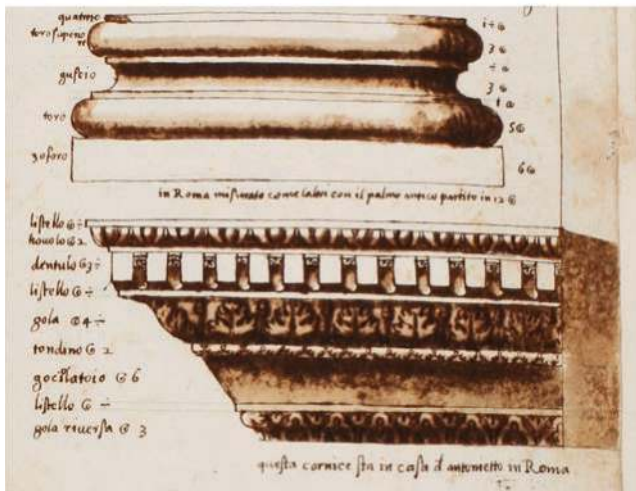
A differenza dei loro omologhi “muti”, il capitello in c. 8ra, la base e la cornice in c. 9vb e la base in c. 12va sono postillati con termini vitruviani. Un'analisi dei vocaboli – alcuni corretti in relazione alle parti che descrivono, altri nel posto sbagliato, almeno in apparenza – apre il campo a ipotesi diverse. Trattandosi di copie, è possibile che i soggetti e relativi lemmi siano stati trascritti in maniera acritica dall'autore, non interessato – o non in grado – di emendarne la posizione in base ai precetti vitruviani. In alternativa, si potrebbe ipotizzare che costui avesse una conoscenza approssimativa del *De Architectura*. Ma se pensiamo alla quantità di fonti corrette alle quali avrebbe potuto attingere, confusioni così evidenti difficilmente si spiegano. Alla luce del significato originale dei termini fraintesi, si apre una terza possibilità: l'acribia filologica dell'estensore – probabilmente aiutato da studiosi –, lo spinge a ritrovare la radice greca della terminologia vitruviana⁴⁶. Le letture collettive del *De Architectura* all'interno degli ambienti accademici stimolano i dibattiti intorno a questo tema, riflesso, ad esempio, in alcune pagine del *Vitruvio ferrarese* (ff. 39v-40r) o in un'edizione del *De Architectura* di Giovanni Giocondo (1511) alla Bibliothèque Mazarine di Parigi postillata nel 1565-1587 circa da un personaggio della cerchia di Daniele Barbaro⁴⁷. Sembra opportuno ricordare, inoltre, le ricerche di Benedetto Egio, profondo conoscitore della lingua greca, oltre che latina, spesso ricordato da Ligorio⁴⁸.



In alto a sinistra, Elemento decorativo, Capua; alto: c. 87b, Ms. XII.D.74. Napoli, Biblioteca Nazionale; centro: f. 51r, codice Destailleur C. San Pietroburgo, Biblioteca del Museo Statale Ermitage; basso: f. 157, codice Coner. Londra Sir John Soane Museum

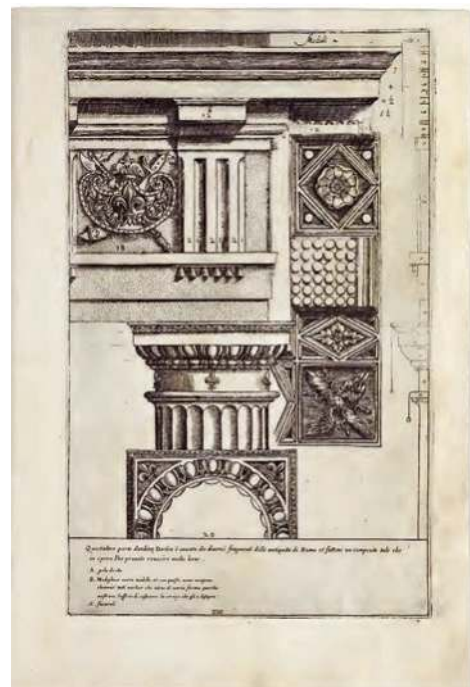
Sotto, Architrave nella collezione Antonietto delle Medaglie e base alla Dogana, Roma; f. 30, codice Oz114. Berlino, Kunstbibliothek

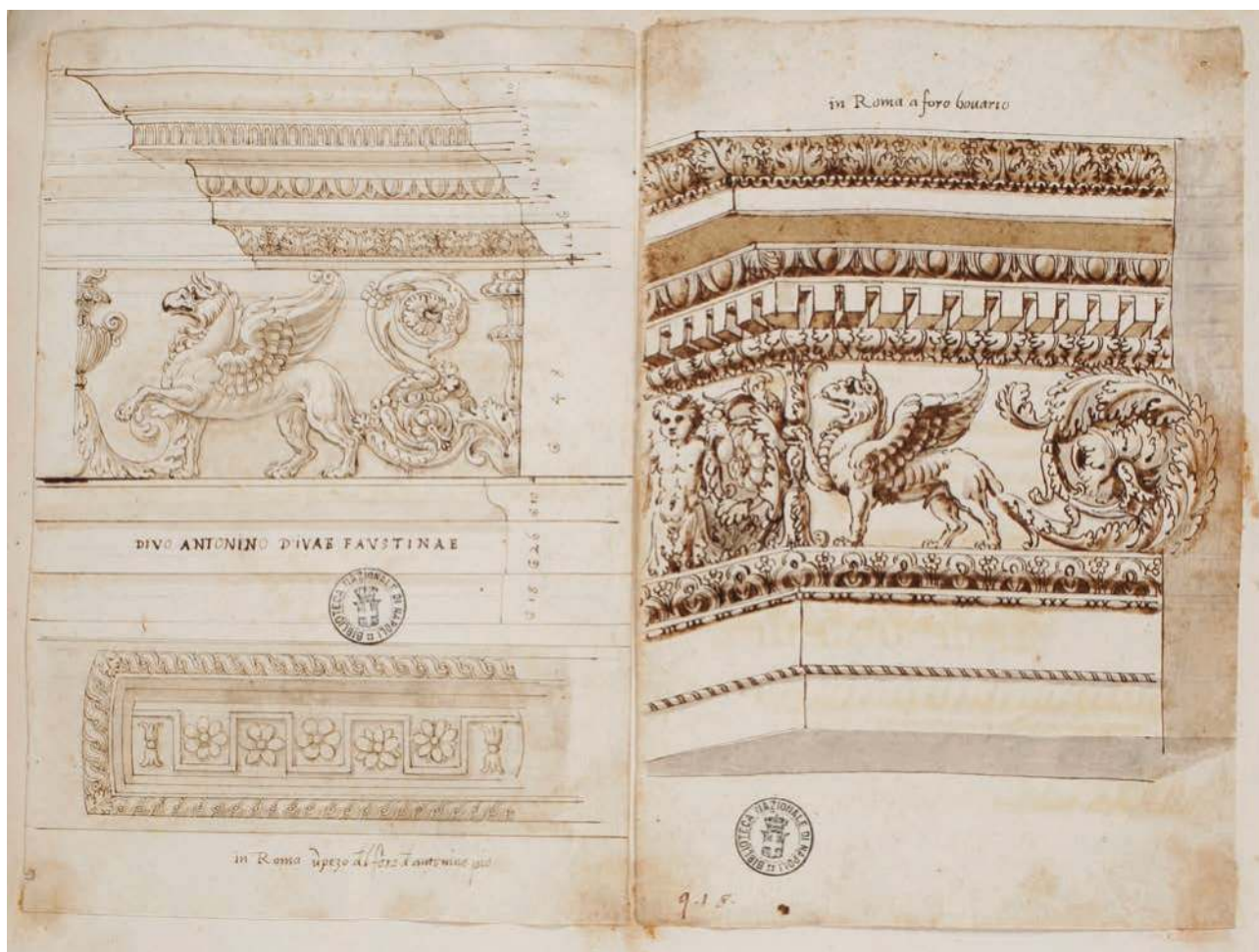
In alto a destra, Mensola (da un edificio presso i Santi Quattro Coronati?), Roma; alto: c. 117a, Ms. XII.D.74. Napoli, Biblioteca Nazionale; basso: mensola, Isola Tiberina, Roma (foto dell'autrice)



In alto a sinistra, Base e cornice nella collezione Antonietto delle Medaglie (alto); base presso i Santi Apostoli, Roma (basso), cc. 9vb e 12va, Ms. XII.D.74. Napoli, Biblioteca Nazionale

In alto a destra, Cornice, Tivoli (alto), c. 9va, Ms. XII.D.74. Napoli, Biblioteca Nazionale; Pirro Ligorio: trabeazione di sepolcro in via Latina, Roma (basso), f. 37v part., Ms. Canon.Ital 138. Oxford, Bodleian Library





Sopra, Trabeazione del tempio di Antonino e Faustina, foro Romano (sinistra) e trabeazione al foro Boario (destra), Roma; cc.111^a, 111^b, Ms. XII.D.74. Napoli, Biblioteca Nazionale

Nella pagina precedente in basso a sinistra, Trabeazione del tempio di Antonino e Faustina, foro Romano, Roma; f. 159^r, codice Zichy. Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár

A destra, Jacopo Barozzi da Vignola: dettagli dell'ordine dorico, in *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, Venezia 1562, tav. XIV



Consideriamo la base nella c. 9**v**b. La scozia è detta *guscio*, un vocabolo da porre in relazione forse con *scorza* – «perche e come la scorza de mezzo bastone» –, indicato nei *Commentari* di Barbaro tra i sinonimi di trochilo⁴⁹. Più complesso è spiegare il termine *zoforo* che identifica il plinto. La stessa fonte ricorda la sua posizione: «oltra l'Architrave va il Zophoro, che noi chiamamo fregio. Greci così lo chiamano, perche era di figurine tagliato, et *portava* molte imagini»⁵⁰. Come suggerisce Gros, l'estensore (o chi per lui) può aver scomposto la parola ritrovando in essa il termine greco *phoro*, ossia portatore; a quel punto, può averla ritenuta adatta per definire il dado che *porta* la base della colonna.

In una seconda base, c. 12**v**a, il medesimo elemento è chiamato *plinto*, ma la scozia viene definita *astragalo*. Per quale ragione? L'estensore può aver fatto una drastica sintesi, dato che il trochilo può essere confinato entro due astragali. Ma «Astragalus – nota ancora Barbaro – e così detto dalla forma di quell'osso, che è nella giuntura del collo del piede. Latinamente detto Talus, che volgarmente si chiama tallone»⁵¹. Oltre a questo significato, il termine greco *astrágalo* indica una vertebra e l'astragalo da gioco, di forma allungata e incavata sui due lati⁵². Le caratteristiche dell'elemento designato dalla parola greca potrebbero aver convinto l'estensore della sua coincidenza formale, e per estensione nominale, con la scozia.

Se è possibile che l'interpretazione di alcuni termini sia stata suggerita da uno studioso di Vitruvio, forse un accademico, all'autore dei disegni, è altrettanto probabile che quest'ultimo non conoscesse il latino. Altrimenti non si spiega come mai restituisca l'iscrizione dell'edicola Porcari (c. 14**r**a) con gli stessi errori e omissioni, che ne pregiudicano il senso, del suo omologo ligoriano⁵³.

Al di là dei dubbi sul suo livello di autonomia rispetto alle fonti, l'attenzione dell'estensore per le indagini in corso in quegli anni emerge da altri indizi. Nei fogli Tarsia/8-14 sistemi di rappresentazione consolidati dalla tradizione coesistono con altri aggiornati. I capitelli (cc. 8**r**b, 8**v** a-b, 14**v** a-b) e le cornici (cc. 9**v**b, 11**r**a, 12**v**a) adottano un'impostazione prospettica in uso almeno dal tardo Quattrocento; basti citare, ad esempio, i ff. 13**r**-

v, 16**r**-**v**, 18**r**, 19**r** nel ms. di Salisburgo⁵⁴. Le cornici e le trabeazioni (cc. 9**r** a-b, 9**v**a, 10**r** a-b, 10**v** a-b, 11**r**b, 11**v**b), invece, appaiono prive di profondità: l'appiattimento dell'immagine, che le conferisce un sapore vagamente arcaico, è un'invenzione di Ligorio, adottata soprattutto nei primi anni di lavoro⁵⁵.

Se questa affinità conferma la sua influenza su Tarsia/8-14, meno certa è la fonte a cui si ispira il rigoroso impianto ortogonale della trabeazione del fianco del tempio di Antonino e Faustina (c. 11**v**a), di mano dell'autore dei fogli postillati. Si tratta del solo disegno con queste caratteristiche tra le centinaia che formano la famiglia di grafici. Le linee orizzontali sulle quali sono impostate le modanature creano una sorta di pentagramma che aiuta a coordinare tra loro gli elementi, quotati con cura in palmi romani. Sebbene mantenga uno stretto legame con la cornice, il fregio può dispiegarsi oltre il suo limite per rivelare l'alternanza di grifoni, girali vegetali, vasi e candelabre. Soltanto il f. 159**r** del Codice Zichy⁵⁶ presenta una soluzione simile: forse un indizio, assieme ai legami con il f. 17**v** nel ms. 764, dell'esistenza di contatti con il contesto veneto. Per soddisfare il medesimo principio di visibilità delle parti, il soffitto d'architrave viene ruotato di 90 gradi per rivelarne i dettagli. Infine, l'iscrizione *DIVO ANTONINO DIVAE FAVSTINAE*, in realtà sul fronte, appare traslata per essere mostrata anch'essa. In tal modo, si genera un'immagine simultanea degli elementi che formano la trabeazione, ma senza perdere il senso della loro mutua coesione. Anche Serlio nel *Libro Quarto* (1537, tav. 142) scompone e ruota le parti dell'ordine dorico, ma poi le impagina in maniera indipendente. Invece, la c. 11**v**a riflette norme grafiche messe a punto tra gli anni Cinquanta e Sessanta e adottate in particolare nei trattati. Si vedano, per esempio, la trabeazione dorica nei *Commentari* di Barbaro illustrati da Palladio (L. III, 1556, p. 93) o la tavola XIV della *Regola* di Vignola (1562) dedicata allo stesso ordine: sebbene i componenti della sottocornice e del capitello vengano proiettati sul piano per mostrarne le caratteristiche, la trabeazione non perde mai la sua coerenza compositiva⁵⁷.

Per una fortunata coincidenza, nei disegni alle c.11va e c. 11vb si confrontano, fianco a fianco, le due principali modalità di presentazione delle vestigia messe a punto a metà del Cinquecento: a destra, quella pittorica o “antichizzante”, preferita da Ligorio e da altri anonimi autori, che esibisce i frammenti come entità isolate, evocando il loro stato di *disiecta membra*; a sinistra, quella analitica o progettuale, portata a perfezione da Vignola, Palladio e altri, che grazie al disegno ortogonale restituisce al frammento la sua funzione di componente inscindibile dall'organismo architettonico.

Due visioni complementari dell'Antico che continueranno felicemente a convivere fino al Settecento e oltre. E una conferma dell'eccezionale valore per gli studi del frammento antiquario nel Codice Tarsia: una finestra aperta per affacciarsi su un mondo ancora in buona parte da scoprire.

Caratteristiche dei disegni nelle cc. 8-14

Le cc. 8-14 del Ms. XII.D.74 formano un gruppo di 27 fogli databili al 1540-1560; di queste 26 [cc. 8ra-b, 8v-13r, 14r-v], con misure simili [143-148x215-222 mm], appartenevano verosimilmente a un libro di disegni; la c. 8rc [228x160 mm] è estranea al nucleo principale. Ogni carta accoglie da uno a quattro soggetti, alla stessa scala, eseguiti con la stessa tecnica. Le antichità effigiate – situate a Roma, Capua, Terracina e Tivoli – sono sette capitelli e nove basi, 22 trabeazioni, nove frammenti architettonici e decorativi, un monumento e un'edicola; alcuni soggetti hanno note e misure in once e palmi romani (1 palmo = 12 once = 0,2234 m). Almeno due gli estensori: al principale sono ascrivibili le cc. 8ra, 9vb, 10va, 11ra, 11va, 12ra-b, 12va, 13ra-b, 13ra-verso, 14ra; la c. 8rc è di un terzo autore. Forse nel Seicento, una mano diversa ha tracciato quattro grafici a margine delle cc. 8ra e 10ra.

I 27 fogli, ora sciolti e conservati in cartelle singole, erano incollati su sette pagine del Ms. XII.D.74. La c. 8r presentava due disegni affiancati sulla metà superiore della pagina [c. 8ra: sinistra – c. 8rb: destra] e un terzo su quella inferiore [c. 8rc: in basso]; gli altri fogli erano a coppie (a: sinistra; b: destra) sulla parte alta del-

le pagine (cc. 8v-13r, 14r-v). Residui di adesivo [cc. 13v e 15r], indicano la presenza di altri quattro esemplari, ora scomparsi. La mancata sequenzialità delle lettere A e E – che collegano i soggetti nelle c. 9vb-c. 13rb-verso e c. 12va-c. 14ra – indica che l'attuale foliazione non è quella originale; l'abbinamento dei fogli rispondeva comunque a una sua logica, dettata principalmente dall'affinità tra i soggetti.

Il distacco dei fogli ha rivelato frammenti di tre tipi di filigrana, databili al 1540-1560: lettera M in uno scudo [c. 8rc], non identificabile; stella a sei punte in un cerchio [cc. 9ra e 14va]; scala in un cerchio [cc. 8rb e 10va], sormontato da stella [cc. 12vb, 13rb e 14vb]⁵⁸.

Note

¹ Lettera di M. Claudio Tolomei ad Agostino de Landi, in C. Tolomei, *Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette*, Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, L.III, c. 83.

² Si vedano le schede nel presente volume. Ringrazio Massimo Visone per i materiali e le informazioni tecniche relative ai disegni Tarsia/8-14.

³ A. Nesselrath, *Codex Coner-85 Years on*, in *Cassiano Dal Pozzo' Paper Museum [Quaderni Puteani, 3]*, a cura di I. Jenkins, J. Montagu, Milano, Olivetti, 1992, II, pp. 145-167.

⁴ Vedi S. Crovato, *Su alcuni disegni di antichità nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», n.s., LXVI, 1996, pp. 189-232; F. Starace, *Ipsa Ruina Docet. Il disegno degli ordini in un frammentario taccuino del '500 conservato a Napoli*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di G. Ciotta, Genova, De Ferrari, 2003, II, pp. 669-679; I. Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Series A – Antiquities and Architecture. Part Nine*, London, Harvey Miller Publishers, 2004, II, pp. 597-599. Le relazioni tra i vari documenti sono state approfondite da chi scrive in O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio»: il Codice Destailleur B dell'Ermitage, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2015 e O. Lanzarini, *Quando il disegno si fa norma: la rappresentazione dei frammenti antichi nei manoscritti del secondo Cinquecento*, in «Modello, regola, ordine». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, a cura di H. Miesse, G. Valenti, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 297-309.

⁵ San Pietroburgo, Biblioteca del Museo Statale Ermitage, mss. inv.



14742; cfr. O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., pp. 67-84.

⁶ Cfr. le schede nel presente volume con bibliografia specifica. Per altre immagini e bibliografia, si veda il database: *Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance* - www.census.de (= Census).

⁷ Cfr. M.J. Waters, *A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 71, 2012, pp. 488-523; O. Lanzarini, *Quando il disegno si fa norma*, cit., pp. 297-302.

⁸ Recenti indagini hanno fatto emergere - accanto ai già noti poli di ricerca antiquaria del nord e del centro Italia - il ruolo importante ricoperto dal sud della penisola. Si veda, in particolare, il progetto ERC/HistAntArtSI (www.histantartsi.eu).

⁹ Cfr. S. Guglielmini, *Un ninfeo dell'Aventino: scoperta di un monumento inedito e della sua decorazione*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CVII, 2006, pp. 49-86.

¹⁰ Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Cod.Icon.195; ivi, p. 72, fig. 37.

¹¹ L'area della basilica celimontana è tuttora soggetta ad accurate analisi; cfr. L. Barrelli, *Architettura e tecnica costruttiva a Roma nell'Altomedioevo. Saggi*, Roma, Altair4 Multimedia, 2018, pp. 93-172; ringrazio Lia Barrelli per le informazioni a riguardo.

¹² Berlino, Kunstbibliothek: ms. Oz109 (= Hdz 3267); Census ID: 45633; si veda la scheda nel presente volume.

¹³ G. Zorzi, *I disegni della antichità di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958, pp. 65-66, figg. 89-95. Per gli altri quattro dettagli noti cfr. census ID: 53042; O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., pp. 96, 97, 153.

¹⁴ Ivi, pp. 146, 161-162.

¹⁵ Ivi, pp. 133-134, 152-153.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Windsor Castle, Royal Library, *Ancient Roman Architecture*, f. 10797r; cfr. I. Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture*, cit., cat. 57.

¹⁸ Cfr. F. Rausa, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei romani*, Roma, Quasar Edizioni, 1997; A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstschaunungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583)*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000; I. Campbell, *Pirro Ligorio. Libri di diverse antichità Di Roma - Libri VI, X, XI, XII, XIV, XVI, XXXIV, XXXVI - Oxford, Bodleian Library - ms. Canonici Ital. 138*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2016.

¹⁹ Le ricognizioni sono promosse da Ippolito II d'Este, mecenate di Ligorio, nominato governatore di Tivoli nel 1550; cfr. *Pirro Ligorio. Libro dell'Antica città di Tivoli e di alcune famose ville*, a cura di A. Ten, Torino, De Luca Editori d'Arte, 2005.

²⁰ Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 764; cfr. O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., pp. 226-227.

²¹ Berlino, Kunstbibliothek, Oz114 (= Hdz 4946); Londra, Sir John Soane's Museum, vol. 115 - Codex Coner; Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kogl. Kobberstiksamling, ms. inv. Tu.ital.mag.XVII; cfr. I. Campbell, *Ancient Roman Topography*, cit., cat. 215-242; O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., pp. 231-233.

²² Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, R.P.T.1956.108-111; Londra, The Courtauld Gallery, Blunt Collection, D.1984. AB.4-10; Eton, Eton College Library, Topham Collection, ms. Bo.17.4; Parigi, Bibliothèque Nationale: Hd.53, 4° réserve - Codice Cotel; cfr. Ivi, pp. 226-233.

²³ Ivi, pp. 232-233.

²⁴ Vagenheim fissa l'avvio delle ricerche ligoriane al 1537, mentre Schreurs è propensa ad anticiparlo al 1534; cfr. G. Vagenheim, *Les inscriptions ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite*, in «Italia Medievale e Umanistica», XXX, 1987, pp. 264, 266; A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstschaunungen*, cit., pp. 11, 23, 330.

²⁵ Cfr. O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., pp. 229-231.

²⁶ Sull'ambiente frequentato da Ligorio, cfr. *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms XIII. B. 7 in the National Library in Naples*, a cura di E. Mandowsky, C. Mitchell, London, The Warburg Institute, 1963, pp. 29-34; A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstschaunungen*, cit.

²⁷ Cfr. i passi tratti dai libri ligoriani in A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstschaunungen*, cit., pp. 334-490.

²⁸ Sul reimpiego dei frammenti come materiali da costruzione, si vedano i feroci commenti di Ligorio Ivi, nn. 347-340, 350, 355, pp. 399-400.

²⁹ Citato in G. Vagenheim, *Les "Antichità romane" de Pirro Ligorio et "l'Accademia degli Sdegnati"*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, a cura di M. Deramaix, P. Galland-Hallyn, G. Vagenheim e J. Vignes, Genève, Librairie Droz, 2008, p. 124.

³⁰ Ivi, pp. 121-125. Un ringraziamento a Ginette Vagenheim per le indicazioni.

³¹ O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., p. 230.

³² Sui legami tra queste personalità e Ligorio, cfr. G. Vagenheim,

I falsi epigrafici nelle antichità romane di Pirro Ligorio (1512-1583). Motivazioni, metodi ed attori, in *Spvrii lapides. I falsi nell'epigrafia latina*, a cura di F. Gallo, A. Sartori, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2018, pp. 63-75.

³³ G. Vagenheim, *Les "Antichità romane"*, cit., pp. 122-123. Per un inquadramento dell'Accademia nel contesto degli studi vitruviani, rimane fondamentale P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Giulio Einaudi editore, 1986, pp. 3-85.

³⁴ La relazione è spiegata nel dettaglio da G. Vagenheim, *Les "Antichità romane"*, cit., pp. 111-122.

³⁵ C. Tolomei, *Delle lettere di M. Claudio Tolomei*, cit., L.III, c. 83: lettera a Agostino Landi del 14 novembre 1542.

³⁶ Sul ruolo dell'architetto nella diffusione dell'Antico e sulla sua opera per i Farnese, si vedano i contributi nel presente volume.

³⁷ È quanto ha sostenuto per primo F. Starace, *Ipsa Ruina Docet*, cit., pp. 677-679.

³⁸ Ligorio diventa, invece, membro della Congregazione Pontificia dei Virtuosi al Pantheon il 16 dicembre 1548 (G. Vagenheim, *Les "Antichità romane"*, cit., p. 110).

³⁹ Tolomei, *Delle lettere di M. Claudio Tolomei*, cit., c. 83v.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ L'unico elemento che tende a ridursi drasticamente sono le legende; cfr. O. Lanzarini, *Quando il disegno si fa norma*, cit., pp. 306-307.

⁴² Sul tema rimane fondamentale G. Vagenheim, *Les inscriptions ligoriennes*, cit., pp. 199-309.

⁴³ Per via indiziaria Destailleur B è stato attribuito da chi scrive al pittore Battista Franco; O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., pp. 37-42.

⁴⁴ C. Tolomei, *Delle lettere di M. Claudio Tolomei*, cit., c. 84v.

⁴⁵ Cfr. O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», cit., pp. 92-94.

⁴⁶ Le interpretazioni qui esposte sono state generosamente suggerite a chi scrive da Pierre Gros, al quale va il mio più sentito ringraziamento.

⁴⁷ Cfr. *Vitruvio ferrarese. De Architectura. La prima edizione illustrata*, a cura di C. Sgarbi, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004, pp. 66-67; P. Gros, *Fra Giocondo lecteur et interprète de Vitruve. La valeur de sa méthode et limites de sa logique*, in «Monuments Piot», 94, 2015, pp.

201-241; R. Schofield, *Notes on Leonardo and Vitruvius*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, a cura di C. Moffatt, S. Tagliagambara, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 120-133; P. Caye, *Daniele Barbaro ou la veritas graeca du De architectura de Vitruve*, in *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, a cura di F. Lemerle, V. Zara, P. Caye e L. Moretti, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 81-100.

⁴⁸ Cfr. G. Vagenheim, *La collaboration de Benedetto Egio aux Antichità à romane de Pirro Ligorio: à propos des inscriptions grecques*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 205-224.

⁴⁹ *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Vinegia, 1556, L. III, p. 88.

⁵⁰ Ivi, L.III, p. 97. Corsivo mio. Cfr. *Vitruvio. De Architectura*, a cura di P. Gros, Torino, Giulio Einaudi editore, 1997, I, nt. 193, pp. 344-345.

⁵¹ *I dieci libri dell'architettura*, L.III, p. 88.

⁵² *Vitruvio. De Architectura*, cit., nt. 164, pp. 330-331.

⁵³ Per un'analisi dettagliata, si veda la scheda del foglio. Ringrazio sentitamente Richard Schofield per i preziosi suggerimenti a riguardo.

⁵⁴ Cfr. C. Fumarco, «E molti ne haveva summa deletatione». *Architetture, spettacoli e feste romane nel racconto e nei disegni del Tacuino di Salisburgo*, in «Arte Lombarda», n. 167, 2013, pp. 52-80.

⁵⁵ Sulle fonti antiche da cui Ligorio trae l'idea, H. Burns, *Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: the ANTEIQVAE VRBIS IMAGO of 1561*, in *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian*, a cura di R. W. Gaston, Milano, Silvana Editoriale, 1988, pp. 19-92.

⁵⁶ Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár: inv. 99.2690. Codice Zichy; Francesco di Giorgio e Vitruvio. *Le traduzioni del «De Architectura» nei codici Zichy*, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141, a cura di M. Mussini, Firenze, Olschki, 2003, I, tav. 77.

⁵⁷ Sul metodo e le relazioni tra Vignola e Palladio, cfr. R. J. Tuttle, *Vignola e l'arte della Regola*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri, D. Battilotti, et alii, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 105-108.

⁵⁷ D. Woodward, *Catalogue of watermarks in Italian printed maps ca. 1540-1600*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1996, catt. 149, 238-239.

⁵⁸ D. Woodward, *Catalogue of watermarks in Italian printed maps ca. 1540-1600*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1996, catt. 149, 238-239.

I REPERTORI
DELL'ANTICO

IL TACCUINO DI DISEGNI DI ANTICO. UN'INDAGINE INDIZIARIA

Paolo Mascilli Migliorini

Come se non bastassero motivi di discussione sulla natura delle due raccolte di disegni del Codice Tarsia conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, i 14 fogli di rilievi di frammenti architettonici antichi aggiungono nuovi elementi che in parte chiariscono, credo inequivocabilmente, alcune questioni ma ne propongono altre¹.

All'interno dell'album XII.D.74, questa serie di disegni si presenta come un nucleo omogeneo tra altri molto diversi per carattere, dimensione, tipologia, nesso, argomento. Alcuni temi compaiono in più sezioni della raccolta, come Capua antica, che è anche presente nella ricostruzione del suo anfiteatro, riconoscibile per la presenza delle erme di divinità che lo connota, di altra mano e certo di altro contesto.

Una prima questione viene dall'analisi dei materiali; alcuni fogli presentano filigrane assegnabili a una produzione databile intorno al 1560, su cui torneremo più avanti². Purtroppo il restauro degli scorsi anni, ancorché eccellente, ha annullato la fragranza del documento, e quindi la sua stessa eloquenza, consentendoci solo diverse brevi notazioni indiziarie. Forse, la più significativa è il formato dei fogli disegnati, che logicamente deriva dal taglio di fogli maggiori e consente di immaginare il blocco originale su cui sono stati eseguiti parte dei disegni, se vogliamo dare valore al fatto che in due coppie di disegni il marchio è evidentemente tagliato dalla divisione dei fogli e, infatti, accostandoli si ricomponono la stella o la scala del disegno originario delle filigrane, che indica che i fogli disegnati hanno origine dalla stessa divisione dei fogli maggiori. Ma,

in tal caso, il foglio derivante sarebbe di 44 x 14,17 cm e ciò presuppone un'ulteriore metà, destra o sinistra, rappresentando così il formato originario, precedente cioè alla realizzazione del taccuino, di 44 x 28,34, che ha una sua pur vaga plausibilità. Rimane, tuttavia, aperta la questione relativa a quando il foglio sia stato tagliato, se prima o dopo l'esecuzione dei disegni, che l'omogeneo inquadramento dei rilievi non aiuta a sciogliere. La questione del formato non è un dato sufficiente a giustificare misure non usuali per i disegni d'antico del XVI secolo. Tuttavia, accostando le filigrane ricomponibili, non si ricomponono il foglio disegnato, bensì le immagini si presentano l'una come *recto* e l'altra come *verso*, e questo in tutti i tre casi presenti, quindi possiamo ritenere che il formato originale del taccuino sia l'attuale e che i fogli siano stati tagliati prima di essere disegnati.

Le filigrane di questi fogli (una scala in un cerchio, ricorrente mutila cinque volte e ricomponibile in due casi; una stella a sei punte, ricorrente mutila due volte e ricomponibile; una "M" in scudo, anch'essa mutila di una stella) sono compatibili sia con le datazioni generalmente assegnate, intorno alla metà del XVI secolo, sia con l'ambiente romano e più in particolare con l'ambito di Étienne Dupérac e Antoine Lafréry³, attivi a Roma l'uno dal 1559 e l'altro dal 1540, e noti per le loro raccolte di immagini di Roma antica e moderna, che a Napoli come è noto pubblicano una delle più fortunate piante a volo d'uccello⁴.

Si possono individuare due mani, come è stato unanimemente sostenuto⁵, ma non è possibile stabilire una



diretta corrispondenza tra le filigrane e due diversi gruppi di disegni, come sarebbe naturale se provenissero da differenti taccuini di diversi autori. Dunque, probabilmente si tratterebbe di parte di un taccuino già in origine delle dimensioni dei fogli attuali, assemblati con una certa casualità di provenienza, come è naturale che avvenga in un luogo in cui si maneggiano e si dimensionano per l'uso fogli di varie cartiere, acquistati cioè nel tempo, come in una tipografia o in uno studio professionale che smaltisca grandi quantità di immagini.

Infine, per concludere la questione, il gruppo di disegni segnati da 8r a 13vb non ha alcuna affinità con gli altri disegni della raccolta, né tematica né grafica, ma soprattutto i fogli utilizzati provengono da altre cartiere, mentre questi tutto sommato mostrano una certa omogeneità, se non altro grafica. Una rapida verifica dell'intera collezione di disegni, fino a pochi anni fa divisa in due volumi e oggi conservata per singoli fogli, mostra una tale varietà di casi da rendere complicato stabilire una relazione diretta tra soggetti, finalità, date e provenienza dei fogli e questo indica ancora una volta che siamo in presenza di una variegata raccolta di immagini, nata per fini diversi tra loro, e poi, verso la fine del XVI secolo, o forse addirittura dopo, collezionata. Questo indicherebbe dunque che il taccuino di dettagli architettonici d'antico sia giunto a noi nell'ambito di un'attività collezionistica 'a posteriori', forse dello Stigliola, a cui è ormai concordemente assegnata la raccolta.

A mostrarlo è la serie dei soggetti: i fogli del taccuino erano montati a due a due nell'album giunto a noi dalla biblioteca del principe di Tarsia. Nel primo due capitelli, disegni di mano diversa, e una base della stessa mano del primo (8ra). Un capitello dorico e uno ionico sono anche nei due disegni del verso; nel foglio successivo quattro trabeazioni e cornici, anch'esse ioniche e doriche, e ancora trabeazioni ordinatamente disposte a coppia nei fogli successivi.

Si nota un certo criterio di confronto in questo ordinamento: ad esempio i fogli 11v e 11vb presentano trabeazioni decorativamente analoghe, con fregi e ip-

pogrifo, la 10ra e 10rb (Antonino e Faustina), come il successivo 10va, mostrano cornici con mensole ioniche, anche se solo una è la mensola rilevata, insieme a una cornice, nell'11ra.

Non ci sono colonne, manca l'indagine sugli elementi degli ordini architettonici, i temi sono essenzialmente approfondimenti di dettagli architettonici molto circoscritti. A quale fine? Per uso pratico? La riflessione di un architetto in cerca di soluzioni linguistiche per una specifica opera di cui non si risolveva a trovare l'esito o magari la relazione fra le parti? E che, quindi, o abbia messo in bella, dal vero o da altri modelli o appunti, gli *exempla* più pertinenti, o che addirittura li abbia comprati da qualche raccolta di disegni d'antico, diffusissimi all'epoca, e conservati nel proprio personale archivio? Che questa piccola raccolta del taccuino d'antichità sia parte di un insieme maggiore, o già allora smembrato, lo indica l'ultimo dei fogli, la *Veduta parziale del Tempio del Divo Claudio in Roma* (c. 13rb), l'unica ad avere anche un proprio verso con "soffitto di architrave" forse ancora di una terza mano, che, all'interno di questo sottoinsieme, rimanda a una serie di esempi di edifici, solitamente presenti nelle raccolte di disegni d'antico insieme ai dettagli degli elementi architettonici e magari alle lapidi funerarie, alle statue e alle iscrizioni. Non stupisce dunque che tra tante trabeazioni, basi e capitelli si trovi anche il particolare di un edificio con arcate in bugnato a fasce al primo livello, bensì che questo esemplare sia unico: ancora una volta viene da risponderci non solo ritenendo la raccolta parte di una maggiore collazione di disegni per lo studio dell'architettura antica, ma che essa stessa sia mutila di numerosi fogli che, in origine, dovevano esserci e raffigurare edifici. Il soggetto, peraltro, pur afferendo al complesso della Domus Aurea, di cui era il ninfeo, era inglobato nelle costruzioni medievali del Celio e nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, e nel XVI secolo era noto, così come si evince dalle didascalie del disegno, come edificio di Claudio Nerone, o anche come recinto di Domiziano (nome con cui giunge al XVIII secolo): un'immagine nota e disegnata, ma certo meno diffusa del Teatro di Marcello, o del

Portico di Ottavia, un esempio di relazione tra impianto murario e colonne bugnate a fasce.

Il taccuino, di 27 o forse in origine di 30 disegni, termina con due gruppi di disegni discendenti, un'edicola antica e un'ara, sul *recto*, di mano diversa e due capitelli corinzi sul verso, uno dei quali posto su una colonna a scanalature tortili, simile a quella raffigurata da Cherubino Alberti nell'album degli Uffizi (GDSU, c. 93697/142). Non è un passo avanti nella tesi del trattato; di fatto la stella a sei punte si compone al verso del disegno 9ra, che porta una trabeazione alludendo forse a un certo ordine in una sequenza originaria, che però non è quella dell'album pervenutoci.

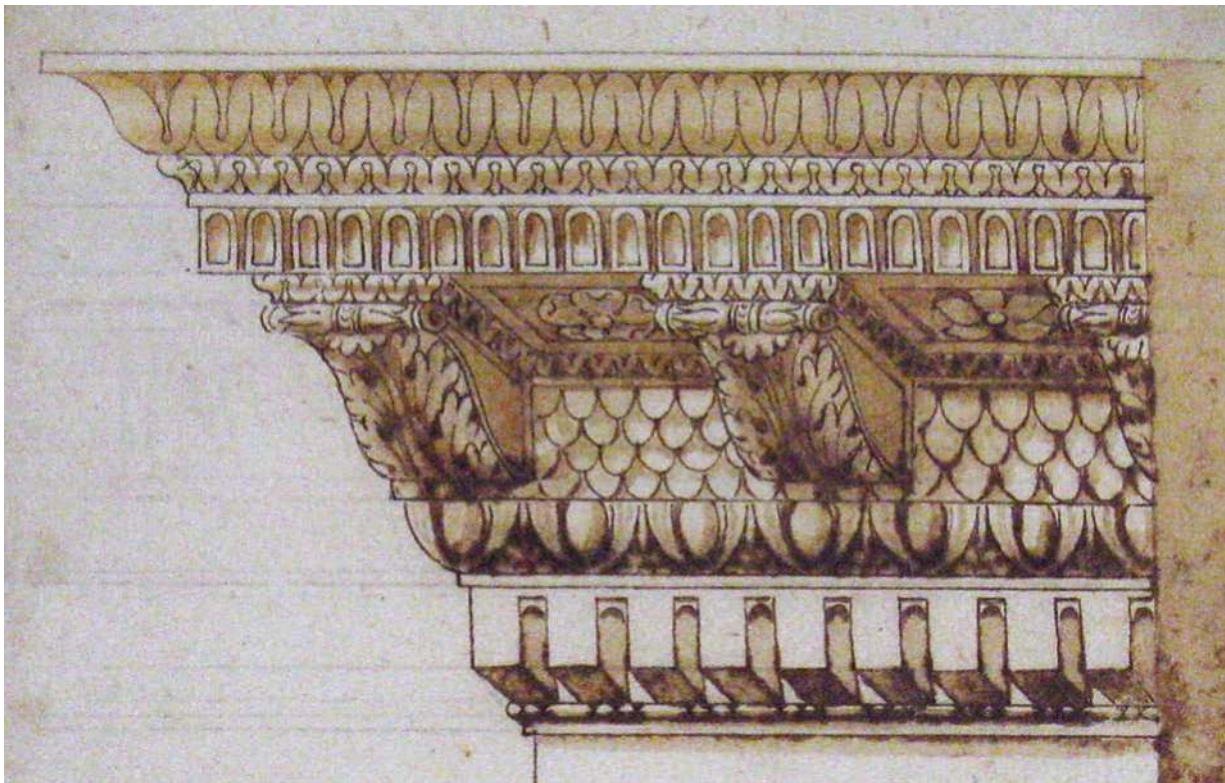
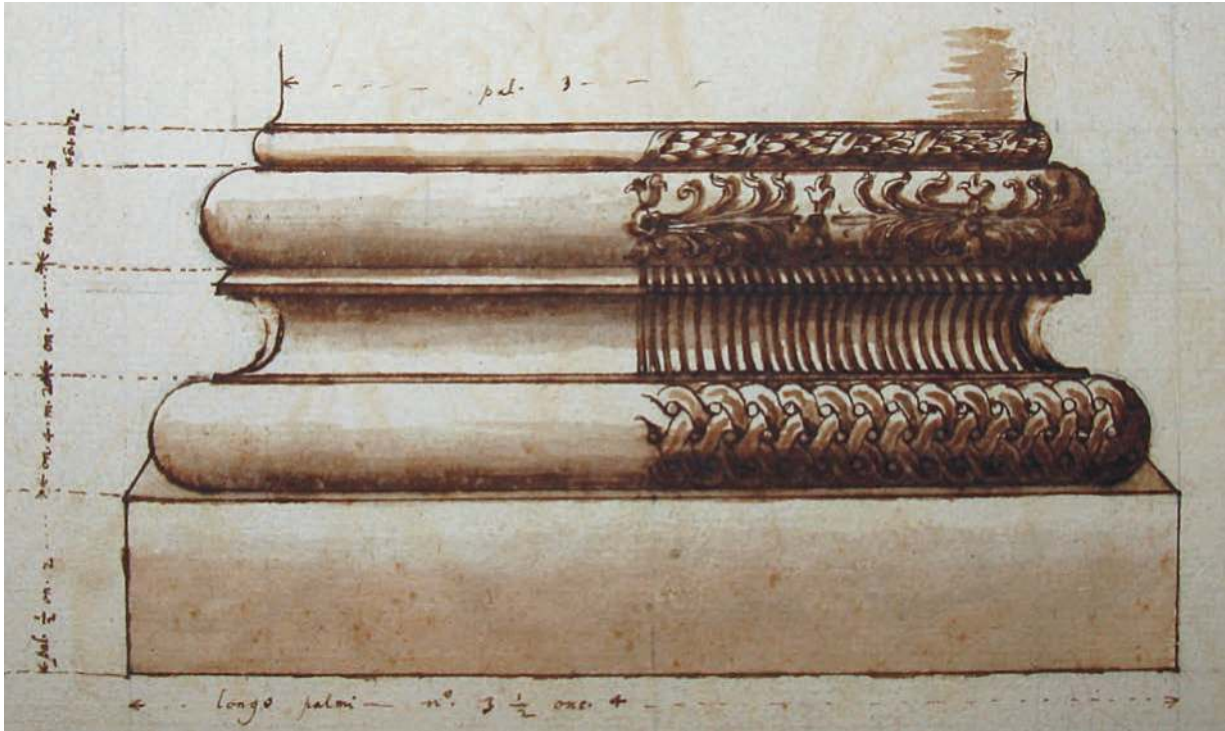
Analogamente, la presenza dell'edicola antica, preesistenza in un edificio cinquecentesco ma oggi non più rintracciabile, rimanda alla possibilità di una collazione di *exempla* architettonici alla base dell'attuale raccolta, da cui questi disegni sono stati tratti. Prima di giungere a Napoli o dopo? È tutto da comprendere.

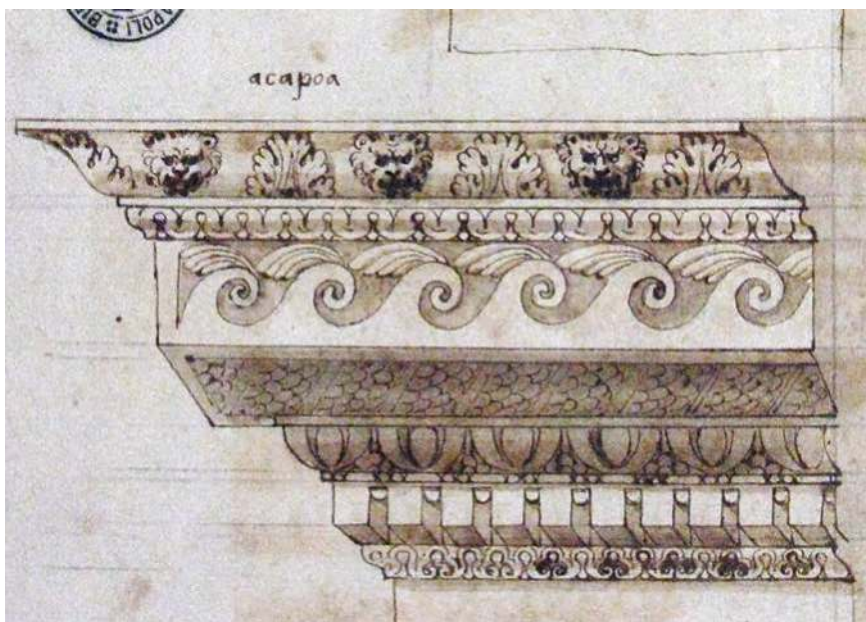
Infine, i soggetti: quasi tutte le immagini hanno un'indicazione di provenienza, generalmente da Roma; cinque da Capua, alcuni sono monumenti tipici per la formazione del gusto dell'Antico nel XVI secolo, come l'architrave del tempio di Antonino e Faustina, documento tra i più copiati per la sua ricchezza ornamentale. Siamo quindi, ancora una volta, nel pieno del repertorio base per un 'Libro di disegni' di architettura antica, né molto di più consente di ipotizzare la presenza nei due album di altri cinque disegni dello stesso tipo, non riferibili stilisticamente a quelli del taccuino. Nemmeno la presenza di soggetti capuani (10vb) è indicativa oltremisura, dal momento che sin dalla metà del XV secolo la sosta nell'altra Roma e i richiami di dettagli architettonici o di edifici e segnatamente l'anfiteatro, la Conocchia e le Carceri Vecchie, sono assai diffuse, e ricordo qui i notissimi esempi di Giuliano da Sangallo e di Pirro Ligorio. Semmai, va notato che quasi sempre i rilievi provengono da autori che hanno rapporti con Napoli, città capitale di un importante Regno, ancorché aggregata alla Corona di Spagna, crocevia di una rinascenza mediterranea di grande peso. A Napoli e poi a Caserta operò stabilmente alla fine del XVI secolo

Giovanni Antonio Dosio, che fu architetto regio negli stessi anni Novanta, in cui operò Domenico Fontana. Ricordiamo, a proposito di quest'ultimo, la feroce polemica sull'ubicazione del porto di Napoli che lo oppose proprio a Stigliola. Ancora a Napoli operano due dei fratelli Alberti, Alessandro e Cherubino: quest'ultimo nel 1592 incise i ritratti dei reali di Napoli, ma nel 1585 aveva inciso i suoi fascicoli dei monumenti di Roma antica. Alessandro operò a varie riprese a Napoli e l'ultimo soggiorno va dal 1584 al 1596.

Ancora a Napoli era stato Fra Giocondo, tra il 1489 e il 1493, attivo ricercatore di antichità, che ben conosceva Capua ed era in rapporto con Giuliano da Sangallo e Francesco di Giorgio Martini, del cui trattato realizzò le immagini. Ma siamo fuori periodo, a meno di non ipotizzare, come suggerisce Starace, che questi del taccuino siano copia di disegni precedenti, per via delle carte usate per disegnare, così come si deve scartare Dosio per motivi calligrafici e grafici. A Napoli, ancora alla fine del secolo, sono il pittore Giovanni Balducci e Giorgio Vasari. Antonio Labacco ebbe committenze napoletane e nel 1552 pubblica il libro di antichità romane, in cui raffigura la stessa trabeazione della c. 10r4 con lo stampatore veneziano Michele Tramezzino il vecchio, che nel 1541 aveva edito il compendio dell'*Historia del Regno di Napoli* di Pandolfo Collenuccio, e nel 1558 il secondo volume del Mambriano Roseo. Entriamo a pieno titolo nel mondo di Lafréry e dello *Speculum Romanae Magnificentiae*. Nel 1553 l'incisore francese aveva edito due volumi delle *Antichità di Roma* di Pirro Ligorio (I.B. Tafuri, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, 1790). Lo *Speculum* di Lafréry ha un impianto sostanzialmente simile a quello della collazione di disegni di cui ci si occupa in questo volume, dà ampio spazio a Palazzo Farnese, ma ospita una varietà di tipologie iconiche, soprattutto statuaria e monumenti antichi, qui del tutto assenti.

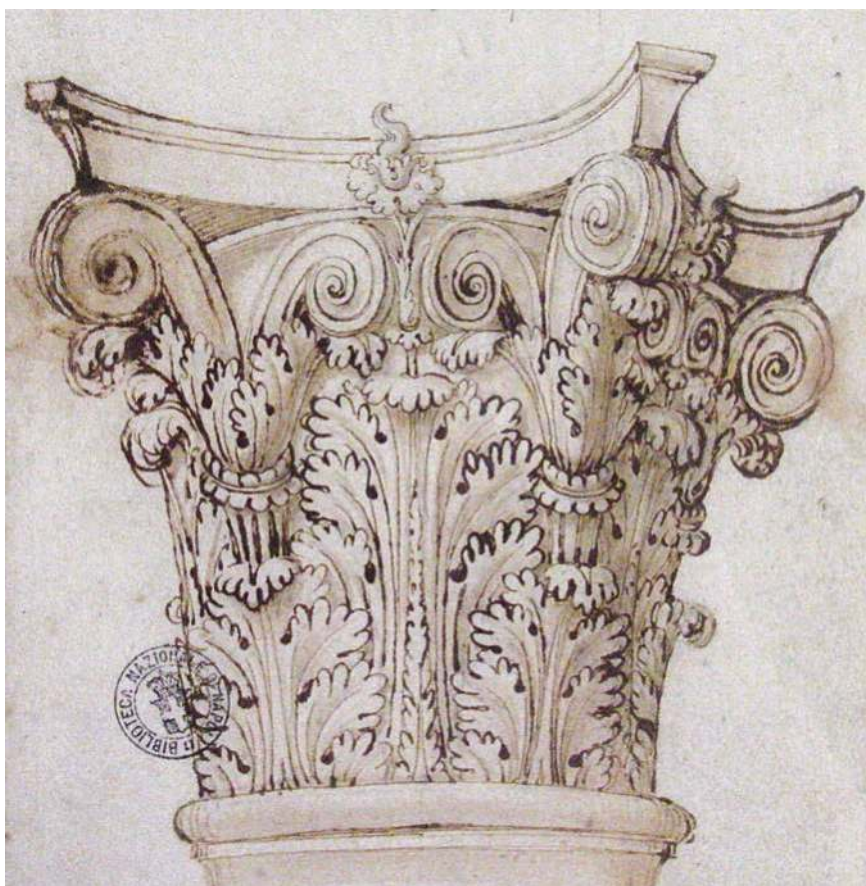
Tramezzino fu editore di varie mappe di Mario Cartaro, come quella di Creta del 1559, poi riedita a Venezia da Bertelli, e anche del *Libro di M. Pyrrho Ligori Napolitano delle Antichità di Roma/ nel quale si tratta di circhi, Theatri e Anfiteatri*, da lui stampato in Venezia nel 1559.





Nella pagina precedente in alto,
Anonimo, *base di colonna*, metà sec.
XVI; particolare. Napoli, Biblioteca
Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 8r

Sotto, Anonimo, *trabeazione*, metà sec.
XVI; particolare. Napoli, Biblioteca
Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 10b



A lato sopra, Anonimo, *cornice*, metà
sec. XVI; particolare. Napoli, Biblioteca
Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 10v

Sotto, Anonimo, *capitello*, metà sec.
XVI; particolare. Napoli, Biblioteca
Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 14v



Anche Cartaro, pochi anni dopo, pubblica la *Novissimae Urbis Romae Accuratissima descriptio* (1576). Egli si trasferì a Napoli nell'ultimo quarto del Cinquecento, disegnando proprio con Stigliola le torri costiere della Calabria, un rilevamento analogo a quello conservato nel Codice Romano Carratelli, di incerta attribuzione ma assegnato agli ultimi anni del secolo. È superfluo ricordare ancora una volta i rapporti tra Lafréry e Cartaro, che alla morte del francese fu incaricato della distribuzione delle sue carte fra gli eredi. Questo fatto non solo giustifica il percorso già indicato da Starace, che fa risalire questi disegni alla bottega di stampatore di Stigliola, ma anche una relazione con la bottega veneziana di Tramezzino, avvenuta prima della morte violenta del francese. Ma conferma anche del carattere fortemente lacunoso della raccolta, suggerendo il dato di un reperimento dei materiali in qualche misura residuale rispetto a una maggiore e più consistente serie di immagini, ancora da individuare, ma da cercare probabilmente in quell'ambiente che operava sia a Roma sia a Napoli, e magari anche a Venezia. Tra quei disegni potremmo trovare quei soggetti topici dell'indagine su Roma antica, sul Colosseo o sul Teatro di Marcello, ad esempio, la cui assenza non è in alcun modo integrata dal resto della raccolta Stigliola, e che dimostra come quelli del taccuino non costituiscano la base per una pubblicazione, o almeno non ancora nella forma rinvenibile nel nostro Codice. Peraltro, a un esame più approfondito, si evidenzia che la presenza contemporanea di disegni con differenti caratteristiche grafiche nello stesso foglio può essere riferita non tanto a due diverse mani, cosa che porterebbe a ritenere che un secondo autore sia intervenuto su un foglio già disegnato, e di ciò sfuggono le ragioni narrative, ma che viceversa si tratti di stadi di sviluppo grafico differenti, come indurrebbe a pensare la compresenza di due sottogruppi grafici dello stesso disegno nel foglio.

Ancora legata alla vicenda della morte del Lafréry, ritrovato cadavere nel Tevere, è quella dei furti e del contrabbando di disegni della sua bottega, come delle altre di Roma, che in Napoli aveva uno dei punti

di smercio a prezzi inferiori, cosa che determina l'invio nella città di Claude Duchet, nipote dello stesso Lafréry, e di altri suoi collaboratori. Dopo l'assassinio dello zio, Duchet si recherà in Sicilia⁶. Quella del furto è dunque un'ulteriore pista compatibile con il dato della frammentarietà documentaria del taccuino. Con questa pista, peraltro, è compatibile anche la presenza di più mani sullo stesso foglio, magari per sviare i dubbi sulla loro provenienza.

Inoltre va ricordato come gli interessi di Stigliola alla fine degli anni Ottanta siano prevalentemente militari e cartografici, cose che generalmente troviamo unite, e ancora tipografici.

L'idea dell'*Encyclopedia* è più tarda, successiva alla sua scarcerazione. Dobbiamo dunque ritenere che Stigliola immaginasse di fare da sponda napoletana a un mercato delle immagini in cui, appunto, la facevano da padroni romani e veneziani, ma questo va legato innanzitutto alla sua collaborazione con Cartaro per l'*Atlante del Regno*, interrottasi, come ricorda Vladimiro Valerio, per la vicenda del processo a Stigliola per eresia nel 1593. Le due strade così non si ricompongono in questi anni Novanta, restando quindi al figlio gli interessi della Stamperia a Porta Reale e a Cartaro quelli topografici. Vanno tuttavia qui notate due questioni: la prima è la datazione dei disegni del taccuino, che va ascritta a mio parere agli anni Sessanta-Settanta del Cinquecento sulla base delle filigrane, che potrebbe sulla stessa base anche essere retrodatata, ma che difficilmente possiamo ritenere, anche per motivi formali, successiva. Quindi la raccolta è compatibile con la fase dello stampatore solo nella misura della costituzione di un archivio di immagini per la stampa che ogni bottega deve o può possedere. C'è, tuttavia, da chiedersi quale interesse potessero avere per il mercato napoletano quelle immagini definite graficamente, ma non immediatamente utilizzabili per fare dei rami, e, ripetiamo, tematicamente non esaustive.

Stigliola, pubblicando a sua volta il testo di Marco Antonio Sorgente (1597), occupa effettivamente parte di un mercato che era appartenuto a Tramezzino, che, come si è detto, aveva edito opere di "agiografia storiografi-

ca" napoletana, ma anche Flavio Biondo, Pontano, sulla Guerra di Napoli⁷, Giovanni Tarcagnola, Pirro Ligorio (*Urbis Romae Situs*). Ora le date diventano importanti, assumendo come spartiacque la vicenda giudiziaria del linceo, fisico, galileiano, ma anche topografo e ingegnere militare. La *Napoli illustrata* di Sorgente è un'opera di erudizione tipologicamente paragonabile alla *Storia napoletana* di Pandolfo Collenuccio.

Sul frontespizio del volume compare un'immagine, presente anche nell'album di disegni, in cui il busto di Sorgente, con spada e libro, è raffigurato entro un'edicola architettonica; il tondo in cui la figura è inscritta presenta la dicitura «Marcus Antonius Surgentes Aetat. Ann. XLIII» e sotto, nel cartiglio, il motto «Unio Rara». Viceversa l'immagine dell'album presenta il motto «Unio Rara» a circondare l'immagine di Sorgente e sotto, nel cartiglio didascalico, scritto a mano da grafia successiva, il termine «Architecturae». La data del volume è il 1597, un anno dopo la scarcerazione di Stigliola, nel pieno dell'attività della stamperia: nello stesso anno egli aveva pubblicato un trattato fisico *De gli elementi mecanici*. Le analogie tra le due immagini si giustificano solo ritenendo la copia del codice come una prova, non edita, del frontespizio dato alle stampe. Potrebbe essere questo l'indizio che la raccolta delle immagini del nostro codice sia avvenuta a partire dal materiale presente nella tipografia di Porta Reale e, quindi, successiva al 1597, ma forse anche alla data di cessazione della sua attività, nel 1606, e che la dicitura «Architecturae» sia stata posta successivamente, in un tentativo, forse a fini commerciali, di dare unità a un materiale eterogeneo, forse parte di una maggiore raccolta di carte variamente ricomposta.

Ma queste date, se possono dare una spiegazione alla *ratio* della raccolta, non spiegano in alcun modo la presenza né le vicende napoletane del taccuino. Se ipotizziamo, infatti, una relazione con l'editoria romana, come si è fatto sin dalla prima discussione intorno agli album, dobbiamo datare i disegni entro il 1577, quando Stigliola, che aveva trentuno anni, coltivava ancora interessi matematici e si era appena laureato in medicina (1571) a Salerno trasferendosi poi a Napoli. Solo

alcuni anni dopo, alla metà degli anni Ottanta, egli inizia un'operosa attività di cartografo con Cartaro, interrotta, come s'è detto, nel 1591⁸ per il primo processo di eresia, che giustifica molti dei rilievi di città e di porti del Ms. XII.D.I, ma non questo taccuino, e a seguito della quale potrebbe essere maturata in lui l'idea di occupare con una tipografia un campo, quello delle immagini a stampa, fino ad allora scoperto a Napoli, ma fortemente vitale altrove. Dal 1583 diviene ingegnere municipale di Napoli, mentre Cartaro era regio ingegnere, e in tale veste entra, come esperto di porti e forte dell'esperienza di Messina, nel 1605 nelle questioni del porto di Napoli. Nello stesso anno è ancora attivo come architetto esperto di porti, a difesa delle tesi delle municipalità nella polemica contro il progetto di Fontana⁹. Tuttavia, se guardiamo i titoli della tipografia, non compaiono attività topografiche, come vedute di Napoli o di Roma, antichità flegree o capuane o altro, segno forse di un mercato mai nato.

Vi è quindi un intervallo di almeno trent'anni tra la data probabile dei disegni di antichità romana e la loro utilizzabilità da parte del tipografo di Porta Reale. Come si giustifica? Anche in questo caso un'ulteriore rigorosa ricerca sulla formazione dell'album verrebbe in aiuto, ma allo stato occorre ipotizzare una fase in cui questi disegni, come si è detto parte di una più completa e ricca collezione di disegni di antico, forse legata alle botteghe romane, rimanga a Napoli prima di confluire nell'album, o comunque nel repertorio di immagini della tipografia. Lo stesso Stigliola mostrerà interesse ai temi dei modelli architettonici solo molto più tardi e non ampiamente, dedicando al tema alcuni paragrafi della sua *Encyclopedia Pithagorica* del 1616, di cui conosciamo solo il piano editoriale in dodici volumi, ma nemmeno questi sono trattati organici. L'*Encyclopedia* viene edita a Napoli da Costantino Vitale, con una breve nota iniziale su Vitruvio, e nell'ottavo volume doveva ospitare tre paragrafi *Della facoltà architettonica; Dell'eleggibile negli edifici pubblici e privati; Della fondazione di edifici nel secco e nelle acque e delle ragioni dei porti*. Ancora, il primo trattato è dedicato a *Della natura e dell'Arte* e il quinto a *Della creazione delle forme*.



Vitale, che aveva già gestito la tipografia di Porta Reale dal 1599 al 1603, gli era subentrato nel 1606, alla sua cessazione, e quindi logicamente eredita in parte anche le relazioni e i progetti di Stigliola. Vitale cessa la sua attività intorno al 1626^o.

Socio di Vitale, a dimostrazione di un ambiente ricco di scambi, fu agli inizi del XVII secolo Giovanni Giacomo Carlino, originario di Venezia e trasferitosi a Napoli, e poi a Gesualdo, ove editò nel 1611 i libri quinto e sesto di madrigali a cinque voci di Carlo Gesualdo. Nel 1609 pubblicò l'*Historia della città e Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte, l'anno successivo il *Sommario storico* di Michele Zappulo e nel 1595 la *Cronica del Regno di Napoli* di Cornelio Vitagliano. Tuttavia, riconoscere questi intrecci editoriali negli anni a cavallo tra XVI e XVII secolo ancora non getta una luce sicura né sul materiale di Stigliola né sul taccuino. Tutt'altro, l'unica certezza è che esso giunga a noi nella veste acquisita nella biblioteca del principe di Tarsia al momento della sua alienazione.

Ripartendo dalla datazione proposta, e non solo qui, agli anni Sessanta del XVI secolo, e notando solo di passaggio come almeno due delle filigrane presenti, la stella nel cerchio (*veduta dell'Aniene* di Pirro Ligorio) e la "M" siano presenti anche in disegni dello *Speculum* di Lafréry edite anche da Tramezzino, rimane aperto l'intero tema della loro vicenda napoletana. In realtà, se si tratta della complessa e affastellata vicenda dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, ci si riferisce soprattutto a una progressione di accumulo di immagini¹⁴; dobbiamo cioè riferirci a una serie di immagini di Roma antica e moderna che Lafréry comincia a raccogliere e a vendere a partire dal 1540 e solo nel 1570 dotate di un frontespizio, ma mai organicamente selezionate, peraltro raccolte dai vari collezionisti secondo le proprie inclinazioni in differenti repertori. Pertanto con il medesimo titolo si hanno diversissime opere (citiamo Chicago - 994 esemplari -, Milano Bertarelli, Firenze Casa Buonarroti, ecc.), ma soprattutto numerose copie dei medesimi soggetti.

Spesso in concorrenza tra loro, i vari incisori producevano le loro immagini a partire dai libri dei dise-

gni analoghi, come Michele Tramezzino e Claudio Duchetti (Claude Duchet già citato) che utilizzarono i disegni di Pirro Ligorio per varie edizioni simili delle stesse immagini di monumenti romani.

Se per le sue stesse finalità le immagini dello *Speculum* non contemplano studi di dettagli architettonici, che sono proprie viceversa di studi strettamente antiquari, magari legati alla formazione di un trattato, pure il rimando con i nostri disegni è illuminante, perché consente di comprendere la struttura del mercato di immagini della seconda metà del Cinquecento, fatto di indistinte raccolte di centinaia di disegni e di stampe eseguito dagli incisori che ruotavano in ambiente romano e veneziano. Sicché, come delle incisioni dello *Speculum* esistono varie e differenti raccolte, così dei disegni delle principali e più prolifiche fonti, Dosio o Ligorio ad esempio, si ha un'ampia dispersione, sia in copia manoscritta sia a stampa, sia poi in originale, che porta alla formazione di collezioni presso varie corti europee. Da questo dobbiamo partire per giustificare l'esiguità della nostra raccolta, parte evidentemente di un ben maggiore e più articolato nucleo di disegni pervenuto a Napoli più probabilmente per finalità "collezionistiche" che per uno scopo editoriale immediato, e questo rimanda a un'origine "alta" della raccolta maggiore da cui essi provengono.

Alla fine del secolo a Napoli manca un'editoria di immagini e anche quando nascerà, alla fine del Seicento, avrà caratteri topografico-vedutistici, e non prevederà ancora temi antiquari. Viceversa, a Napoli, in varie vesti e in vari periodi, operano architetti di interessi antiquari. Lo abbiamo già ricordato: Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo prima, e poi, nel periodo che ci interessa, oltre a Ligorio e a Dosio, anche Fra Giacomo. Tuttavia la serie di soggetti qui rappresentata non è direttamente collegabile a nessuno dei codici noti a questi riferibili, né d'altro canto vi è notizia dell'interesse di napoletani alle redazioni di codici d'architettura. In fondo, anche Domenico Fontana e il suo avversario Giovan Battista Cavagna, nell'ultimo decennio e ai primi del Seicento, terminata la stagione sistina, ribadiscono ancora una volta la relazione tra

Napoli e Roma, che contempla anche spostamenti reali di cose e biblioteche, libri, mobili e disegni.

È probabilmente in questo contesto che va ricercato l'arrivo a Napoli di questi grafici e la loro permanenza in un più ampio e articolato 'Libro di disegni'.

Nulla di più, ma un punto di partenza indiziario.

Note

¹ La prima sistemazione di questi disegni, compresa l'assegnazione a Nicola Antonio Stigliola della raccolta, si deve a Francesco Starace. Vedi F. Starace, *Ipsa ruina docet. Il disegno degli ordini in un frammentario taccuino del '500 conservato a Napoli*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, 2003, 2, pp. 669-679.

² Cfr. XXX.

³ *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano*, Lorenzo della Vaccheria, Roma, 1575.

⁴ Si tratta della nota veduta incisa nel 1566.

⁵ F. Starace, *Ipsa ruina docet*, cit., p. II.

⁶ G.L. Masetti Zannini, *Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafréry-Duchet et de La Vacherie*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Torino, La Bottega d'Erasmus, 1981, pp. 545-566.

⁷ Roma, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane, Censimento nazionale delle edizioni steliene del XVI secolo.

⁸ Cfr. V. Valerio, "Disegnare e ponere in pianta in qualsiasi sito del Regno", *Il rilevamento del Regno di Napoli tra difesa militare e amministrazione civile*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio, il Codice Romano Carratelli*, a cura di F. Martirano, Reggio Calabria, C.S.d.A., 2015, pp. . Si veda anche V. Valerio, *Società, uomini e istituzioni cartografiche nel mezzogiorno d'Italia*, Firenze, I.C.M., 1993.

⁹ Mendrisio.

¹⁰ Cfr. G. Di Mare, *Librai, editori e tipografi nel XVII secolo*, in «La Biblioteca», n. 1, gennaio-aprile 2010.

¹¹ Cfr. *Speculum Romanae Magnificentiae. Roma nell'incisione del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di S. Corsi e P. Ragionieri, Firenze Casa Buonarroti, Firenze 2005.

LINGUAGGI
DELL'ARCHITETTURA
E OPERE FARNESIANE
AL TEMPO DI VIGNOLA

I CANTIERI DEI FARNESE A ROMA E A CAPRAROLA

Alfredo Buccaro

Anche per i disegni di palazzi il Codice risulta di straordinaria ricchezza, testimoniando, al di là delle eccezioni o di probabili inserimenti posteriori alla collazione originaria, dell'esistenza di un chiaro progetto, per così dire, didattico e professionale. Dall'analisi degli elaborati risulta evidente la volontà di giungere alla formazione di un repertorio di casi e modelli di edifici, alcuni forse solo progettati, in ogni caso tali da formare una sorta di catalogo di architetture; ciò, ancora una volta, sulla scia dell'insegnamento serliano, rinvenibile soprattutto nelle tavole del Quarto Libro, pubblicato nel 1537, del Sesto, redatto un decennio più tardi nel periodo lionese (comprese le versioni presenti nei manoscritti di New York, Monaco e Vienna), e in parte del Settimo, redatto anch'esso in Francia all'inizio degli anni '50, ma pubblicato postumo oltre un ventennio più tardi. Se nel Quarto ritroviamo l'interesse per il linguaggio degli ordini e per la sovrapposizione o libera composizione degli stessi sulla base del dettato albertiano, è piuttosto al Sesto e alle sue versioni manoscritte che si può fare riferimento per individuare modelli certamente noti all'autore della nostra silloge: nel manoscritto di Monaco, ad esempio, si vedano le facciate della «casa di un ricco cittadino», «di un gentil uomo», o «della magione del principe illustre al modo di franza» e si notino le affinità grafiche e stilistiche con i disegni 23v, 24va e 26ra, quest'ultimo certamente il più 'francese' della raccolta napoletana; o, nel manoscritto di New York, gli oculi ovali nei sottarchi delle facciate di progetto

per Ancy-le-Franc. Infine, nel manoscritto di Vienna del Settimo Libro, si veda la tav. 47^r con il fronte di progetto per la *Salle de bal* di Fontainebleau.

La residenza romana del "Gran Cardinale"

Nel contesto delle opere farnesiane e, in particolare, dell'attività di Vignola per il "Gran Cardinale" che trova riscontro nel Codice, una notevole importanza assume il corpus di disegni 21r, 23r, 23v, 24r, 24va, 28v, 33r, 36r, 43r presenti nel volume XII.D.74. Come abbiamo anticipato, è possibile riconoscere in alcuni di essi una mano comune ai già descritti 4v, 5r, 5v, 6r, 18v relativi ai portali, e al 22v, riguardante San Pietro: grazie a quest'ultimo, il contributo del Codice Tarsia riguardo all'opera di Vignola potrebbe giungere a interessare anche il tema del completamento della basilica². Inoltre l'individuazione, avvenuta nell'ambito della presente ricerca, di Lorenzo Pomarelli (1517-1576 post) quale probabile autore dei grafici 33v, 45r, 51rar, che si aggiungono al 41va e al XII.D.I, c. 9v della raccolta napoletana, già a lui attribuiti, consente di avanzare la seria ipotesi di una collaborazione dell'architetto con Vignola nei cantieri farnesiani, prima che, con la morte di Barozzi, gli venisse rifiutato il compito di sostituirlo; è noto, del resto, come Pomarelli abbia a lungo lavorato al soldo dei Farnese negli anni '40-'70 in ambito laziale e nel Mezzogiorno, ma anche in Francia e in Inghilterra³. In particolare, poi, va segnalata l'individuazione, a cura di Massimo Visone, delle piante dei sotterranei di palazzo Farnese nella c. 33v; scoperta questa di particolare interesse,



che arricchisce il repertorio dei grafici cinquecenteschi riguardanti l'importante residenza romana.

Se della Villa Chigi alla Lungara, in verità passata ai Farnese solo nel 1580, troviamo nel grafico 20r della raccolta il rilievo del fronte principale, con ogni probabilità precedente all'acquisizione dell'edificio da parte del cardinale Alessandro, è invece ai grafici relativi a palazzo Farnese che va rivolta particolare attenzione.

Osserviamo innanzitutto che il noto disegno 8r raffigurante la residenza in costruzione, oltre a essere collocato nel secondo contenitore anziché nel XII.D.74 come ci si aspetterebbe, va certamente riferito alla fase sangallescica della fabbrica, vale a dire all'inizio degli anni '40, quando si registra la ripresa dei lavori di trasformazione del preesistente palazzo Ferriz⁴. Una cosa certa, vista la diversa mano e la 'spuria' collocazione di quel grafico, è che esso non rientra nel corpus suddetto.

Le vicende dei successivi interventi di completamento sono ben note⁵. Sangallo muore nel 1546 e all'epoca la costruzione, affidata a Guglielmo Della Porta, è ben lontana dall'essere compiuta, essendo abitabili solo l'ala anteriore e parte di quella ad ovest. Il successivo intervento di Michelangelo consisterà nell'innalzamento della fabbrica fino al cornicione, con la creazione del nuovo balcone e la collocazione degli stemmi. Ma con la morte di Paolo III nel 1549 Michelangelo abbandona l'intervento e nel 1550 gli subentra Vignola, appena arrivato a Roma da Bologna e ora alle dipendenze del nipote del papa, il cardinale Ranuccio (detto cardinale Sant'Angelo); questi morirà il 28 ottobre 1565, subentrandogli il "Gran Cardinale" Alessandro. Proprio al 1549 va riferita l'incisione della facciata realizzata da Antoine Lafréry su disegno di Nicolas Beatrixet. In proposito Frommel⁶ nota come in essa il terzo piano risulti ormai eseguito, come pure, in gran parte, il cornicione, mentre non appare terminata la trasformazione della campata centrale del piano nobile; è errata, poi, la rappresentazione degli aggetti della trabeazione del balcone centrale, nonché quella delle finestre in prospettiva parziale, diversa dalla maniera michelangiolesca.

Il grafico 19r presente nel nostro Codice è, in tal senso,

assai significativo per essere servito con ogni probabilità quale base preparatoria per l'incisione; per questo risulta attribuibile a nostro parere proprio all'artista francese: se è da ravvisarsi la perfetta corrispondenza tra i due disegni, va tuttavia notata nel manoscritto la mancanza dello stemma farnesiano, forse disegnato in un secondo momento, nonché della prospettiva interna dell'androne sangallescico.

Nel 1555 Vignola è già definito «architetto del reverendissimo Santo Angelo» e il 13 aprile 1557 sottoscrive una lunga nota di lavori da eseguire nelle cantine e nel pianterreno del palazzo⁷. Nel 1564 abita nella dimora farnesiana o forse in una casa sita nel giardino posteriore; nel 1569 compare con il figlio Giacinto in un elenco dei governanti del rione Arenula, ove è situato il palazzo. Egli segue fedelmente quanto previsto da Michelangelo per le facciate e per il cortile, dove secondo Adorni gli si può forse attribuire solo il disegno delle mensole triglifate dell'ordine ionico.

L'architetto è molto più impegnato negli interni del palazzo, ove realizza le porte monumentali del grande salone d'angolo e del "salotto dipinto" e il grande camino a marmi policromi, di cui esiste il progetto autografo presso l'Archivio di Stato di Roma⁸; poi il soffitto ligneo, il pavimento a intarsi marmorei e il grande tavolo, ora al MET di New York, concepito insieme con Guglielmo Della Porta. Vignola sistema gran parte degli ambienti del piano nobile, nonché lo studiolo nel mezzanino, oltre a disegnare numerose porte al piano terra e a quello delle mansarde: a parere di Frommel, seguito da Tuttle, sono di Vignola anche la loggia e l'«andito» (ossia il vestibolo) nel corpo posteriore del palazzo, presenti nei disegni eseguiti sotto il cardinale Ranuccio intorno al 1560, in cui egli varia la soluzione concepita da Sangallo⁹.

Frommel, che ha pubblicato l'intero repertorio dei grafici relativi agli interventi condotti nel palazzo, compresi i 33r e 36r del Codice napoletano¹⁰, colloca anche questi ultimi, insieme con altri conservati in diverse sedi, «vers 1560», ossia negli anni della direzione di Vignola¹¹. In proposito ci sentiamo di proporre l'accostamento tra la lunga didascalia esplicativa

della pianta del piano terra conservata all'Albertina¹² e quelle di alcuni fogli, certamente precedenti, del descritto taccuino di antichità presente nel nostro Codice¹³: qualora si potesse accertare, come suggerirebbe la sorprendente affinità di scrittura anche con altri autografi¹⁴, che si tratti dello stesso autore, ciò potrebbe autorizzare un'attribuzione di quei grafici a Vignola, unico artista prima al servizio dell'Accademia Vitruviana nei primi anni '40 e poi direttore delle fabbriche farnesiane un ventennio più tardi.

Il grafico dell'Albertina potrebbe quindi consentirci di individuare una prima soluzione del maestro – si noti, tra l'altro, la previsione verso il giardino del solo «andito» e non della loggia – poi evoluta in quella indicata nella nostra pianta 36r, per la quale lo stesso Frommel azzarda l'attribuzione a un disegnatore italiano che l'avrebbe elaborata «d'après Vignole», cioè secondo l'idea di Vignola. Invece Tuttle, ancora con riferimento al grafico viennese, parla di un «mediocre maestro» il quale, dopo Sangallo, propone una soluzione alternativa a quella di Michelangelo, con un vestibolo che sarebbe risultato buio e con una nuova disposizione della dispensa e del «salotto», ritrovabile identica nella pianta napoletana¹⁵.

Per il fronte posteriore sono note diverse soluzioni coeve, anch'esse con ogni probabilità attribuibili a Vignola¹⁶, in cui, oltre a una versione semplificata della loggia, è indicata una sistemazione 'all'italiana' del giardino su via Giulia. È noto come Michelangelo avesse concepito il grandioso progetto finalizzato a unire prospetticamente la piazza e il palazzo con il Tevere, secondo quanto mostra la famosa incisione di Lafréry del 1560. Ma sotto Ranuccio, come si legge in una lunga memoria di Guglielmo Della Porta, l'idea non fu attuata perché ritenuta poco conveniente la soluzione delle logge verso il fiume. Il cardinale Alessandro consulterà quindi Della Porta intorno al 1574: la sua idea è difficile da ricostruire, basata forse sull'estensione della corte verso la riva o sull'aggiunta di un'altra sul retro dell'edificio.

Frommel così commenta i due disegni del Codice Tarsia: «La loggia e la scala a chiocciola nell'ala po-

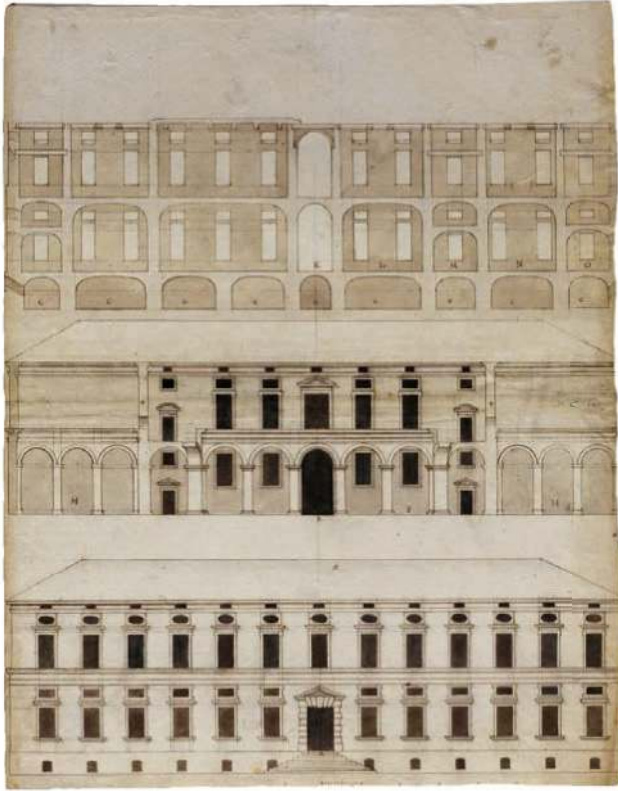
steriore rassomigliano presumibilmente al progetto di Vignola. Benché il livello del terzo piano sia troppo basso e le finestre troppo schiacciate, la sezione conferisce un'idea concreta dello stato effettivo del palazzo sotto il cardinale Ranuccio. Mancano alcune finestre del cortile ma il piano attico sopra il terzo piano sembra già cominciato»¹⁷.

Dal canto nostro, nel condividere queste osservazioni, riguardo in particolare alla sezione non possiamo evitare di sottolinearne l'affinità grafica con i disegni di Vignola per villa Cervini, conservati a Berlino¹⁸; in più notiamo come tra i ventiquattro disegni di rilievo del palazzo pubblicati tra il 1840 e il 1855 da Paul Letarouilly nella monumentale opera *Edifices de Rome moderne*, la rappresentazione dell'edificio in sezione prospettica sembra rifarsi direttamente al grafico napoletano, all'epoca già presente nella Biblioteca Borbonica e di particolare importanza per i sovrani, trattandosi del palazzo romano di loro proprietà: il carteggio oggetto del nostro studio potrebbe dunque essere stato noto allo studioso francese.

Come nel caso di altri studiosi, anche Frommel non aggiunge considerazioni sulle affinità grafiche – oltre che grafologiche – dei due disegni del Codice con altri in esso presenti, certo più difficilmente identificabili ma non meno interessanti. Ad esempio lo studioso non esamina il prospetto-sezione segnato 43r, che ci pare invece doveroso segnalare come possibile variante dell'idea di Vignola per il completamento della corte e dei fronti interni dell'edificio: sebbene vi siano notevoli dissonanze rispetto all'opera poi compiuta, specie nell'uso degli ordini e nella scelta dei fregi, appaiono di un certo rilievo l'assenza del porticato continuo al pianterreno e l'inserimento di un balcone in luogo di un'arcata cieca al centro del piano nobile e di finestrini per gli ammezzati al secondo piano, ove si preferiscono timpani triangolari a quelli arcuati, inseriti invece al livello della corte.

La fabbrica di Caprarola

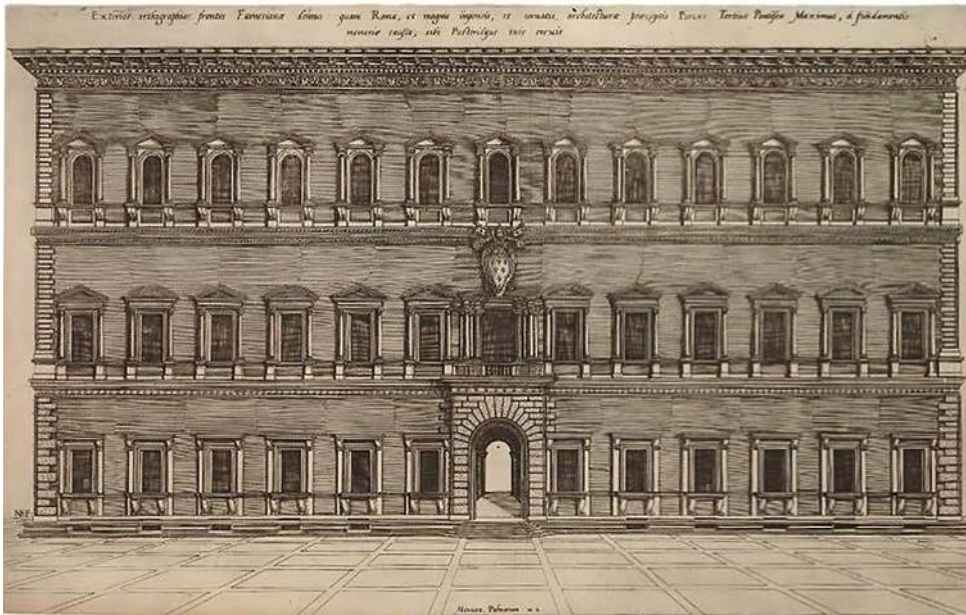
Il palazzo di Caprarola viene inizialmente concepito a partire dal 1521 come “rocchetta” per Paolo III da



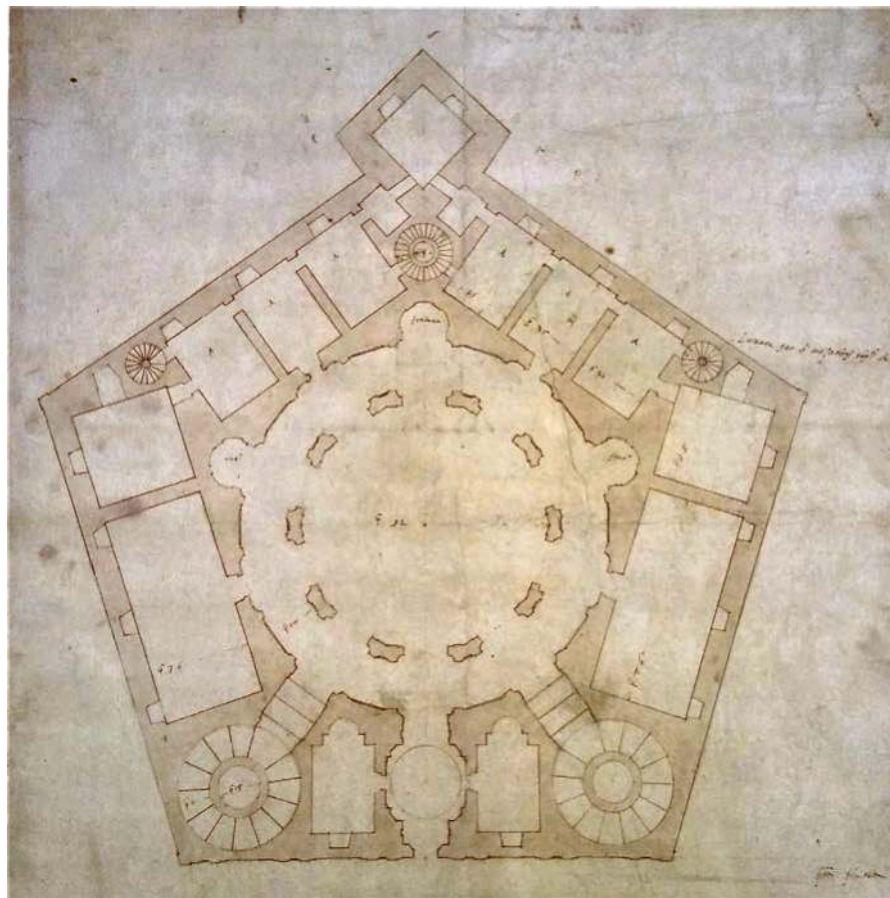
Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*. Libro VI, Ms. 1550 ca.,
tav. VIII. New York, Columbia University
(<https://dlc.library.columbia.edu/sites/serlio>)



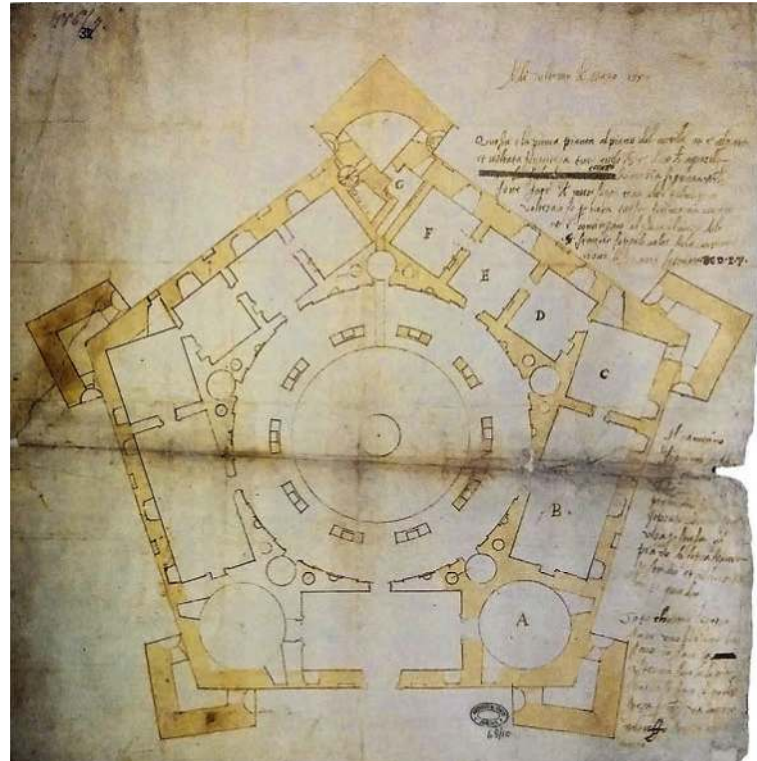
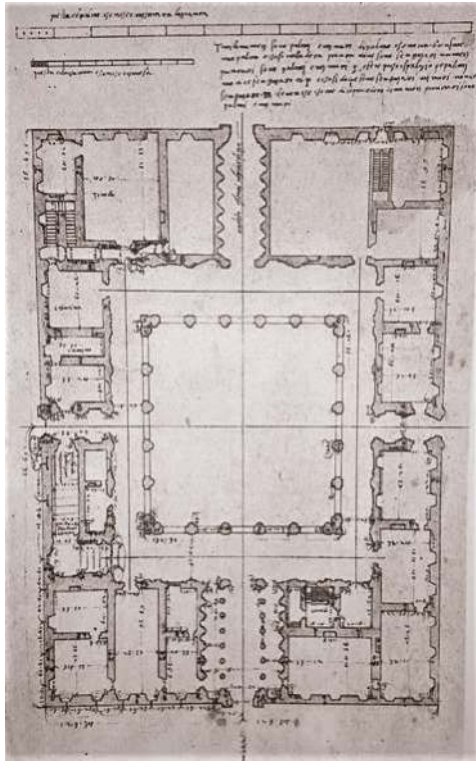
Sotto, Sebastiano Serlio, *Sesto libro d'architettura*, Ms. 1547-1550 ca.,
tav. XII. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek
(<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de>)



Nicolas Beatrizet (dis.),
Antoine Lafréry (inc.),
Facciata di Palazzo Farnese
a Roma, 1549
(<https://www.teeuwisse.de/catalogues>).

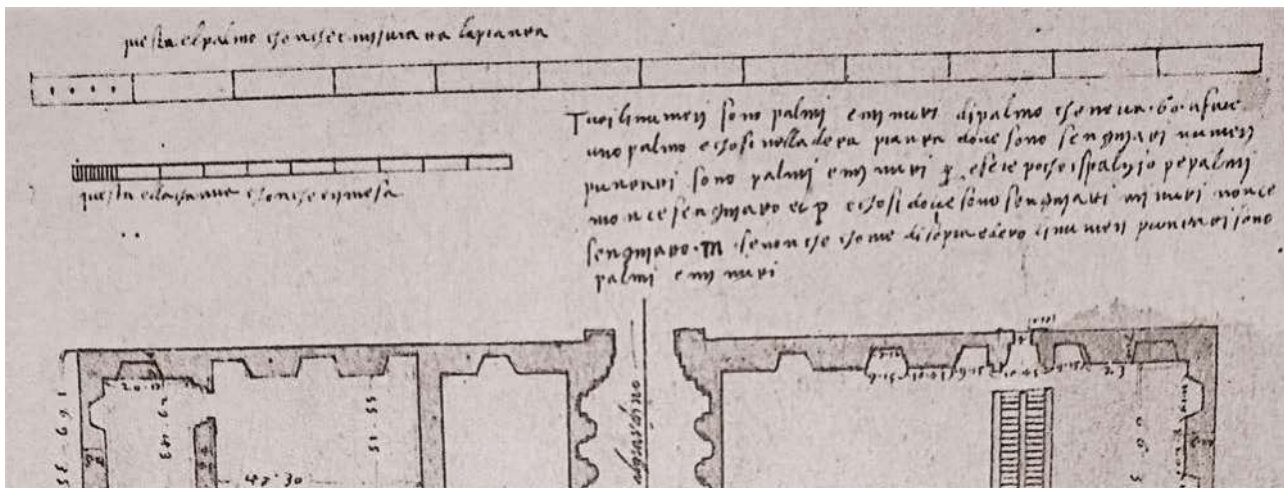


Francesco Paciotto, Progetto
del Palazzo Farnese a Caprarola,
pianterreno, 1552 o 1558. Napoli,
Archivio di Stato, Pianta e disegni,
cart. XXI, n.8



In alto a sinistra, Anonimo, Palazzo Farnese, pianta del pianterreno, 1560 ca. Vienna, Biblioteca Albertina, Ital. Arch., Rom 1073 (da Frommel 1981)
A destra, Jacopo Barozzi da Vignola, Progetto del Palazzo Farnese a Caprarola, pianterreno, 1559. Parma, Archivio di Stato, vol. 49, n. 10, (da Adorni 2008)

In basso, Anonimo, Palazzo Farnese, pianta del pianterreno, 1560 ca.; dettaglio della legenda. Vienna, Biblioteca Albertina, Ital. Arch., Rom 1073 (da Frommel 1981)





In alto, Jacopo Barozzi da Vignola, Palazzo Farnese a Caprarola, affresco con veduta da sud-est. Caprarola, Sala della Guardia

A lato, Jacopo Barozzi da Vignola, Palazzo Farnese a Caprarola, affresco con veduta da est. Caprarola, Sala della Guardia



Antonio da Sangallo il Giovane, poi affiancato da Baldassarre Peruzzi, che vi lavora fino al 1534; nel 1546 le opere vengono interrotte per la morte di Sangallo. Il disegno degli Uffizi di mano di quest'ultimo mostra un castello pentagonale con cinque baluardi, racchiuso in una cinta preceduta da un rivellino, con cortile rotondo e porticato con dieci pilastri e ambienti rettangolari alternati a circolari posti in corrispondenza dei baluardi. Non si sa se questo sia davvero il primo disegno per Caprarola o non si riferisca piuttosto alla Fortezza da Basso, o sia solo un disegno accademico. I disegni di Peruzzi mostrano invece l'idea, poi non adottata, di un cortile pentagonale con cinque arcate per lato.

L'opera prosegue sotto il cardinale Alessandro, passando da un'architettura fortificata a una vera e propria villa. Sebbene sia comunemente acquisita la data del 1556 per l'incarico affidato a Vignola, alcuni elementi che valuteremo potrebbero confermare un suo coinvolgimento già a partire dal 1550.

Sin dall'inizio degli anni '40 sia Serlio sia Vignola volgono il proprio interesse verso la tipologia della villa fortificata¹⁹. Serlio, che come è noto pubblica nel suo *Terzo Libro* (1540) la pianta e lo spaccato della villa napoletana di Poggioreale, dall'impianto centrale con torri angolari, adotta qualche anno più tardi un analogo modello nel castello di Ancy-le-Franc e nei progetti ideali del suo *Sesto Libro* (1549-53): si veda, nel manoscritto di New York, lo schizzo preparatorio per il 'palazzo di un principe' o, nel manoscritto di Monaco, la pianta pentagonale di una 'piccola magione Regia fuori delle città', che precede solo di qualche anno e certamente ispira la soluzione definitiva di Vignola per Caprarola.

Quando Vignola arriva a Fontainebleau nel 1541, Serlio è già *peintre et architecteur du Roy*. Un anno più tardi Barozzi può assistere direttamente alla progettazione del castello di Ancy-le-Franc e poi a quella della residenza del cardinale Ippolito d'Este a Fontainebleau; sicché nei citati disegni del progetto ineseguito per villa Cervini l'architetto mostra chiari riferimenti a tali modelli. Fino al 1543, oltre a collaborare con Primaticcio, Vignola ha modo di seguire da vicino gli

studi di Serlio, mostrandosi decisamente influenzato dai suoi Libri sin dalla successiva attività bolognese. Anche l'idea concepita da Vignola per Caprarola, nel riproporre la corte circolare di Sangallo e del proprio progetto per villa Cervini, si riferirà dunque al Serlio del Quarto e Sesto Libro, rivelando però maggiore dinamismo e contrasto rispetto al ritmo moderato e all'andamento prevalentemente orizzontale delle architetture di Serlio.

Negli anni '50, mentre è impegnato a Caprarola, Vignola ha modo di svolgere il tema del palazzo fortificato anche nella Castellina di Norcia per papa Giulio III, la cui tipologia è in effetti quella di una variante 'idealizzata' del castello di Ancy-le-Franc²⁰.

A Caprarola il cardinale vuole rivaleggiare con le lussuose dimore di Villa Giulia e Villa d'Este. Vignola è noto ad Alessandro dai tempi dell'attività in Belvedere con Melegghino: l'incarico per il palazzo-villa segna dunque l'inizio di una collaborazione che durerà fino alla morte dell'architetto nel 1573.

Per la vicenda della fabbrica è possibile fare riferimento a due documenti un tempo presenti nel fondo Farnesiano dell'Archivio di Stato di Napoli, purtroppo distrutti nel 1943, ma pubblicati prima da Willich nel 1906²¹, qualche anno dopo da Borzelli²², infine da Giovannoni nel 1931²³. Si tratta di una lettera di Francesco Paciotto al cardinale Farnese da Piacenza del 13 giugno 1552 (Borzelli) o 1558 (Willich, Giovannoni) e di un'altra di Vignola al Sig. Tizio Chermadio, Mastro di Casa Farnese, da Roma del 13 agosto 1552 (Borzelli) o 1558 (Willich, Giovannoni). Il problema della datazione al 1552 proposta da Borzelli non è da poco, perché anticiperebbe di alcuni anni il progetto di Vignola e la nota polemica con Paciotto rispetto a quanto comunemente acquisito.

In effetti Giovannoni riprende direttamente Willich, trascrivendo a sua volta le lettere, senza conoscere o quanto meno citare la prima trascrizione italiana di Borzelli; sulla sua scorta, tutti i successivi autori confermeranno la data del 1558. Ora, considerata la nota affidabilità dello storico e filologo napoletano, sorge qualche dubbio sul fatto che egli possa aver letto

erroneamente la data su entrambi i documenti; dubbio che sembrerebbe rafforzato dall'ampia documentazione riportata dal Promis nella sua biografia di Paciotto²⁴: mentre nel '52 Paciotto risulta effettivamente al servizio del duca Ottavio Farnese a Piacenza (luogo di spedizione della lettera al cardinale), dal luglio 1558 l'architetto è invece con Ottavio nelle Fiandre e non avrebbe certo potuto riferire al cardinale, il 13 giugno precedente, di volersi recare quanto prima a Roma presso di lui e restarvi, avendo rinunciato a passare al servizio della corte di Napoli²⁵.

Dunque le lettere, a cui vanno legati anche i due grafici presenti presso l'archivio napoletano attribuibili a Paciotto sulla base della stessa corrispondenza²⁶, darebbero conferma che nel '52 Vignola fosse già impegnato per quel progetto. Del resto, altri documenti pubblicati dal Giordani²⁷ attestano che sin dal 1550 Barozzi si reca più volte a Caprarola a studiare il terreno per la nuova fabbrica.

Paciotto viene dunque interpellato dal cardinale per proporre modifiche ai grafici elaborati da Vignola. Nel presentare le due piante, egli rassicura il cardinale di non essersi discostato dagli ordini ricevuti circa la distribuzione delle stanze, ma piuttosto per l'altezza dei vani, per il disegno dell'ingresso e per il cortile, con modifiche utili a rendere più belle le logge, migliorando anche le stanze inferiori. In particolare, egli introduce in corrispondenza delle estremità del fronte principale due grandi scale elicoidali, aperte sul cortile ma non verso l'esterno e utili a raggiungere la stanza da letto a cavallo, senza prevedere sul fronte interno altre scale minori; l'architetto propone inoltre delle nicchie in luogo dei poggiali già ideati da Vignola, da lasciare vuote o da ornare con delle fontane. In particolare, con riferimento al primo grafico, relativo al pianterreno, notiamo come, rispetto all'idea definitiva di Vignola, Paciotto lasci inalterata la ripartizione degli ambienti, prevedendo però per il corpo sul lato d'ingresso un androne piuttosto angusto, come del resto i due vani ai suoi lati. Paciotto, come lo stesso Vignola, conferma la pianta della rocca pentagonale, ma lascia un solo bastione a nord. Nel secondo disegno

osserviamo che al piano nobile i due corpi scala non comunicano direttamente con la corte, immettendo nella sala con la loggia, aperta nel fronte principale con tre arcate segnate da coppie di paraste. A nord, in corrispondenza del bastione, è segnata verso la corte una cappella di esigue dimensioni, giustamente criticata da Barozzi come soluzione poco conveniente e dispendiosa, così come l'inserimento delle due grandi scale sul fronte, che avrebbero reso la loggia un luogo di transito e non di sosta. Altra critica di Vignola riguarda la previsione di sole cinque aperture su ogni fronte, insufficiente per l'illuminazione e per l'eventuale introduzione di altre stanze da destinarsi alla servitù.

Riguardo alle scale previste da Vignola direttamente sulla corte, non piaciute al cardinale, l'architetto annuncia di averle già modificate, ma non ancora presentate. Difficile stabilire con certezza se davvero egli abbia redatto il disegno prima di Paciotto, come conferma il suo fedelissimo Egnatio Danti, quando si dice sicuro che Vignola mai avrebbe detto una bugia. In ogni caso la 'supervisione' di Paciotto lo aiuterà certamente a realizzare il proprio capolavoro.

Risulta singolare come per il coevo progetto del palazzo Farnese a Piacenza, iniziato da Paciotto nel 1558 per Ottavio Farnese e per la moglie Margherita d'Austria Asburgo, governatrice dei Paesi Bassi dal 1559 per il fratellastro Filippo II, le posizioni si invertano, in quanto in questo caso è Vignola a fare da revisore. Paciotto è un architetto colto e apprezzato da Ottavio e da Filippo II, che lo chiamerà persino a lavorare all'Escorial. Egli conosce il greco, il latino, è esperto di matematica e, se non fosse stato impegnato in molti altri luoghi d'Europa, forse avrebbe potuto contendere a Vignola il ruolo di architetto dei Farnese. Sicché nel 1561 Vignola riprogetterà interamente il palazzo di Piacenza.

Abbiamo notizia che nel giugno 1556 anche Nanni di Baccio Bigio, allievo di Sangallo, scultore e architetto di papa Clemente VII Medici sin dai primi anni '30²⁸, invia un proprio progetto per Caprarola. Nanni non riuscirà mai a entrare nelle grazie del cardinale, non venendo neppure menzionato da Vasari. Non



sappiamo se la sua idea fosse del tutto nuova o piuttosto si trattasse, anche in questo caso, di una versione 'emendata' del progetto di Vignola²⁹; è certo comunque che Giovanni Celso da Nepi scrive in quell'anno al cardinale: «Ho fatto che il Vignola vi vada [...], et gl'ho detto che V.S. vole la scala di fianco, et la loggia secondo il disegno di mastro Nando [Nanni], il resto, secondo il suo. Et così è restato di fare, et li piace ancora di lui in nel deto modo»³⁰. È quindi probabile che quando vengono ripresi i lavori per la rocca, affidati dal cardinale Alessandro all'impresario Battista Patrono da Caorso il 13 giugno 1556, ci si basi su elaborati derivanti dal contributo di entrambi gli architetti. Sicché proprio a un precedente elaborato di Nanni potrebbe riferirsi il grafico alla c. 21r della raccolta napoletana, recante, forse, una prima idea di completamento del fronte laterale della fabbrica: nel prospetto si notano, oltre alla parte centrale arretrata, ben undici finestre per piano e, ancora nel rispetto dell'originaria destinazione a fortilizio, i possenti bastioni in primo piano, con feritoie per le bocche da fuoco e le finestre protette da cancellate nel basamento.

Vignola deve dunque seguire l'idea di Nanni per la scala, che va posta «di fianco», e per la loggia, che va collocata come quella della sala d'Ercole³¹: ciò si riscontra anche in un disegno autografo di Vignola³², in cui è indicata una scala a tre rampe divise da pareti, alla quale si accede dal cortile circolare tramite un corridoio.

Vignola redigerà i disegni definitivi per Caprarola poco prima del 7 gennaio 1559. A questa fase potrebbe riferirsi il disegno 21r che, se accogliamo l'ipotesi che si tratti effettivamente di quest'opera, potrebbe essere copia del precedente elaborato di Nanni.

Giovannoni pubblica per primo la citata pianta dell'Archivio di Parma, datata al 31 maggio 1559, con il disegno definitivo per il pianterreno, che offre insieme la soluzione finale e lo stato dei lavori. Vignola vi annota il procedere dell'opera, con l'esecuzione delle volte sopra gli ambienti scavati delle cantine, in modo da potervi eseguire le camere dell'appartamento del cardinale previsto sul lato destro³³.

Adorni³⁴ riporta la bella descrizione del palazzo fatta da Vasari. Probabilmente Vignola, rispetto all'idea originaria di Peruzzi³⁵, che prevedeva due soli livelli, aggiunge un piano sotterraneo per i servizi e altri due superiori arretrati rispetto al cortile. Al livello di quest'ultimo è il cosiddetto appartamento dei prelati e al piano della loggia superiore, a cui si poteva accedere a cavallo dalla splendida scala elicoidale, è l'appartamento del cardinale. Sopra si trova il piano dei cavalieri, con una doppia infilata di stanze che danno su un corridoio intermedio pentagonale: vi si arriva tramite le scale a chiocciola minori che escono sull'ampia terrazza. Al posto degli originari bastioni d'angolo, Vignola inserisce ampie terrazze aperte sulla campagna circostante, con cui l'edificio instaura un diretto rapporto, ben immortalato dagli affreschi vignoleschi nella Sala della Guardia e dall'iconografia settecentesca, da Van Wittel a Vasi³⁶.

Note

¹ S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa, 1997, p. 253.

² Si veda, nel presente volume, il contributo di F. Bellini, a cui rimandiamo anche per i riferimenti bibliografici.

³ C. Birra, *Lorenzo Pomarelli, un architetto del XVI secolo tra Siena e Napoli*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», n.s., vol. LXXVII (2014-15), pp. 287-302.

⁴ L. Di Mauro, *Il cantiere di Palazzo Farnese a Roma in un disegno inedito*, in «Architettura. Storia e documenti», 1-2 (1987), pp. 113-123; *Id.*, *Domus Farnesia amplificata est atque exornata*, in «Palladio», 1 (1988), pp. 27-34.

⁵ Ch.L. Frommel, *La construction et la décoration du Palais Farnèse. Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, Rome, École Française de Rome, 1981, pp. 127-224; *Id.*, *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*, in «Annali di Architettura», 7 (1995), pp. 7-18; P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, pp. 7-88; *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, Ch.L. Frommel, C. Thoenes, Milano, Electa, 2007, pp. 196-205, schede di R.J. Tuttle.

⁶ *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, a cura di F. Buranelli, Firenze, Giunti GAMM, 2010, p. 331, scheda di Ch.L. Frommel.

⁷ B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Skira, 2008, p. 77.

⁸ Ivi, p. 78.

⁹ Vignola, da quanto si sa, lavorerà nella fabbrica fino alla morte (quando gli subentrerà Giacomo Della Porta fino al 1589) attenendosi al progetto di Michelangelo, sebbene in tempi recenti si sia trovata in facciata una trama di mattoni bicromi che rimanderebbe a quelle usate dallo stesso Vignola a Caprarola e a Villa Giulia.

¹⁰ Ch.L. Frommel, *La construction et la décoration du Palais Farnèse*, cit., figg. 13, 57.

¹¹ C. Conforti, *Vignola nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, in *Vignola e i Farnese. Atti del convegno internazionale. Piacenza 18-20 Aprile 2002*, a cura di Ch.L. Frommel, M. Ricci, R.J. Tuttle, Milano, Electa, 2002, pp. 19-24.

¹² Vienna, Biblioteca Albertina, *Ital. Arch.*, Rom 1073 e dettagli ivi, Rom 1088r.

¹³ Si vedano in particolare i grafici XII.D.74, cc. 8ra, 8rb, 12ra, 13rb. Cfr. il contributo di O. Lanzarini nel presente volume.

¹⁴ Cfr. le didascalie presenti nel grafico di progetto per un ponte sul fiume Samoggia del 1547 (Bologna, Archivio di Stato, *Archivio del Reggimento*, Istrumento, Scritture, A 30, 43), nella pianta del palazzo Farnese di Caprarola del 1559 (Parma, Archivio di Stato, poi ASPr, vol. 49, n. 10), nonché i testi della lettera di Vignola ai Priori della Città di Viterbo del giugno 1566 (Viterbo, Biblioteca Comunale, II.D.VI.4.E/1) e del manoscritto di Vignola sulla prospettiva (Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca), in *Jacopo Barozzi da Vignola*, pp. 154, 219, 237, 373.

¹⁵ La dispensa è citata anche in un documento a firma di Prospero Mocchi del 1547: cfr. Ch.L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, E. Wasmuth, 1973, II, p. 110.

¹⁶ Si vedano i disegni conservati a Berlino, New York e Stoccolma: Ch.L. Frommel, *La construction et la décoration du Palais Farnèse*, cit., figg. 14, 15; *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 197-198, scheda di R.J. Tuttle.

¹⁷ *Palazzo Farnese*, cit., pp. 335-336, schede di Ch.L. Frommel.

¹⁸ R. Nicolò, *La villa di Marcello Cervini al Vivo d'Orcia*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 43, 2004 (2006), pp. 51-74; S. Frommel, *Vignola in Francia*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma, Gangemi Editore, 2016, p. 221.

¹⁹ S. Frommel, *Vignola e Serlio: analogie, congruenze, scarti, contraddizioni*, in *Vignola e i Farnese*, cit., pp. 299-327.

²⁰ Si veda S. Frommel, *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*, Venezia, Marsilio, 2005.

²¹ H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strassburg, Heitz & Mündel, 1906.

²² A. Borzelli, *Jacopo Barozzi con Francesco Paciotto. Caprarola e la Cittadella*, Napoli, Tip. Sannitica, s.d. (ma post 1908).

²³ G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano, F.lli Treves, 1935.

²⁴ C. Promis, *La vita di Francesco Paciotto da Urbino architetto civile e militare del secolo XVI*, in «Miscellanea di Storia Italiana», IV, a cura della R. Deputazione di Storia Patria, Torino, Stamperia Reale, 1863.

²⁵ Paciotto è già a Roma negli anni '40, anche lui collabora con Melegghino ed è amico di Marcello Cervini, entrando al servizio dei Farnese. Egli è interessato all'antico, ma ha anche una formazione militare e da topografo, che pone al servizio di Filippo II, svolgendo un'intensa attività di progettista di fortificazioni per molte città delle Fiandre. Egli lavora anche per i Savoia, trasformando la roccaforte medievale di Rivoli in residenza di corte nel 1562.

²⁶ Napoli, Archivio di Stato, *Piante e disegni*, cart. XXI, nn. 8-9. Cfr. in proposito B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 93-96; F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, schede in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 218. Si vedano inoltre G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, cit., pp. 237-244, 261-262; S. Benedetti, *Sul giardino Grande di Caprarola ed altre note*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», s. XVI, f. lo 91-96 (aprile 1969), pp. 4-5; *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 23, 1996, pp. 745 sgg., sub voce «Paciotto»; N. Ragni, *Francesco Paciotti architetto urbinato*, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, figg. 3a, 3b.

²⁷ P. Giordani, *Il Vignola a Roma*, in *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi pubblicati nel IV centenario della nascita per cura del comitato preposto alle onoranze*, Vignola, per Antonio Monti, 1908.

²⁸ Cfr. Parma, Archivio di Stato (d'ora innanzi ASPr), *Carteggio farnesiano estero*, b. 338, cit. in F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il Vignola nella Toscana*, in *Vignola e i Farnese*, cit., pp. 101 sgg.

²⁹ *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 218-219, scheda di F.T. Fagliari Zeni Buchicchio. L'autore descrive un disegno parziale redatto da Vignola del 1556 (ASPr, *Piante e disegni*, vol. 49, n. 11), quando ancora ci si riferiva, evidentemente, a un progetto iniziale di Nanni di Baccio Bigio.

³⁰ B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 90.

³¹ Pare infatti che la scala nel progetto di Vignola seguisse la col-



locazione decisa da Peruzzi o da Sangallo, ossia che fosse quasi di ostacolo all'ingresso, in sintonia con la funzione originaria di fortezza della fabbrica.

³² Si tratta del grafico parziale già citato.

³³ Nel 1560 l'opera progrediva ormai speditamente. Sono noti altri due disegni di Vignola per il palazzo (ASPr): l'uno è relativo al terzo piano «dei cavalieri» ed è precedente alla pianta redatta dall'architetto nel maggio 1559, perché ha la scala a chiocciola presso il torrione collocata dall'altro lato; l'altro riguarda il pavimento circolare della cappella, con datazione autografa di

Vignola al 18 ottobre 1569, ossia quando Federico Zuccari doveva aver terminato gli affreschi. Cfr. B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 89-90.

³⁴ Ivi, p. 83.

³⁵ Cfr. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dis. 500 Ar.

³⁶ Cfr. E. Bentivoglio, *L'inganno prospettico e spaziale nel frontespizio della editio princeps della Regola dei cinque ordini d'architettura di Giacomo Barozzi*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 32-37.

LINGUAGGI
DELL'ARCHITETTURA
E OPERE FARNESIANE
AL TEMPO DI VIGNOLA

IL 'DISEGNO DI NAPOLI': IMMAGINARE IL SAN PIETRO DI MICHELANGELO NEL 1561

Federico Bellini

Publicato da Fritz-Eugen Keller nel 1976, il foglio 22^v del Ms. XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli è divenuto celebre nella letteratura buonarrotiana in cui è chiamato per antonomasia il "disegno di Napoli"¹. Preziosa e controversa testimonianza di un delicato stadio ideativo della basilica di San Pietro, il foglio è stato per decenni riferito alla revisione nel 1564-1565 della cupola michelangiotesca, la «sì bella e terribil machina» di cui parla Vasari nell'edizione giuntina². Il disegno sarebbe dunque un esito della postuma vendetta della setta sangallescica su Michelangelo, vittima della congiura della mediocrità e dell'interesse materiale sul genio profetico, epitome del fatale e ciclico soccombere dello spirito progressivo nella storia. Forse non è così. Si potrebbe già obiettare che le critiche alla cupola buonarrotiana non derivavano da pregiudiziale incomprendimento, ma al contrario dall'aver giudiziosamente compreso il suo *deficit* statico-costruttivo, questione che sarà risolta da Giacomo Della Porta nel 1589-1590 con magistero e audacia³. A quel frangente il disegno di Napoli è però estraneo. Le sue forme non corrispondono ad alcuno dei pareri del 1564-1565, mentre la ricchezza di dettaglio con cui è restituito (e quotato) il corpo inferiore sarebbe stata superflua al dibattito sulla cupola; ma, soprattutto, la basilica è raffigurata come la si poteva immaginare tra il 1557 e non oltre il 1561, con Michelangelo ancora vivo.

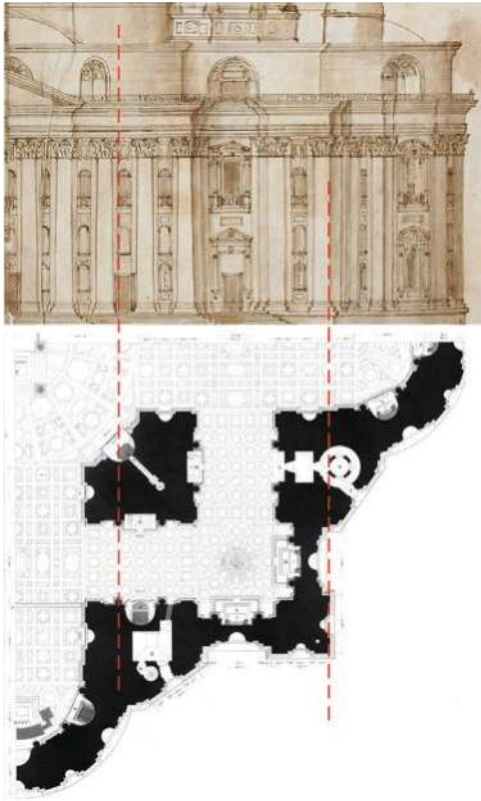
Consistenza

Il disegno di Napoli è eseguito a penna ombreggiata a inchiostro su una carta pregiata di grande formato, con

una filigrana che non fornisce aiuto alla sua datazione⁴. È stato redatto in momenti distinti, attribuibili forse a mani diverse.

In un primo tempo sono state tracciate a riga e compasso le due metà della sezione trasversale e del prospetto orientale di San Pietro. La precisione dei particolari e il rigore della proiezione ortogonale dimostrano una notevole perizia nel disegno d'architettura, che si ritrova in altri fogli della medesima raccolta, come il prospetto di villa Chigi alla Lungara (f. 20^r) o la sezione del palazzo di Pirro, virtuosisticamente unita alla metà ruotata del fronte (f. 48^v): grafici peraltro meno pregevoli e privi d'ombreggiature. Il nostro foglio mostra analogie anche maggiori con la splendida sezione di palazzo Farnese (f. 33^r), affine per la qualità del segno e la maestria del chiaroscuro⁵. Il disegno di Napoli presenta nondimeno alcuni errori proiettivi, del resto comprensibili nella restituzione d'un organismo della complessità di San Pietro. Innanzitutto, la metà sezionata a sinistra è più larga della metà del prospetto a destra, in una misura che difficilmente si può ricondurre a una diseguale deformazione della carta⁶. Inoltre, l'attico sopra la facciata dovrebbe 'girare' appena dopo il finestrone scorciato, e invece si prolunga sino all'estremità del colonnato inferiore. In ultimo, dettaglio sottile, il pilastro di spigolo della cappella angolare destra (oggi Gregoriana), dovrebbe coprire a destra la mezza parasta da cui parte lo smusso inclinato verso l'abside settentrionale⁷.

Su questa base, che occupa gran parte del foglio, vengono aggiunte a squadra – con tratto sbrigativo – le

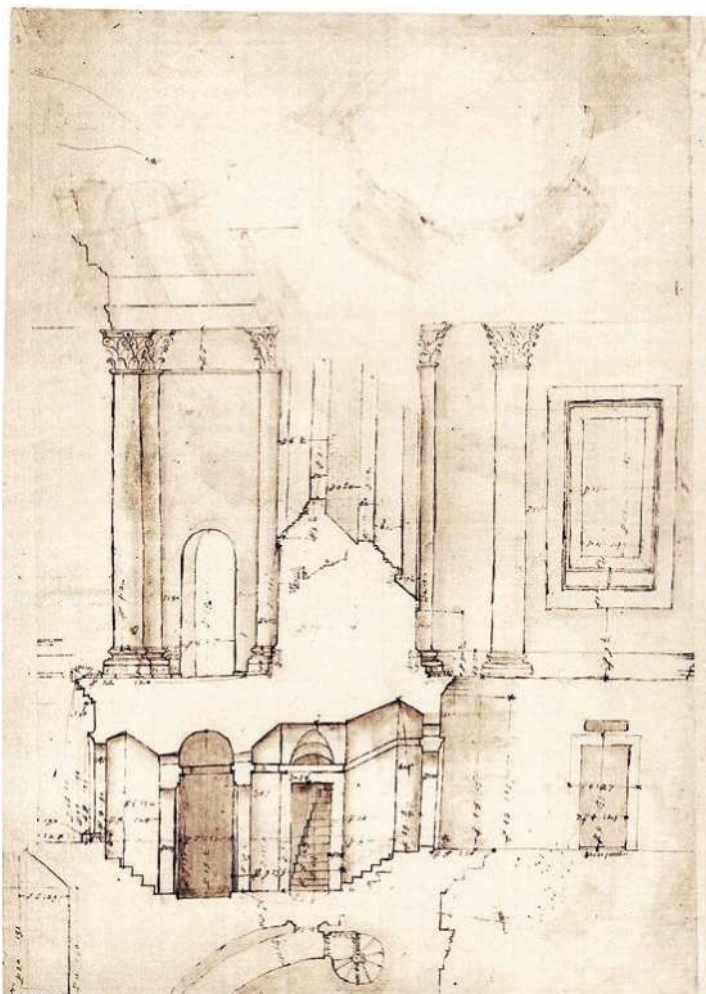


Sopra, Michelangelo Buonarroti, modello del 1557 della calotta della cappella del Re (basilica di San Pietro, Ottagono di San Girolamo).

Sotto, Confronto tra il disegno di Napoli (a sinistra) e la sezione edita da Antonio Salamanca (1546). Si è fatta pari l'altezza dell'ordine maggiore (elaborazione dell'autore).

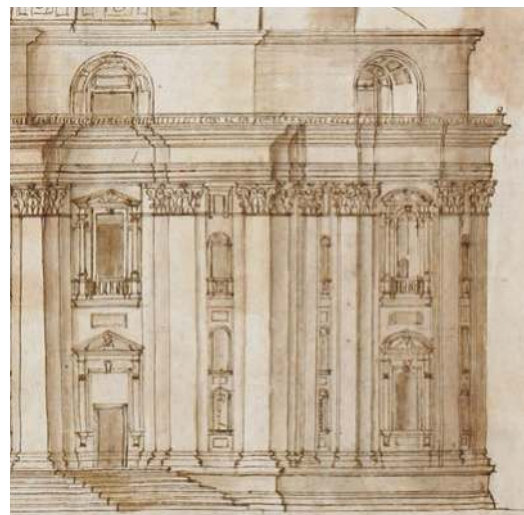
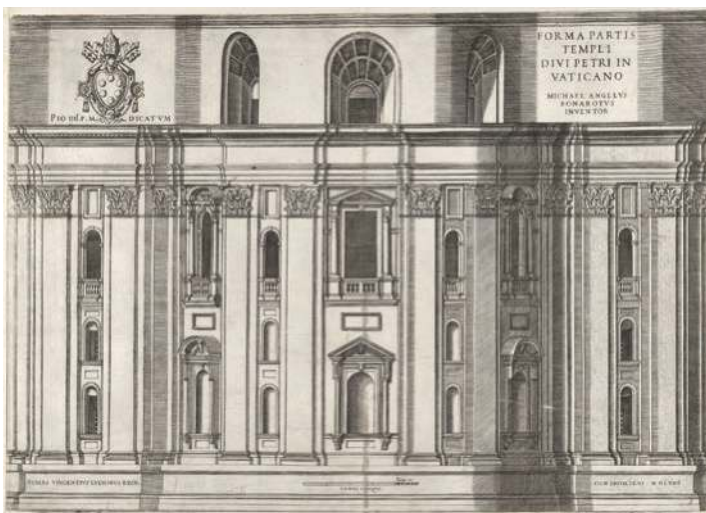
In alto, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c22v (cosiddetto "disegno di Napoli"). Errori proiettivi (la pianta in basso è di Letarouilly): a sinistra, l'attico del braccio orientale dovrebbe girare subito dopo il finestrone; a destra, la semiparasta prima dello smusso dovrebbe essere coperta dallo spigolo della cappella Gregoriana (elaborazione dell'autore).





A sinistra, Anonimo, rilievo del tamburo di San Pietro nel 1557-1561. Firenze, GDSU, 96Av.

In basso a sinistra, Prospetto dell'abside della cappella del Re di San Pietro, edita da Vincenzo Luchino (1564); a destra, prospetto di scorcio della cappella dell'Imperatore nel disegno di Napoli. Si è fatta pari l'altezza dell'ordine maggiore (elaborazione dell'autore).





lanterne cupolate angolari, ombreggiatura compresa: una linea verticale di penna rimarca e nasconde lo stacco tra la lanterna di sinistra e la colonna del tamburo precedentemente disegnata; mentre la lanterna di destra si sovrappone alle linee a penna già tracciate del plinto del tamburo. In seguito sono stati schizzati alcuni dettagli a mano libera: i lacunari del voltone e dei sottarchi dell'attico; il manto di tegole embricate delle lanterne angolari e i loro plinti (in cui appare un noto motivo michelangiolesco⁸); i corpi cilindrici cupolati che coprono le rampe a lumaca ricavate negli smussi; gran parte dei riquadri di porticelle e finestroni delle lanterne angolari, del tamburo, della lanterna maggiore; tutti i balaustrini e le cuspidi della lanterna. In ultimo sono state apposte le quote in palmi romani: potrebbero appartenere a un'ulteriore mano che presenta affinità con le misure d'altri fogli della raccolta napoletana⁹.

Datazione

Una nutrita serie di dettagli dimostra che il disegno di Napoli è stato redatto prima della fine del 1561; in alternativa, potrebbe essere copia posteriore d'una matrice che risale a quella data.

Nella sezione della cappella del Re (il braccio meridionale di San Pietro) l'autore quota integralmente le murature sino alla calotta absidale¹⁰, ma incorre in un errore incompatibile con un rilievo diretto: le nervature della volta poggiano su dei plinti alti quanto la cornice del finestrone (debitamente quotato), mentre nell'edificio reale sono molto più bassi. Il dettaglio non è inventato, ma ripreso dal modello michelangiolesco della calotta del 1557, dal quale l'opera era stata però costruita in difformità¹¹. La presenza nel disegno di Napoli di misure del corpo inferiore fa anche sospettare che il modello del 1557 fosse stato posto sopra un plastico buonarrotiano dell'intera abside¹².

Nel ricomporre gli interni, il disegno di Napoli ha accostato elementi ricavati da fonti diverse che non sempre corrispondevano al costruito. Nella crociera viene seguito il modello di Sangallo, riprodotto nell'incisione di Antonio Salamanca del 1546. Così, nei

lati obliqui dei pilastri della cupola compare un unico alto nicchione sovrastato da una mostra quadrangolare, al posto dei due nicchioni sovrapposti di Bramante; l'ordine minore e la relativa cornice che sostiene gli arconi delle navatelle sono però sensibilmente rialzati: l'autore non ha dunque lucidato Salamanca, che rappresenta il dettaglio correttamente¹³.

Il disegno di Napoli si rifà naturalmente anche a quanto Michelangelo andava edificando. Nell'interno delle cappelle angolari viene replicato l'impaginato dell'abside del Re, completato nel 1556¹⁴; nel corrispondente prospetto (metà destra) compare un finestrone nell'attico che presuppone volte a crociera, o a vela, o a calotta su pennacchi¹⁵; come che fossero, le volte si sarebbero impostate sopra la trabeazione dell'ordine gigante corinzio, ossia poco meno di 12 metri più in alto dei pennacchi realmente costruiti¹⁶. Non si può escludere che fosse questa l'intenzione di Michelangelo, ma appare improbabile sia per le proporzioni troppo verticali dell'interno, sia per la radicale difformità tra le pareti piene e i due lati aperti da arcate verso le navatelle¹⁷. Ugualmente dubbio appare il goffo portale di accesso alla cappella angolare (metà destra), che l'autore apre a forza nell'edicola dorica del primo registro esterno. Questi dettagli sono meglio riferibili a una semplice mancanza d'informazioni che l'edificio in cantiere non poteva ancora fornire: le cappelle angolari, infatti, sono state fondate in età michelangiolesca (fin dal 1553), ma i loro elevati inizieranno a vedersi solo nel 1567-1568 con le opere di Jacopo Barozzi da Vignola alla cappella verso le Stalle¹⁸.

I più espliciti indizi per datare il disegno di Napoli sono forniti dal tamburo, che appare definito (e quotato) solo nelle parti note fino al 1561, in uno stato che si riscontra in due disegni degli Uffizi (GDSU 95A ν e 96A ν , databili al 1557-1561¹⁹). Le quote verticali si arrestano al bordo inferiore dei finestroni, privi dei timpani, sia all'interno che all'esterno: nell'edificio costruito i finestroni del tamburo restano incompiuti dal 1556 sino al 1562-1563, mentre i timpani vengono previsti solo nel modello michelangiolesco della cupola (i timpani interni nel 1560, gli esterni nel 1561)²⁰. Inoltre,

nel disegno di Napoli il colonnato esterno è sensibilmente più alto delle paraste interne, contrariamente a quanto in effetti costruito a cui – con qualche trascurabile approssimazione – corrispondono invece sia il modello michelangiolesco del 1558–1561 che le stampe di Dupérac. Anche in questo caso la fabbrica non poteva fornire indicazioni complete: mentre i capitelli delle paraste interne erano stati iniziati già dall'aprile 1555 (seppure posti in opera nel 1562–1563), i capitelli esterni del colonnato sono lavorati solo dall'agosto 1561, per essere collocati dall'aprile 1563²¹.

La grande cupola, in ultimo, viene ridotta a una semplicistica calotta libera ed emisferica, coronata da una lanterna che richiama il progetto michelangiolesco solo nelle colonne binate, ma non nella sezione né nella cuspide, che ricalcano la lanterna di Sangallo tratta dalle stampe di Salamanca²².

Attici, facciata, lanterne angolari

Datazione a parte, il disegno di Napoli è celebre perché rappresenta parti di San Pietro non più esistenti o mai esistite: ossia i vecchi attici, la facciata decastila, le lanterne delle cappelle angolari. Pochi anni dopo, alcune celebri incisioni raffigureranno le medesime parti della basilica in forme significativamente diverse: sono qui riferite per comodità a Vincenzo Luchino (1564) ed Étienne Dupérac (1569), sebbene entrambi dovettero avvalersi di disegnatori abili nella proiezione ortogonale, rimasti anonimi²³.

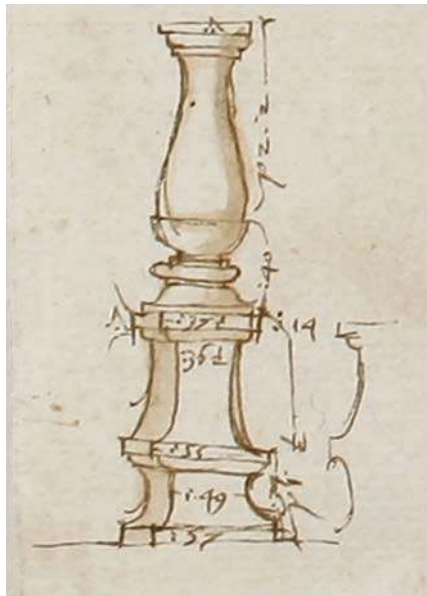
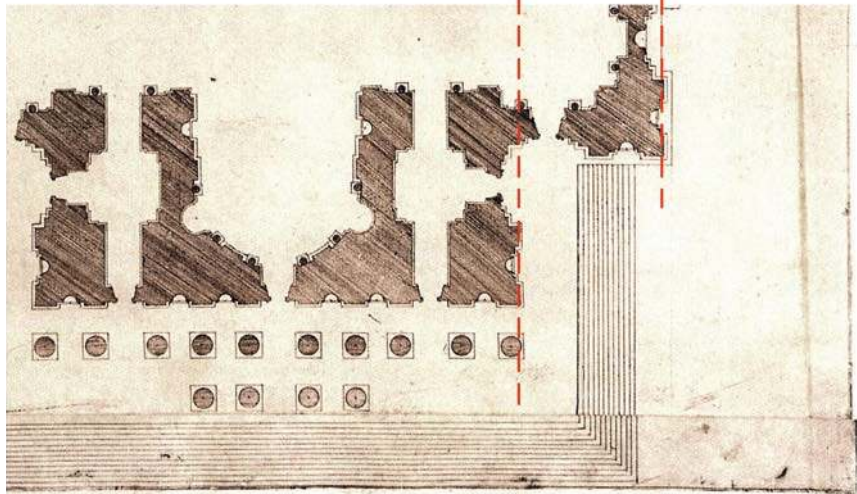
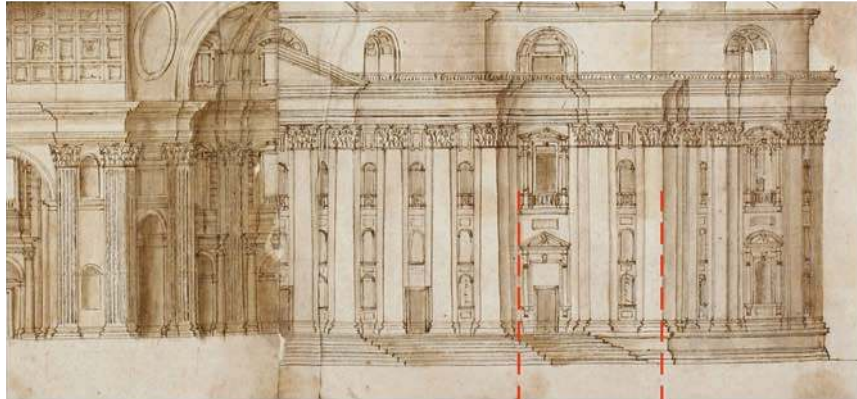
Il nuovo attico buonarroiano, al quale Pirro Ligorio è del tutto estraneo, è stato iniziato nel 1563 alla cappella dell'Imperatore (braccio nord) ed era a tutti visibile, al più tardi, negli ultimi mesi del 1564²⁴. Le sue forme, dunque, non erano note all'autore del disegno di Napoli, che può raffigurare solo il vecchio attico costruito nel 1556–1558 alla cappella del Re, estendendolo all'intero circuito della basilica. È pur vero che i vecchi attici sono rappresentati da Luchino ancora nel 1564, ma nell'unico tratto costruito: ossia, appunto, la cappella del Re. È ragionevole credere che nell'anno della morte di Michelangelo, in cerca d'un successo commerciale immediato, l'editore-imprenditore Lu-

chino si sia deciso a stampare il prospetto dell'abside meridionale nello stato in cui allora si presentava, bruciando sul tempo ogni concorrente. Il vecchio attico del disegno di Napoli, d'altronde, solo in parte corrisponde a quello di Luchino: è più basso, avendo un rapporto con l'ordine gigante corinzio di 1:4 laddove in Luchino è di oltre 1:3; ha poi finestrone sulle cappelle angolari e un andamento mistilineo spigoloso, irregolarmente arretrato dal corpo inferiore, che Luchino non rappresenta²⁵.

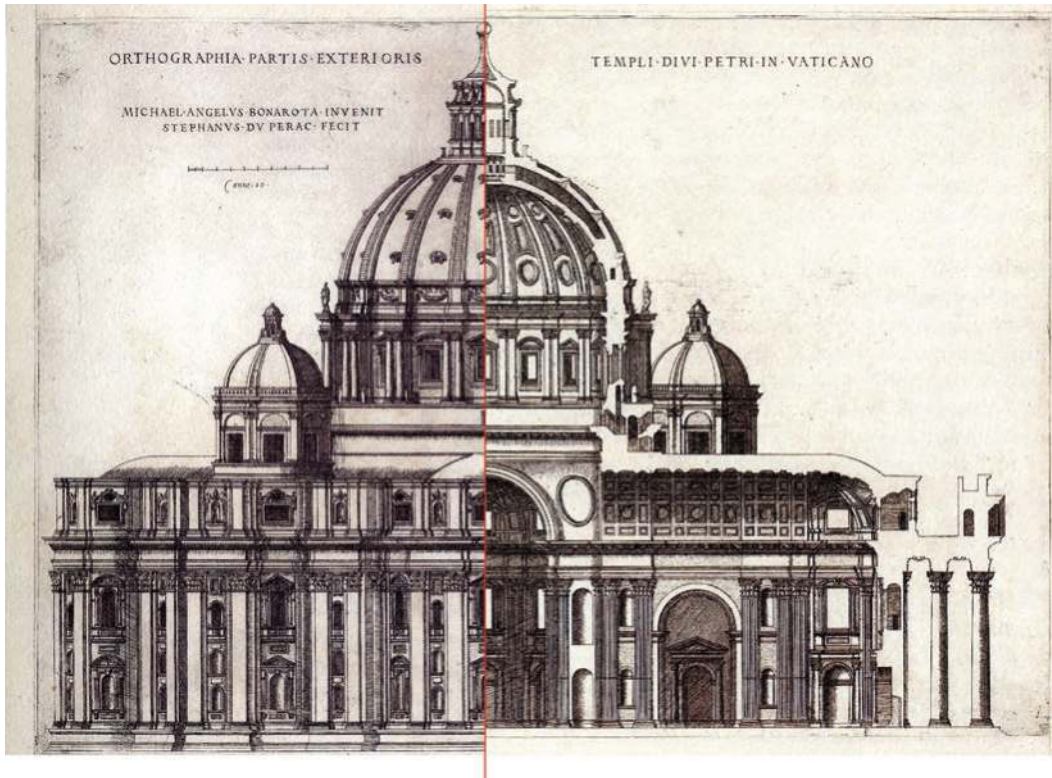
Per la facciata il confronto va compiuto con le stampe di Dupérac (1569), l'unica altra fonte grafica di quel decennio a rappresentarla²⁶. Le differenze sono anche in questo caso notevoli, sebbene poco vistose. In primo luogo la facciata del disegno di Napoli è più stretta; per l'esattezza, lo è di mezzo modulo dell'ordine gigante per parte. L'ultima colonna a destra, infatti, lascia scoperta la mezza parasta della cappella angolare, mentre in Dupérac la colonna e la mezza parasta sono allineate. Mentre la pianta di Dupérac ha raffinati intercolumni variabili, nel disegno di Napoli sono costanti, compreso quello centrale²⁷: sulla parete dietro il colonnato viene riprodotta la campata breve della travata ritmica buonarroiana, ma in questo modo le semiparaste che ribattono l'ordine gigante risultano ridotte. La facciata, infine, non riesce a rapportarsi ai vecchi attici del 1556–1558: sopra la trabeazione compare una balaustrata che corre per l'intero perimetro della basilica, ma non è chiaro cosa ci sia nello spazio variabile tra il prospetto spigoloso del corpo inferiore e quello sinuoso dell'attico, al punto che quest'ultimo viene esteso all'estremità del colonnato, causando l'errore proiettivo sopra notato. Dupérac, al contrario, raffigura i nuovi attici buonarroiani che proseguono i fili verticali del corpo inferiore, osservando una legge formale che nell'architettura michelangiolesca non conosce deroghe a me note. Si può evincere che il disegno di Napoli e, con maggiore maestria, le stampe del Dupérac si riferiscano a un disegno o a un modello della facciata elaborato da Buonarroti circa nel 1560–1561, quando il maestro ripensa anche la forma degli attici²⁸. D'altronde è rimasto uno schizzo in cui



Confronto tra la facciata colonnata nel disegno di Napoli (in alto) e nella pianta di Dupérac (in basso, elaborazione dell'autore)



Rilievo del balastrino delle finestre a edicola ioniche di San Pietro: a sinistra nel disegno di Napoli, a destra nel GDSU 96Ar



Montaggio tra le metà del prospetto e della sezione della basilica di San Pietro incise da Dupérac (elaborazione dell'autore)



Confronto tra le lanterne delle cappelle angolari in Dupérac e nel disegno di Napoli (elaborazione dell'autore)



Michelangelo prefigura di sua mano un pronao colonnato²⁹. Disegno o modello che fosse, l'elaborato non doveva chiarire la connessione con il resto della basilica, mettendo in gravi difficoltà sia l'autore del disegno di Napoli che Dupérac, il quale ha plausibilmente rappresentato la revisione del progetto compiuta da Vignola, rimasto unico architetto della fabbrica dai primi mesi del 1567³⁰.

Ancora più incerta è la questione delle lanterne angolari, attestate nel disegno di Napoli in forme sensibilmente differenti rispetto a Dupérac³¹.

Le due versioni hanno in comune la matrice ottagonale del tamburo, la calotta a tutto sesto a padiglione costolonato e i finestrati rettangolari coronati da arcate cieche in rilievo. Nel disegno di Napoli il tamburo è però notevolmente più alto e, agli spigoli, ha un ordine dorico inginocchiato al posto della doppia parasta di Dupérac. Manca il lanternino e la calotta è rinfiancata ed embricata, mentre in Dupérac è libera e liscia. Sin dai tempi di John Coolidge, la letteratura ha escluso che le lanterne raffigurate da Dupérac fossero compatibili con il linguaggio michelangiolesco, giudizio che in seguito è ricaduto sulle lanterne del disegno di Napoli³². La sintassi architettonica usata dal vecchio Michelangelo, tuttavia, negli anni del pontificato di Pio IV si era notevolmente asciugata, sino a raggiungere il minimalismo in San Giovanni dei Fiorentini e nella cappella Sforza, nonché l'afasia in Santa Maria degli Angeli³³. È quindi possibile che le lanterne del disegno di Napoli costituiscano la memoria d'un modello originale buonarrotiano, probabilmente sommario e isolato dal resto della basilica, costringendo il suo autore e Dupérac a interpretarne con libertà sia le forme che le dimensioni.

Scopi e autori

Il disegno di Napoli precede d'alcuni anni le critiche al progetto buonarrotiano della cupola, senza avere alcun rapporto con esse. Anche nell'ipotesi, possibile ma poco probabile, che sia stato steso in età successiva come memoria d'un presunto progetto originale michelangiolesco, il disegno deriva con tutta

evidenza da una matrice redatta tra la fine del 1560 e la metà del 1561, quando ancora non erano noti né il modello michelangiolesco della cupola (terminato nel novembre 1561), né le reali forme delle cappelle angolari, del nuovo attico e del tamburo. L'autore, come del resto farà Dupérac, ha cercato d'unire parti ricavate da fonti diverse: per l'abside del Re si è rifatto al modello della calotta del 1557; per l'interno delle cappelle laterali ha meccanicamente replicato l'impaginato delle conche absidali; per il tamburo ha usato i rilievi dell'esistente (frintendendo lo sviluppo in altezza del colonnato); per gli attici ha esteso all'intero perimetro l'unico tratto costruito nel 1556-1558; per la cuspide della lanterna maggiore ha ripreso l'incisione di Salamanca. Per la facciata e le lanterne angolari, infine, ha probabilmente interpretato elaborati michelangioleschi molto sommari, oppure non direttamente conosciuti.

Il foglio non è stato eseguito a fini progettuali, ma piuttosto editoriali, con una finezza che suggerisce l'uso elettivo della tecnica calcografica, ormai consolidata a Roma dopo le opere impresse da Blado e Salamanca. Dal disegno si sarebbe potuta ricavare un'unica lastra, oppure duplicare in controparte ciascuna metà per ottenere due incisioni distinte dell'interno e del prospetto, come poi farà Dupérac. Quando però, tra il 1562 e il 1565, la basilica ha mostrato il suo definitivo corpo edilizio, ci si è resi conto che il disegno, pur bellissimo, era vistosamente difforme da quanto si andava costruendo e si è rinunciato a stamparlo, probabilmente per cederlo a un collezionista: a questa fase potrebbero appartenere le quote aggiunte all'abside del Re e al tamburo. Sul nome dell'autore (o degli autori) possono farsi solo congetture. Per la qualità del tratto e la sicurezza della costruzione geometrica viene naturale pensare a Vignola, che nel 1562 pubblica la *Regola* ed è legato ad Alessandro Farnese, arciprete della basilica vaticana sin dal 1543. A quei tempi, tuttavia, Roma brulicava d'eccellenti disegnatori e incisori d'architettura, italiani e forestieri, che hanno lasciato traccia in diverse raccolte tuttora esistenti:

della maggior parte di loro, peraltro, non conosciamo neppure il nome. Oltre che per i collezionisti, costoro erano attivi per il nascente commercio d'incisioni d'architettura antica e moderna. Nei primi anni Sessanta si era creato un vivace circuito tra librai come Luchino, stampatori come Salamanca, Bartolomeo Faleti, Giovanni Battista Cavalieri o Antonio Lafréry, e maestri come Giovanni Antonio Dosio. Quest'ultimo poteva contare su una popolata schiera di disegnatori d'architettura tra i quali, nel 1563, il parigino Dupérac, maestro nell'acquaforte³⁴. L'esito più celebre sono le stampe di Porta Pia, del Campidoglio, di San Pietro, che sono state riferite al lodevole desiderio di tramandare nella vera forma i pensieri di Michelangelo, maturato nella cerchia dei suoi più intimi frequentatori con a capo Tommaso Cavalieri³⁵. Tuttavia, è ormai dimostrato che a Roma la stampa d'architettura, sia antica che moderna, era fin d'allora un'attività imprenditoriale in se stessa remunerativa, che non necessitava del sostegno economico di mecenati³⁶. Per gli industriosi editori romani era vitale procurarsi grafici e rilievi che – più o meno attendibilmente – restituissero il pensiero di Michelangelo. Tali disegni circolavano, erano copiati in tutto o in parte, il più delle volte restavano nel mercato parallelo dei collezionisti. In uno di essi, il GDSU 96Ar (anch'esso databile al 1557-1561), compare il rilievo d'un balaustrone dei finestrioni ionici che nel disegno di Napoli è disegnato in perfetta controparte, aggiungendo le medesime quote³⁷.

È a mio avviso in questo ambiente, alacre e competitivo, che va ricercato l'autore del disegno di Napoli; non in Dupérac, che in quegli anni non aveva confidenza con la proiezione ortogonale (e forse non l'avrà mai); semmai in uno degli anonimi disegnatori passati per la bottega di Dosio, che potrebbe avere anche contribuito alla raccolta dello Scholz Scrapbook, alla quale – a dispetto del pregiudizio che persiste da decenni – Dupérac è estraneo³⁸. Si tratta in ogni caso d'ipotesi: al momento, non credo si possa andare oltre.

Note

¹ Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XII.D.74, c. 22v. Vedi F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564-1565*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 18, 1976, pp. 24-30; Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro di Michelangelo*, in Id., *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano, Electa, 1998, pp. 56-57 (traduzione di un saggio in tedesco del 1967); A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Roma, Campisano, 2009, pp. 107-113. Il presente contributo è uno sviluppo di quanto discusso in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo a Della Porta*, 2 voll., Roma, Argos, I, 2011, pp. 167-180, nel quale avevo rivisto le opinioni di Id., *La basilica di San Pietro in Vaticano*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, catalogo della mostra (Vignola, marzo-luglio 2002) a cura di B. Adorni, Ch.L. Frommel, Ch. Thoenes, R. Tuttle, Milano, Electa, 2002, pp. 302-303. È dedicato, con affetto e riconoscenza, a Christoph Thoenes, che non ha mai mancato di fornirmi spunti e suggerimenti indispensabili anche quando le nostre opinioni divergevano.

² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll., a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, VI, Firenze, Sansoni-SPES, 1966-1987, p. 98. Un primo memoriale viene redatto da Nanni di Baccio circa nel marzo 1564; i memoriali che riportano le opinioni di Guglielmo Della Porta e di un anonimo maestro sono presumibilmente contemporanei al parere di Francesco Laparelli da Cortona, datato aprile 1565 (Ivi, I, pp. 351-352).

³ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 356-370.

⁴ Che presenta un unicorno all'interno di uno scudo: marchio troppo diffuso per poterne trarre conclusioni.

⁵ Le analogie con gli altri disegni sono notate in F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., p. 30, che segnala il corrispondente gruppo di fogli dello Scholz Scrapbook del Metropolitan Museum. La sezione e la pianta di palazzo Farnese (cc. 33r, 35v-36r) sono datati al 1560-1564 in W. Lotz, *Vignole et Giacomo Della Porta (1550-1589)*, in *Le Palais Farnèse*, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1980, I.1, p. 227: non vi compare infatti una scaletta interna attestata da un conto dell'aprile 1564; si noti che tale termine *ante quem* precede i memoriali sulla cupola e la stessa nomina ufficiale di Ligorio e Vignola rispettivamente ad architetto e secondo architetto della fabbrica, avvenuta il 19 luglio 1564. Cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 151-152.



⁶ Che presenta piegature su entrambe le metà: la maggiore è nel secondo intercolumnio del portico; altre piegature compaiono a sinistra all'altezza della cupola, area dove si registra la medesima differenza dimensionale tra le due metà del disegno.

⁷ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 183-185. Il disegnatore è costretto a compensare, riducendo la larghezza delle paraste dello smusso.

⁸ Studiato nei CB 50Av, e CB 66Ar-v per il tamburo di Santa Maria del Fiore; il motivo era conosciuto, e sarà riproposto da Vasari nel tamburo di Santa Maria dell'Umiltà a Pistoia.

⁹ I caratteri, la maggior parte numerici, sono troppo pochi per trarre conclusioni attendibili. Cifre, simboli, lettere isolate, nel Cinquecento sono molto più uniformi, e insidiosi, di quanto piaccia ammettere. Chi ha consuetudine con testi scritti di età moderna non è portato agli entusiasmi in materia grafologica degli studiosi dei disegni.

¹⁰ Trascritte in F.E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peter-skirche*, cit., pp. 53-56.

¹¹ Sulla *vexata quaestio* del modello 1557, opinioni opposte in H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo and St. Peter's: observations on the interior of the apses, a model of the apse vault, and relating drawings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, 1976, pp. 137-206; F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 134-141.

¹² Che non può essere quello del 1547 per motivi dimensionali: erravo dunque in F. Bellini, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, cit., p. 303. Sui modelli michelangeschi del 1546 e del 1547 vedi Id., *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 50-51, 113-114; Ivi, II, pp. 415-417.

¹³ L'errore non si ritrova neppure in Dupérac. L'autore del disegno di Napoli non ha considerato il dritto di muratura delle arcate delle navatelle, che sono dunque impostate più in alto della realtà, dovendo in ogni caso toccare l'architrave dell'ordine maggiore.

¹⁴ La trabeazione dell'ordine gigante viene iniziata nel luglio 1556, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., II, pp. 188-189.

¹⁵ I finestroni disegnati nell'attico, ammesso che l'autore ci abbia davvero pensato, presuppongono volte impostate su lunette ed escludono volte a padiglione; sarebbe stato difficile costruire una calotta su tamburo, che avrebbero invaso lo spazio delle lanterne superiori: cosa che accade anche nell'edificio attuale, ma in misura fisicamente compatibile con le lanterne stesse.

¹⁶ Nell'edificio costruito lunette e pennacchi poggiano sull'ordine

minore delle navatelle, che è semplificato e privo di trabeazione completa: la differenza di quota con la sommità della trabeazione dell'ordine gigante, misurata sulle sezioni di Letarouilly, è di circa 11,70 metri.

¹⁷ Dove tra l'altro sarebbe stato difficile applicare le paraste dell'ordine gigante; cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 168-169, fig. 133.

¹⁸ I primi tratti di fondamenta vennero scavati nell'agosto-dicembre 1553 alla cappella di Santa Marta (spigolo sud-occidentale, oggi della Colonna); in seguito si iniziarono le fondamenta delle cappelle verso le Stalle (nord-occidentale, oggi di San Michele: 1555-1556, 1561) e Gregoriana (nord-orientale, 1562); i primi muri in elevato sorsero però solo nell'estate del 1567 alla cappella di San Michele; cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., II, *ad voces*; vedi anche le planimetrie che graficizzano la cronologia delle opere alla basilica (Ivi, II, pp. 299-311).

¹⁹ Ivi, I, pp. 310-315.

²⁰ Ivi, I, pp. 320-330, 345-347; i conti della costruzione del modello 1558-1561 e dei suoi restauri settecenteschi sono in Ivi, II, pp. 420-435.

²¹ Conti e date dei capitelli delle paraste interne sono in Ivi, II, pp. 212-214. La prima delle cosiddette «imposte di capitelli per il colonnato della cupola» viene saldata, in opera, a Bartolomeo del Duce il 16 aprile 1563 (Ivi, II, p. 218); le «imposte della trabeazione», dopo un primo 'scandaglio' del maggio 1563, sono assegnate tra il gennaio e l'agosto 1565, e terminate solo nel 1568; cfr. Ivi, I, pp. 145-146 (conti completi, Ivi, II, pp. 215-224).

²² Nel suo parere Guglielmo Della Porta proponeva una calotta più sottile, rinfiancata e aperta da oculi alla base, incompatibile con quella del disegno di Napoli; cfr. Ivi, I, pp. 351-352. Michelangelo precisa la lanterna solo nella seconda metà del 1561, nel modello della cupola, ma gli speroni binati sono accennati già nel disegno di Haarlem, databile al 1548-1551; Ivi, I, pp. 330-335, 337, con bibliografia precedente.

²³ Vincenzo Luchino era un libraio, che si appoggiava per l'impressione ai torchi di Salamanca e Lafréry; cfr. A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, Electa, 2008, p. 204, n. 150. Dupérac si era formato come pittore-decoratore; cfr. E. Lurin, *Un homme entre deux mondes: Étienne Dupérac, peintre, graveur et architecte, en Italie et en France (c. 1535?-1604)*, in *Renaissance en France, Renaissance française?*, a cura di H. Zerner, M. Bayard, Paris, Somogy, 2009, p. 45. Le incisioni a lui certamente riferibili

sono vedute e prospettive geometricamente incerte; è probabile che nelle stampe più impegnative in proiezione ortogonale (Porta Pia, San Pietro, Campidoglio), Dupérac si sia avvalso dell'ausilio di uno o più disegnatori d'architettura specializzati e che il parigino si sia limitato a trasferire i grafici sulle lastre di rame all'acquaforte, tecnica di cui era assoluto maestro.

²⁴ La celebre stampa dell'anonimo HCB (marzo 1565) mostra i lavori già molto avanzati; cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 154-163 (conti di cantiere, Ivi, II, pp. 198-200). L'attribuzione a Michelangelo degli attici è argomentata in F. Bellini, *Autografia michelangiolesca degli attici di San Pietro*, in *Giornate di studio in onore di Claudio Tiberi*, atti del convegno (Roma, 17-18 febbraio 2011), a cura di F. Cantatore, A. Cerutti Fusco, P. Spagnesi, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 55-56, 2010-2011 (2012), pp. 111-120, in cui si contesta l'ipotesi di Millon e Smyth (H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, in *Pirro Ligorio, artist and antiquarian*, a cura di R.W. Gaston, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1988, pp. 216-286; H.A. Millon, C.H. Smyth, *La volta absidale e l'attico del transetto meridionale di Michelangelo in San Pietro*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia 31 marzo-6 novembre 1994) a cura di H.A. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 650-657).

²⁵ Il vecchio attico era certamente arretrato rispetto al filo della sottostante facciata, come tutte le fonti grafiche attestano, tra cui il disegno di Napoli; cfr. F. Bellini, *Autografia michelangiolesca degli attici di San Pietro*, cit., p. 117. Opinione contraria è in H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, cit., p. 243, n. 17, che si sono basati sul GDSU 96Ar, un rilievo cinquecentesco semplicemente errato (Ivi, p. 284, fig. 22, è pubblicata una veduta ricostruttiva incongruente con i corpi edilizi della basilica vaticana, e in particolare con i cilindri delle rampe angolari).

²⁶ In una mostra romana del 2009 i disegni GDSU Santarelli 174-175 sono stati incautamente riferiti al 1565-1570. I due grafici sono al contrario basati sulle incisioni di Dupérac: le lanterne simili alla Gregoriana, la cupola a sesto rialzato e numerosi altri dettagli, dimostrano che non sono anteriori ai primi anni Ottanta, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, p. 178, n. 82.

²⁷ Lo spazio tra i fusti delle colonne nel disegno di Napoli è esattamente pari al doppio dello spazio tra il fusto centrale e la linea verticale che divide il foglio in due (la piegatura che attraversa il secondo intercolumnio può trarre in inganno). Errano perciò le

restituzioni grafiche tentate in F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., p. 46, fig. 22; e, purtroppo, anche in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, p. 180, fig. 150, che restituiscono falsamente un intercolumnio centrale maggiore. Il passo degli intercolumni in Dupérac è ABccBccBA, con gli ingressi allineati in B, cfr. Ivi, I, p. 178.

²⁸ J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 274-277; F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 173-180; Id., *Autografia michelangiolesca degli attici di San Pietro*, cit., pp. 117-119. Il resto della letteratura è quasi unanimemente contraria alla paternità michelangiolesca della facciata: F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., pp. 42-48; Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro*, cit., pp. 48-57 (traduzione d'un saggio del 1967); e, da ultimo, Id., *Il nuovo S. Pietro*, in H. Brandenburg, A. Ballardini, Ch. Thoenes, *San Pietro. Storia di un monumento*, Milano, Jaca Book, 2015, pp. 248-250. Arditi tentativi di ricostruzione di una facciata con avancorpo esastilo sono in Ch. Thoenes, *Michelangelos St. Peter*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 37, 2006, pp. 78-82; G. Satzinger, *Sankt Peter: Zentralbau oder Longitudinalbau. Orientierungsprobleme*, in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, atti del convegno (Bonn, 22-25 febbraio 2006), a cura di G. Satzinger, S. Schütze Hirmer, München, 2008, pp. 127-145, p. 144, fig. 19.

²⁹ Biblioteca Angelica Vaticana, Vat. Lat. 3211, 92r, cfr. Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro*, cit., pp. 49, 56-57.

³⁰ Dopo un arresto dei lavori durato circa un anno e mezzo, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 163-165. Continuo a ritenere che Dupérac abbia usato per San Pietro fonti vicine a Vignola, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, cit., pp. 303-306. Meno convincente mi pare l'ipotesi (A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 198-199) che si sia avvalso di disegni forniti da Ligorio, a quella data ormai lontano dalla fabbrica da anni.

³¹ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 168-173.

³² La previsione di lanterne angolari nel progetto michelangiolesco è revocata in dubbio in J. Coolidge, *Vignola, and the little domes of St. Peter's*, in «Marsyas», 2, 1942, pp. 78-79, 112-119; F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., p. 52 e fig. 22; H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, cit., p. 286; H. Millon, *Michelangelo to Marchionni, 1546-1784*, in *St. Peter's and the Vatican*, a cura di W. Tronzo, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 94; Ch. Thoenes, *Michelangelos St. Peter*, cit.,



p. 81, Id., *Il nuovo S. Pietro*, cit., pp. 248-250; dubbioso (se non fraintendo) è anche A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Roma, Campisano, 2009, pp. 178-179. Possibilisti sono solo J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, cit., p. 287; F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 172-173 (rivedendo l'opinione negativa di Id., *La basilica di San Pietro in Vaticano*, cit., p. 306).

³³ Porta Pia non costituisce una vera eccezione: viene concepita come una partitura asintattica in cui la 'licenza' si concentra nei singoli elementi scorniciati come portale ed edicole, i quali non appartengono all'architettura, ma all'opera del quadro, cfr. F. Bellini, *Michelangelo, la strada e la Porta Pia*, in «Studi Romani», LIX, 1-4, 2011 (2013), pp. 83-88.

³⁴ E. Lurin, *Un homme entre deux mondes*, cit.; vedi anche A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 188-199.

³⁵ Secondo l'opinione prevalente: Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro*, cit., p. 56; A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 203-204, n. 149. Per una sorta d'impulso laten-

te, la letteratura michelangiotesca ha sin dalle origini postulato dei valori morali che innerverebbero ogni fatto storico riguardante il maestro. A questa tesi oppongo un agostiniano pessimismo.

³⁶ E. Lurin, *Un homme entre deux mondes*, cit., pp. 45-46; A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 191-192.

³⁷ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 137, 160-161; Id., *Autografia michelangiotesca degli attici di San Pietro*, cit., pp. 116-117.

³⁸ Come conferma E. Lurin, *Un homme entre deux mondes*, cit., p. 57, n. 65; testo di cui sono purtroppo venuto a conoscenza solo ora; non è perciò citato in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, p. 326, dove ho proposto argomenti che integrano la medesima opinione. E. d'Orgeix, *The Goldschmidt and Scholz scrapbooks in The Metropolitan Museum of Art. A study of Renaissance architectural drawings*, in «Metropolitan Museum journal», 36, 2001, pp. 169-206, a sua volta, riconosce nello Scholz Scrapbook sei mani distinte, tra le quali vi potrebbe essere l'autore del disegno di Napoli.

LINGUAGGI
DELL'ARCHITETTURA
E OPERE FARNESIANE
AL TEMPO DI VIGNOLA

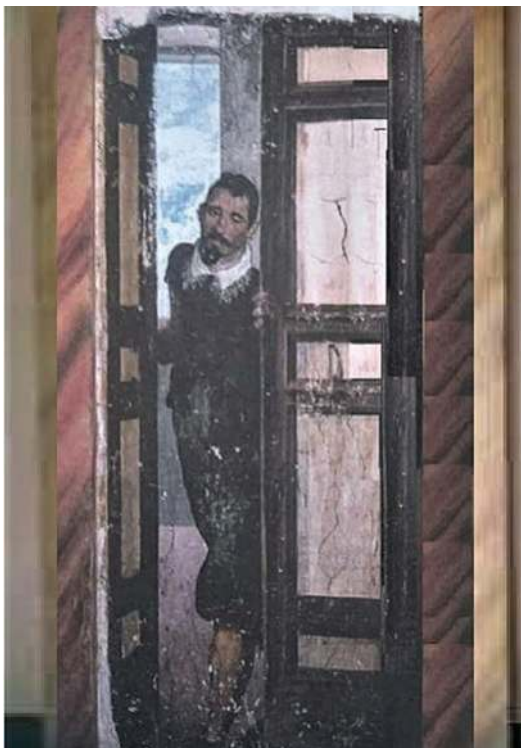
I PORTALI E LO 'SGUARDO' PROSPETTICO TRA LA LEZIONE DI SERLIO E L'INFLUENZA VINCIANA

Alfredo Buccaro

All'interno del corpus oggetto del nostro studio, l'aggiunta di un 'album' di portali viene in qualche modo finalizzata dal collazionatore a mediare il passaggio dalla scala del dettaglio a quella dell'edificio, a cui, nel secondo tomo, avrebbe fatto seguito l'approccio alle nuove teorie di fortificazione delle città. Dunque oltre al catalogo di frammenti di antichità e a quello dei rilievi e progetti di palazzi e chiese troviamo un sia pur breve repertorio di quei portali assurti a quell'epoca, da qualche decennio, grazie alla lezione di Serlio e Vignola, a modelli paradigmatici dell'architettura, in relazione all'importanza dei committenti e alla conseguente qualità che si richiedeva per le soluzioni d'ingresso alle loro residenze.

Sebbene questo catalogo risulti certo poco consistente rispetto a quello dei 'frammenti' dell'Antico o all'altro che segue sulle architetture civili e religiose, va comunque notata la volontà di non far mancare nello 'zibaldone' un importante elemento 'intermedio' dell'architettura, dal profondo significato anche sociale, attraverso uno spettro di casi magari suscettibile, come per le altre sezioni, di ulteriori inserimenti. Il fatto poi che alcuni di questi disegni possano essere attribuiti alla stessa mano a cui sono ascrivibili altri importanti grafici della raccolta, relativi a tipologie architettoniche diverse, ci conferma l'idea di una silloge completa 'in pectore', ossia sin dal suo primo concepimento, ma destinata ad ampliarsi, per mano diversa ed esiti assai differenti, nel corso dell'ultimo quarto del XVI secolo.

Non poteva mancare, quindi, l'illustrazione di un elemento distintivo dell'architettura, che a cavallo della metà del Cinquecento, grazie ai trattati, acquisisce sempre maggiore importanza per i committenti. Come ricorda Serlio nel *Libro Extraordinario* dedicato nel 1551 proprio ai portali, era fondamentale rispondere alla domanda sempre più varia e bizzarra da parte dei 'particolari', anche a costo di contravvenire, in qualche caso, al rigore del linguaggio vitruviano. E sappiamo quanto sia Serlio, sia Vignola, sia i manieristi toscani, da Michelangelo a Vasari ad Ammannati, abbiamo lavorato in tale direzione, adottando non di rado soluzioni tanto geniali quanto 'eretiche'. Si noti innanzitutto che, a dispetto di quanto possa far pensare la presenza di indicazioni dimensionali nella maggioranza di questi grafici, si tratta con ogni probabilità soltanto di modelli, e solo in qualche caso, forse, di rilievi o elaborati di cantiere. Questa serie di disegni rimanda alle strette connessioni nella ricerca progettuale tra Serlio e Vignola, da individuarsi a partire dalla comune formazione bolognese e dall'influenza esercitata su entrambi da Peruzzi, presente a Bologna negli anni '20'. E proprio il più anziano architetto senese essi dovettero seguire a Roma, Serlio per studiare l'architettura antica e moderna, Vignola impegnato all'inizio solo per lavori di pittura: morto Peruzzi, dal 1538-39 Barozzi fu assistente del ferrarese Jacopo Melegghino (erede dei disegni del maestro), presso il quale poté approfondire lo studio dell'architettura e dei modelli di antichità, pur restando in principio, come sottolinea



In alto a sinistra, Sebastiano Serlio, *Extraordinario Libro di Architettura*, Lione, per Giovan di Tournes, 1551, tav. IV (<https://archive.org>)

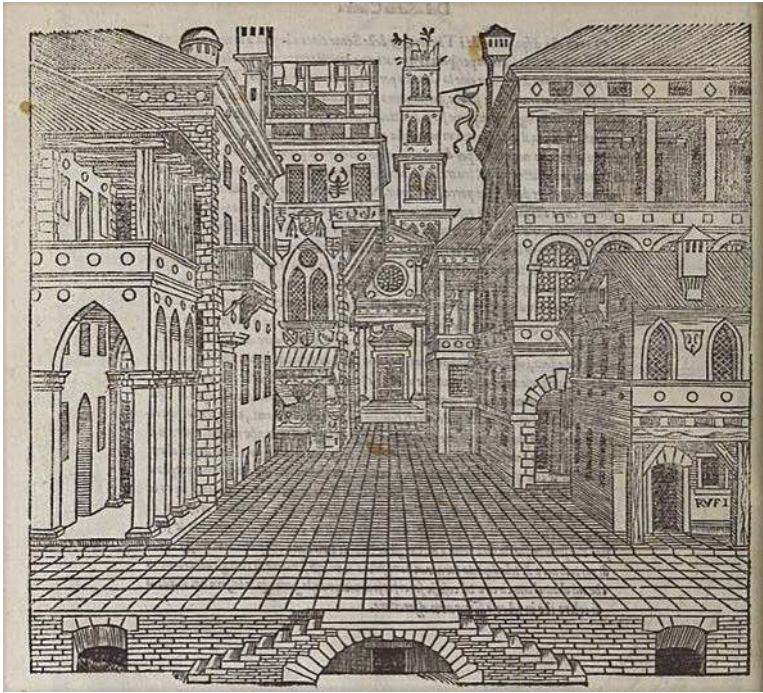
In alto a destra, Anonimo, Portale con figura e veduta prospettica, metà sec. XVI. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 6r

A lato, Caprarola, Palazzo Farnese, "porta picta" nella Sala di Ercole

Nella pagina successiva in alto a sinistra, Sebastiano Serlio, *Libro Secondo d'Architettura*, Parigi 1545, p. 29 (<https://archive.org>)

In alto a destra, Sebastiano Serlio (attr.), *Scena prospettica urbana*, 1520. Ferrara, Galleria Nazionale d'Arte

In basso, Anonimo, *Studi di portali di ambito medico*, 1560-1565 ca. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 18v





Cellini, un bravo pittore prospettico. Ecco perché egli dovette considerare anche il tema dei portali in chiave di rappresentazione per spessori e profondità, ben lungi dal carattere ‘piano’ che questi fondamentali elementi dell’architettura avevano mostrato nella prima produzione rinascimentale toscana.

La presenza, nella nostra raccolta, di un grafico come il 6r evoca immediatamente gli stretti nessi che ormai si richiedevano tra la porta, il fronte edificato e il percorso dinamico attraverso gli spazi a cui il varco dava accesso, che fossero quelli privati di una residenza o quelli pubblici di una piazza: si trattava, in ogni caso, di un ‘invito’ concepito in chiave prospettica e allusivo alla penetrazione visiva oltre che spaziale, che da Bramante in poi aveva indirizzato sempre più l’architettura e la sua rappresentazione verso nuovi orizzonti.

Alla raffigurazione prospettica della scena urbana, come è noto, Serlio dedica nel 1520 le due tavole conservate a Ferrara; a Bologna egli dovette ispirare o creare la base per la tarsia con *Mosè salvato dalle acque* di fra Damiano Zambelli da Bergamo per la chiesa di San Domenico (1528) che, come le tavole di Ferrara e le *Scene* presenti nel *Secondo Libro* serliano (1545), risente proprio delle rappresentazioni bramantesche degli ultimi anni del Quattrocento: una prospettiva con punto di fuga centrale ed edifici prospicienti la strada, asse della veduta. Un’altra tarsia sullo stesso tema fu realizzata da fra Damiano nel 1534, stavolta secondo un disegno di Vignola molto meno ‘tradizionale’ di quello di Serlio: quest’opera, come le altre tarsie vigolesche custodite al Metropolitan, fu voluta dal colto storico fiorentino Francesco Guicciardini, che per primo notò il talento del giovane Barozzi, facendo tradurre in legno da fra Damiano le capricciose fantasie dell’artista. Vignola si ispira probabilmente alla nota scena di Raffaello del 1519 conservata agli Uffizi e all’*Adorazione dei Magi* di Peruzzi del 1523: vi troviamo un modello prospettico destinato a fare scuola per oltre un secolo, come ancora si può notare, ad esempio, nella raffigurazione delle logge della villa arago-

nese di Poggioreale di Viviano Codazzi (1642-43). Come riferisce la Orazi², la formazione bolognese di Vignola con Serlio e Peruzzi dovette arricchirsi delle tracce lasciate dalla trasferta di Leonardo in quella città nel 1515: Bologna, con il suo territorio, fu oggetto in più occasioni degli sconfinati interessi artistici e scientifici del maestro di Vinci, che proprio in quegli anni, come sappiamo, porta avanti importanti approfondimenti in tema di ottica e di prospettiva³. A ciò va aggiunta l’esperienza che Vignola maturerà un ventennio più tardi a Fontainebleau (1541-43), ove egli è di nuovo con Serlio, oltre che con Primaticcio e Cellini. Lì Barozzi ha certamente occasione di conoscere i tanti studi lasciati da Leonardo, tra cui quel trattato sulla prospettiva che Cellini finisce per prestare proprio a Serlio, non riavendolo mai indietro: il maestro bolognese risulterà dunque fondamentale nella formazione di Vignola, sia consentendogli con ogni probabilità l’accesso diretto al materiale vinciano, sia per gli studi da lui condotti proprio in Francia, tra cui quello sulle “porte” destinato a vedere la luce nel *Libro Extraordinario*.

La matrice peruzziana e serliana della formazione di Vignola gli frutterà i lusinghieri giudizi di Vasari e di Egnatio Danti a proposito della sua maestria nella prospettiva, di cui troviamo testimonianza nelle tarde vedute di Caprarola⁴ – unici suoi dipinti pervenuti – e ne *Le due regole della prospettiva pratica di Messer Iacopo Barozzi da Vignola*, opera postuma curata dallo stesso Danti nel 1583⁵. A questa tradizione prospettica sembrano dunque fare riferimento, in particolare, i due disegni 6r e 25r del Codice. Potremmo dire che proprio il grafico 6r, che andiamo a descrivere, condensi i due aspetti della ricerca serliana di cui Vignola è maggiormente debitore: gli studi sui portali e quelli sulla prospettiva, questi ultimi, come si è visto, di chiara derivazione leonardesca.

Si tratta di una vera e propria *porta picta*, sul modello di quelle rinvenibili, ad esempio, nella Sala di Ercole del palazzo Farnese a Caprarola e nella Sala a Crociera della palladiana Villa Barbaro a Maser. Notiamo nel nostro caso come l’ignoto autore del

disegno, databile agli anni '60, raffiguri una ricca porta di fattura vignolesca, con i battenti spalancati verso una piazza pubblica: un personaggio in abiti teatrali all'antica si affaccia alla porta, fungendo da elemento di attrazione verso il retrostante invaso. Nello spazio urbano si riconoscono in primo piano resti di colonne che evocano l'Antico e sullo sfondo edifici di classica fattura: un palazzo con porticato al pianterreno, una rotonda ispirata al Pantheon, infine una colonna onoraria dalla struttura spiraliforme. Vignoleschi appaiono in particolare i dettagli del fregio che orna il fronte del portale e di quello posto sull'intradosso della cornice che lo sovrasta. Il personaggio rimanda nelle fattezze a quelli delle citate tarsie del Metropolitan e ugualmente l'impostazione del quadro prospettico.

Una prospettiva che nel grafico 25r diviene vera e propria scenografia, ricchissima di suggestioni dal mondo antico (di nuovo il tipo del tempio rotondo), dal manierismo romano ma anche dal linguaggio veneto palladiano e persino dal Medio Evo francese: il tema del castello con torri coronate da cuspidi non può non richiamare alla mente, come abbiamo notato, le esperienze di Leonardo, di Serlio e dello stesso Vignola alla corte d'oltralpe.

Come si evince dunque dal tratto, dalla tecnica grafica e dalle filigrane, lo stesso autore potrebbe aver stilato i grafici di portali alle cc. 4v, 5r, 5v, 6r e 18v, ma anche altri disegni della raccolta napoletana, potendosi riconoscere affinità grafiche e stilistiche, tra gli altri, in quelli alle cc. 21r, 23r, 23v, 24r, 24va, 33r, 36r, 43r e nel prospetto-sezione della basilica di San Pietro (22v).

Nei tre portali che compaiono nel 18v – di cui due ripropongono modelli simili al 4v e al 5r –, oltre che nel 3v, non si può negare l'evidente ricorrenza del modello di Caprarola, ufficialmente diffuso attraverso la *Regola* e tratto da quello serliano del Collège de Tournon, sebbene Vignola introduca un più netto passaggio orizzontale dal paramento bugnato al fregio classico rispetto al maestro bolognese. Notiamo inoltre l'affinità tra il modello rappresentato

nel grafico 5r e i portali di palazzo Farnese a Roma di Sangallo e della Castellina di Norcia dello stesso Vignola, tra la finestra presente in 5v e quella rinvenibile nella tavola XXXV della *Regola* e infine tra il portale raffigurato in 4v e molti schemi presenti nel *Libro Extraordinario*. Alcuni dettagli del 5v e del 6r, oltre che al disegno della Porta di San Lorenzo in Damaso pubblicato da Vignola, sembrano rimandare direttamente agli interni dell'architetto nei palazzi Farnese di Roma e Caprarola o in quelli bolognesi. Un altro modello serliano certamente noto all'atto della collazione può essere individuato nel portale di ingresso all'Hôtel du Grand Ferrare per Ippolito d'Este a Fontainebleau, proposto nella prima tavola del *Libro Extraordinario*. Vignola tiene a far eco alle proposte del maestro con propri modelli, come quelli della Cancelleria, di Villa Giulia, di palazzo Bocchi a Bologna e, forse, di palazzo Mattei-Paganica a Roma. Si noti infine che, proprio come nei grafici del nostro Codice, anche Vignola propone nella *Regola*, oltre al prospetto dei portali, la pianta degli stipiti (presente in Serlio solo nella tav. XVIII). Si tratta comunque, nel nostro caso, di modelli 'semplificati' e per così dire pronti per l'uso – anche questo nel più puro spirito vignolesco – che certo non seguono quelli serliani sul terreno dell'esuberanza e del 'post-vitruvianismo' avvertibile nel *Libro Extraordinario*⁶, ma che vanno considerati, innanzitutto, quale utile repertorio finalizzato al cantiere, come quelli diffusi già a partire dagli anni '50 tra l'uscita dello stesso *Libro* e quella della *Regola*. A tale proposito va sottolineata in merito a questi disegni, oltre alla finalità essenziale della 'standardizzazione' e diffusione, la grande convenienza di poter essere spediti direttamente al capomastro, consentendo così al progettista di non essere fisicamente presente in ogni cantiere; aspetto questo, come è noto, particolarmente caro a Vignola⁷.

Più volte è stato sottolineato come i portali presenti nel *Libro Extraordinario* rivelino tutte le 'bizzarrie' richieste dall'ambiente francese, a cui Serlio si rivolge direttamente nella prima edizione. In realtà



In alto a sinistra, Veduta del portale del “Grand Ferrare” a Fontainebleau, 1545 ca.

In alto a destra, Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma 1562, tav. XXXVII

A lato, Fra Damiano Zambelli, tarsia lignea con scena prospettica su disegno di Vignola, 1534. New York, Metropolitan Museum of Art



i cinquanta 'prototipi' serliani, specie per il carattere massivo, le doviziose licenze e la complessità compositiva, sembrano più che altro un fantasioso esercizio sul tema, condotto a partire dalla lezione di Giulio Romano declinata all'insegna del manierismo maturo, a cui attingeranno a piene mani in Italia, specie in ambito toscano, architetti come Ammannati, Buontalenti, Zuccari, e che nel contempo avrà una grande fortuna in terra d'oltralpe, come si vede nella ricerca di du Cerceau. Ma nei disegni in esame, segnatamente nel corpus attribuibile al medesimo ignoto autore, pur non potendosi certo negare l'influenza esercitata dalla ricerca di Serlio, appaiono un tale rigore grafico e chiaroscurale, una tale resa materica e delle superfici, una tale armonia delle parti e dei loro dettagli, da indurci a inserire questi elaborati in un filone diverso, di ascendenza classicistica: quello che in ambito romano prende le mosse da Raffaello, proseguendo con i Sangallo e con Peruzzi e giungendo così a Vignola e a tutta la sua opera farnesiana.

Note

¹ S. Frommel, *Vignola e Serlio: analogie, congruenze, scarti, contraddizioni*, in *Vignola e i Farnese*. Atti del convegno internazionale. Piacenza 18-20 Aprile 2002, a cura di Ch.L. Frommel, M. Ricci, R.J. Tuttle, Milano, Electa, 2002, pp. 299-305.

² A.M. Orazi, *Jacopo Barozzi da Vignola 1528-1550. Apprendistato di un architetto bolognese*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 22-28, 48 sgg.

³ Cfr. A. Buccaro, *Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane, 2011, capp. I-II.

⁴ R. Cantone, *I giardini della Villa Farnese di Caprarola: loro evoluzione, fortuna critica e prospettive di recupero*, in *Vignola e i Farnese*, cit., pp. 124-125.

⁵ Per le utili considerazioni sulla prospettiva di Vignola e sulla costruzione prospettica del frontespizio della *Regola*, si veda E. Bentivoglio, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma, Gangemi Editore, 2016, pp. 83-90.

⁶ S. Frommel, *Vignola e Serlio*, cit., pp. 299-327; Ead., *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa, 1997, passim.

⁷ H. Schlimme, *L'architettura di Vignola fra progetto e costruzione: divisione del lavoro e processi di decisione nell'edilizia del Cinquecento*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 379 sgg.

LINGUAGGI
DELL'ARCHITETTURA
E OPERE FARNESIANE
AL TEMPO DI VIGNOLA

IL LESSICO DELLA CONTRORIFORMA: VIGNOLA E LA NUOVA SINTASSI PER L'ARCHITETTURA DELLE CHIESE

Salvatore Di Liello

I disegni di argomento religioso raccolti nel manoscritto XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli compendiano alcuni temi centrali delle ricerche sull'architettura sacra della seconda metà del Cinquecento, sul cui aggiornamento grande rilievo ebbero gli studi del Vignola. Ai fogli più direttamente riferibili all'ambito romano, come il prospetto-sezione della chiesa di San Pietro, databile secondo Bellini a prima del 1561¹ e quello relativo al cantiere di palazzo Farnese², inserito nel secondo tomo della stessa raccolta, si affiancano altri grafici che illustrano soluzioni compositive per spazi e oggetti liturgici ecclesiastici – cori, altari maggiori, presbiteri, cappelle, facciate – e anche una pianta di una chiesa dall'ambigua tipologia, come più avanti diremo. Mostrando affinità tra loro per linguaggio architettonico e tecnica grafica, riferibile anche all'uso dell'acquerello azzurro a evidenziare gli elementi principali degli elaborati, questi fogli³ formano un nucleo omogeneo verosimilmente disegnato da un unico autore, che spesso ha ripetuto lo stesso soggetto con piccole varianti, rivelando lievi ripensamenti o più marcate differenze. In altri casi, in questo nucleo ricorrono schizzi rapidamente tratteggiati a matita, poi ripresi in fogli che restituiscono versioni più compiute, disegnate a inchiostro e acquerello. A legare tra loro questi grafici, nel più ampio repertorio del Ms. XII.D.74, sono anche aspetti cronologici che li daterebbero a qualche decennio successivo all'altro nucleo omogeneo, collegabile all'ambito vignolesco, riunito in una prima fase a Roma nella bottega di Antonio Lafréry intorno alla metà del Cinquecento, poi trasferito a Napoli dall'ar-

chitetto e cartografo viterbese Mario Cartaro e in seguito ulteriormente arricchito da Cartaro stesso o, più probabilmente, da Nicola Antonio Stigliola, anche con i disegni di argomento geografico-territoriale e i progetti di nuove fortificazioni di città e isole mediterranee che troviamo nel Ms. XII.D.1⁴. Il legame tra il codice napoletano e l'ingegnere-architetto nolano, nella cui biblioteca dovette giungere il *corpus* grafico, sarebbe inoltre avvalorato, come abbiamo visto, dalla presenza nel *recto* del primo foglio del Ms. XII.D.74 del ritratto di Marco Antonio Sorgente, molto simile all'incisione contenuta del suo *De Neapoli Illustrata* pubblicato a Napoli dopo la morte dell'autore nel 1597, proprio dalla stamperia di Stigliola. Come lascia immaginare il frontespizio modellato su quello della *Regola* del Vignola e accomunato da analogie grafiche e dettagli architettonici proprio con i fogli aggiunti probabilmente a Napoli, l'idea era forse di far confluire i due tomi di disegni in un progetto editoriale sostenuto dalla Corona spagnola, come attesterebbe l'insegna di Filippo II nel contropiatto.

Fra i possibili contatti della raccolta napoletana con disegni dello stesso periodo, è da segnalare il collegamento di alcuni fogli del nostro manoscritto con l'album dell'architetto servita Giovanni Vincenzo Casale, conservato nella Biblioteca Nacional di Madrid. In vari disegni di entrambi i manoscritti ritorna l'uso dell'acquerello azzurro per evidenziare gli spessori delle pareti, gli estradossi delle cupole e i principali elementi architettonici. Ricorrenti le analogie grafiche e cromatiche, alle quali si aggiungono anche corrispondenti soluzioni compositive come, in particolare, mostrano i fogli 29r e



36vb del Ms. XII D. 74: qui lo studio per l'ingresso di una cappella ripropone, almeno nella grafica della scala metrica e nel registro architettonico principale - un portale centrale sormontato da frontone e fiancheggiato da due finestre con grate -, le forme di uno schizzo inserito nell'album madrileno del Casale relativo alla facciata della cappella del palazzo vicereale cinquecentesco di Napoli, da lui progettata e disegnata su un foglio privo di acquerellatura⁵.

Nel suo insieme, il Ms. XII.D.74 della *Unio Rara* - come riportato nella cornice del tondo del ritratto di Sorgente nel frontespizio vignolesco del manoscritto napoletano, a cui si aggiunge in basso l'indicazione *Architecturae* - contiene i temi principali dell'architettura cinquecentesca raccolti in tre distinti nuclei, ossia quelli dell'antico, delle fabbriche civili, riconducibili direttamente o indirettamente a opere farnesiane, nelle quali risulta impegnato Jacopo Barozzi, e delle composizioni di spazi e oggetti destinati a edifici ecclesiastici: in questi ultimi, se si escludono il citato foglio relativo a San Pietro (Ms. XII.D.74, c. 22v) e la pianta di una chiesa, affiorano componenti formali di un comune lessico manierista nei registri architettonici di altari, cori e cappelle, diverso dal rigore degli altri fogli dedicati all'attento rilievo degli ordini architettonici, plausibilmente disegnati da una stessa mano che spesso riporta l'indicazione delle chiese romane o i luoghi archeologici dove sono rinvenibili tali reperti.

Questi disegni di cori, cappelle, facciate, presbiteri e studi di altari maggiori mostrano soluzioni architettoniche riferibili a un linguaggio differente, databile almeno ad alcuni decenni successivi rispetto alla cifra stilistica degli altri fogli, come sembrano suggerire anche le filigrane. Del resto, negli ultimi decenni del Cinquecento iniziava una lunga stagione di cantieri di adeguamento delle fabbriche religiose alla liturgia postconciliare che indicava precise prescrizioni proprio per gli spazi illustrati nei fogli del manoscritto.

Negli stessi anni in cui veniva imposta la clausura nei monasteri, innalzando alte e compatte pareti per isolare i complessi religiosi serrati tra cancellate e grate, nelle chiese si procedeva alla riorganizzazione degli spazi

finalizzata alla creazione di involucri unitari, dove le funzioni di ciascun luogo liturgico dovevano essere immediatamente comprensibili. In particolare, grande attenzione era dedicata alla costruzione dei nuovi altari maggiori, solennemente innalzati come monumentali diaframmi fra l'aula e l'abside, dov'era sistemato il coro. Mense su gradini, al centro di pareti con nicchie e portali ornati da frontoni spezzati, costituiscono il soggetto di sei disegni (cc. 2v, 3v, 38r, 38vb, 39v, 45vb) del Ms. XI-I.D.74 che illustrano soluzioni compositive con leggere varianti nelle componenti decorative. Un linguaggio ancora ispirato a un repertorio classicista, ma che attraverso la tensione delle cornici, delle profonde nicchie e delle plastiche volute compone ormai un lessico pienamente manierista.

Insieme al coro e all'altare, un altro tema centrale dell'architettura sacra della seconda metà del Cinquecento, illustrato anche nei nostri fogli, è lo studio delle facciate delle chiese, un argomento particolarmente sviluppato da Vignola, attento a saldare unitariamente lo spazio interno al fronte pubblico dell'edificio sacro attraverso l'uso sapiente dell'ordine e la ripetizione di un sobrio repertorio di nicchie, pannelli e frontoni triangolari, adottato sia nelle sue facciate su unico registro, come in Sant'Andrea in via Flaminia⁶, che in quelle articolate su un ordine più attico, sperimentate in molte opere di Barozzi, dalla chiesa di San Nicola da Bari a Mazzano Romano⁷ fino alla sua celebre prima idea per la chiesa del Gesù di Roma⁸. A distinguere il modello vignolesco dalle soluzioni illustrate nei disegni 16r, 17r e 31r è tuttavia il modo di comporre l'ordine nelle facciate, che Barozzi collega direttamente alla quota di calpestio come nei templi antichi⁹, adottando un registro più semplice rispetto a quello seguito dagli architetti rinascimentali, più propensi a innalzare paraste e colonne su alti stilobati, soluzione quest'ultima seguita anche nei disegni ecclesiastici del Ms. XII.D.74.

Meno decifrabile appare invece la pianta della chiesa della c. 45va che, se si esclude l'uso dell'acquerello azzurro, non presenta altre analogie con gli altri disegni del codice. Rilevante appare il rigore geometrico dell'impianto sviluppato su un compatto rettangolo che rac-

chiude l'intero vaso privo di transetto, verosimilmente con soffitto piano e articolato su un'aula fiancheggiata da cinque cappelle laterali coperte da volte a crociera e comunicanti tra loro attraverso ampi passaggi, come a simulare un corpo strutturato su tre navate. Un'abside quadrata, inscritta nel rettangolo di pianta e conclusa da una cupola, controlla lo sviluppo longitudinale ed è collegata a due ambienti rettangolari destinati a spazi accessori funzionali all'altare maggiore. L'austero impianto, che sembra rielaborare il rigore delle chiese medievali francescane, non estraneo alla semplicità delle prime chiese gesuitiche, oltre a trovare riscontro nelle opere romane di Giovanni Tristano, in particolare nelle chiese dell'Annunziata nel Collegio romano e del Noviziato di Sant'Andrea¹⁰, fermenta anche nell'architettura napoletana con importanti esempi quali Sant'Andrea delle Dame, anch'essa priva di transetto, iniziata su progetto dell'architetto teatino Marco Palescandolo¹¹, e il Gesù Vecchio: per quest'ultima ci riferiamo sia al primitivo impianto concluso nel 1566, in cui intervennero Polidoro Cafaro, Giovanni Tristano e poi l'allievo di quest'ultimo Giovanni de Rosis, sia a quello successivo, iniziato nel primo decennio del Seicento su progetto di Pietro Provedi, poi sostituito alla sua morte (1623) da Agazio Stoa, che concluse la chiesa nel 1624¹².

A confrontare il serrato rigore della pianta (c. 45va) con i modelli tipologici di Vignola, alcune analogie sembrano inoltre affiorare con la chiesa di Sant'Antonio Abate a Rieti¹³, anch'essa priva di transetto, ma con una chiara definizione delle tre cappelle laterali su ciascun lato e un'abside semicircolare, ma anche con la semplicità dell'impianto della chiesa di San Nicola da Bari a Mazzano Romano, segnata tuttavia da un transetto che dilata l'aula rettangolare¹⁴.

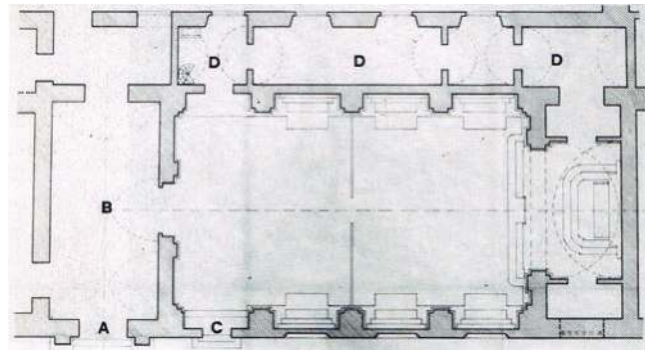
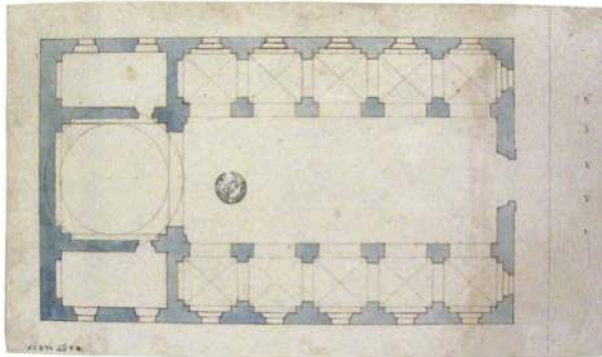
Verso una norma, contro ogni divergenza, «secondo le regole buone de la Architettura»

Protagonista nelle ricerche sull'architettura sacra della seconda metà del Cinquecento, nel progetto delle sue chiese Vignola mostra una predilezione per modelli tipologici del passato, sui quali interviene con soluzioni aggiornate, soprattutto per quanto attiene all'unità

tra facciata e spazio interno, quest'ultimo controllato da una severa geometria capace di rendere immediatamente percepibile la funzione liturgica del singolo spazio, immaginato attraverso l'applicazione di un canone 'unico e certo' ispirato a Vitruvio e all'Antico, controllando ogni soggettiva e libera interpretazione. Decisivi nella costruzione del suo linguaggio furono i contatti con le accademie che, come la Compagnia del Pantheon o quella della Virtù – per la quale, ci informa Vasari, egli s'impegnò «a misurare interamente tutte le anticaglie di Roma et a fare alcune cose secondo i loro capricci, la qual cosa gli fu di grandissimo giovamento nell'imparare e nell'utile parimente»¹⁵ –, proprio in questi anni venivano a strutturarsi in associazioni rigidamente organizzate, inizialmente rivolte alla formazione soprattutto teorica degli artisti, ma ben presto divenute importanti istituzioni consultate per questioni di arte e di architettura.

Gli anni in cui Vignola lascia Bologna giungendo nella città papale, dove inizia la sua attività artistica come pittore presso il Belvedere in Vaticano (1538), nell'alveo del mecenatismo del *Gran Cardinale* Alessandro Farnese, l'architettura e l'arte a Roma vivevano una stagione di importanti cambiamenti. Trascorsi travagliati decenni dominati da un clima di violente critiche sugli eccessi mondani perpetrati in nome dell'arte e dell'umanesimo, da poco tempo la Chiesa romana iniziava a riconquistare quel prestigio in Europa che sembrava irrimediabilmente compromesso.

Nel più ampio orizzonte del tramonto dell'egemonia economica e culturale delle signorie italiane, la Chiesa, piegata dalle critiche luterane, assumeva ora in campo artistico posizioni più austere avverse agli splendori dei primi anni del secolo, celebrati nelle grandi fabbriche religiose. L'erompere del Sacco del 1527 era stato il drammatico epilogo degli anni d'oro del Rinascimento, della Roma culla dell'Antico, di una città ricca di biblioteche e di gloriose vestigia, la cui retorica alimentata fin dal medioevo non trovava più alcun seguito in quella cupa immagine di rovine e saccheggi¹⁶. Sullo sfondo della catastrofe, della dispersione degli artisti e dello smarrimento dei più colti umanisti, erano montate le aspre critiche

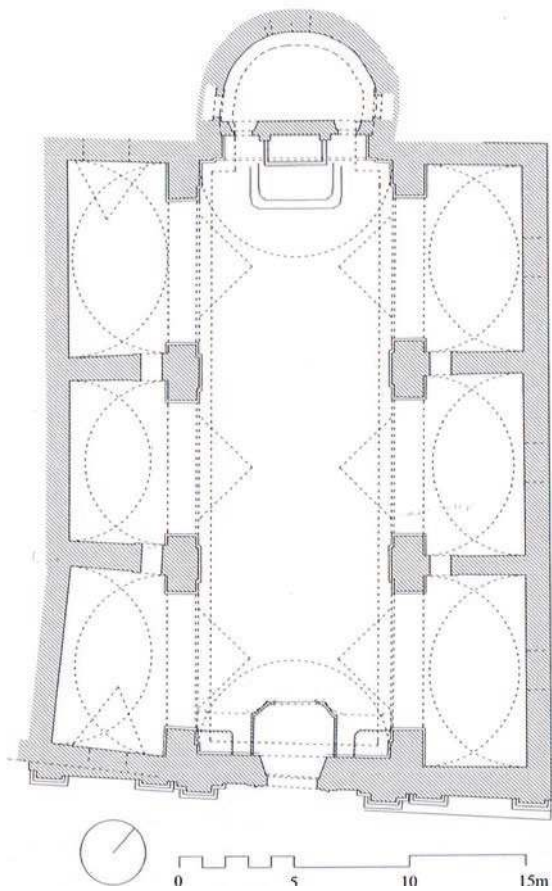


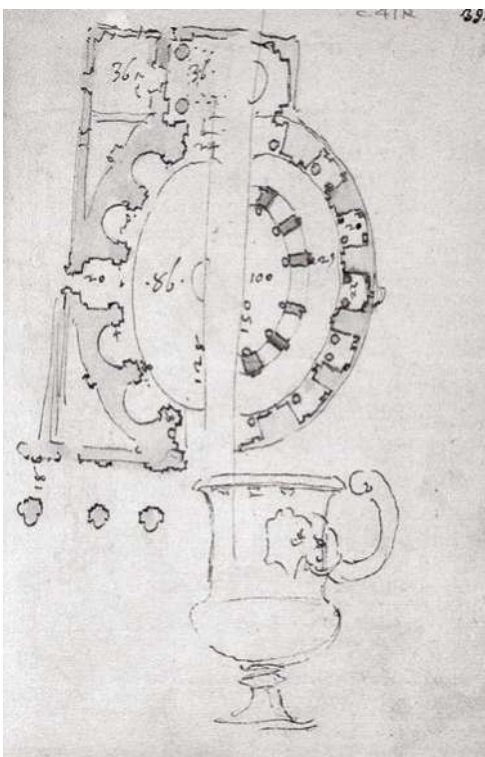
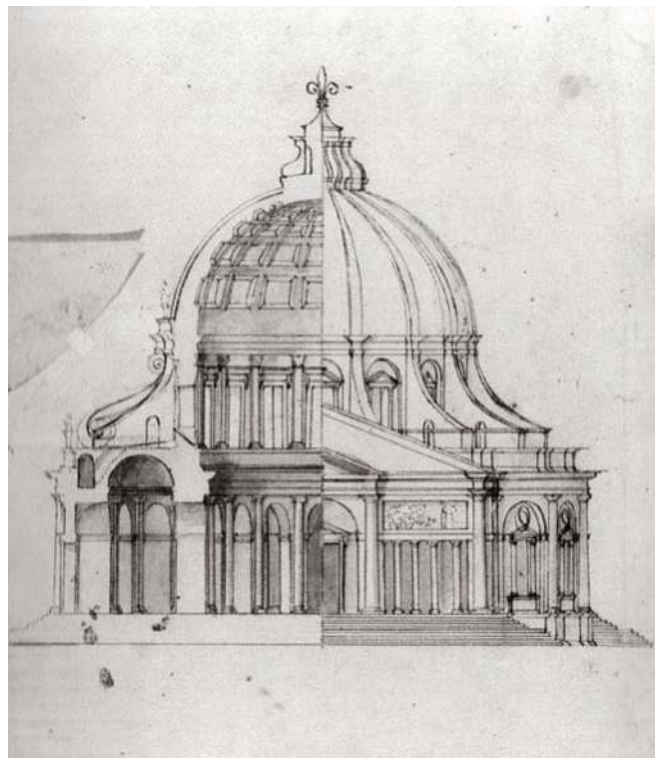
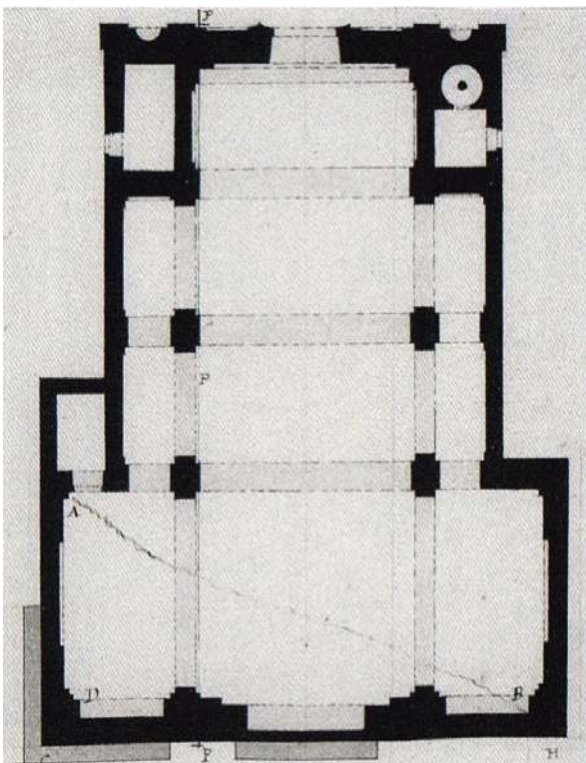
Sopra a sinistra, Anonimo, pianta di una chiesa, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII D. 74, f. 45va.

A destra, Pianta della chiesa di S. Andrea delle Dame a Napoli, da S. Savarese, *Francesco Grimaldi*, 1986, ill. n. 21

Sotto a sinistra, Pianta della chiesa di S. Antonio Abate a Rieti (rilievo di H. Schlimme), da H. Schlimme, 2002, p. 271.

Sotto a destra, Interno della chiesa di S. Antonio Abate a Rieti (foto di H. Schlimme), da H. Schlimme, 2002, p. 270





In alto a sinistra, G. Camporese, Pianta della parrocchiale di San Nicola a Mazzano Romano, 1788, Archivio di Stato di Roma, Sacra Congregazione del Buon Governo, S II, b. 2317, da M. G. D'Amelio, 2002, p. 254.

In alto a destra, G.A. Dosio (?), Copia da Jacopo Barozzi da Vignola, San Giovanni dei Fiorentini, progetto di sezione e alzato, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 233 A, da C. L. Frommel, 2002, p. 245.

A lato, Oreste Vannoccio Biringucci, Copia da progetto di Vignola per San Giovanni dei Fiorentini, Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S IV I, fol. 39r sg, da C. L. Frommel, 2002, p. 247



contro la Chiesa, accusata di avere alimentato il mito pagano della Città Eterna. Idee annunciate, ancor prima della devastante occupazione delle truppe imperiali, dagli orientamenti antiumanisti del tedesco Adriano VI (1522-1523), programmaticamente ostile all'arte e agli artisti e contrario alla magnificenza ostentata dai cardinali che avevano commissionato i capolavori nella Roma del primo decennio del Cinquecento. Lo ricorda Vasari nella vita di Antonio da Sangallo il Giovane quando, tratteggiando la realtà romana degli anni di Leone X, scriveva: «Intanto, morendo Leone, e con esso lui tutte le belle e buone arti tornate in vita da esso e da Giulio secondo suo antecessore, succedette Adriano sesto; nel pontificato del quale furono talmente tutte l'arti e tutte le virtù battute, che se il governo della sede apostolica fusse lungamente durato nelle sue mani, interveniva a Roma nel suo pontificato quello che intervenne altra volta, quando tutte le statue avanzate alle rovine de' Gotti (così le buone come le ree), furono condannate al fuoco»¹⁷.

Il nuovo clima è annunciato da una religiosità destinata a cambiare i rapporti fra arte e società nello specchio di una rigida disciplina morale. Siamo negli anni in cui i pontefici, a cominciare da Paolo III, eletto nel 1534, e continuando con Giulio III (1550-1555), Pio IV (1559-1565), Pio V (1566-1572) e Gregorio XIII (1575-1585), riaffermarono il prestigio e la centralità europea di Roma e della sua Chiesa, chiudendo l'epoca tollerante del Rinascimento e inaugurando un clima di rigore e controllo sancito dalla Controriforma, che porterà all'istituzione dell'Inquisizione (1542), alla censura della stampa (1543) e all'inizio del Concilio di Trento (1545).

In questa dimensione, rilevante è il ricorso alle strategie culturali attente a reagire alle accuse della riforma luterana che aveva riconosciuto un'inaccettabile continuità fra lassismo teologico, corruzione dei costumi e culto dell'antico. Se lo studio antiquario poteva essere *instrumentum regni*, si trattava di ripensare alla saldatura sul mondo antico e pagano degli imperituri monumenti romani, costruita dalla Chiesa quattrocentesca. Presto il nuovo clima andrà ben oltre un semplice ripensamento: l'ultima convocazione del Concilio di Trento, nel di-

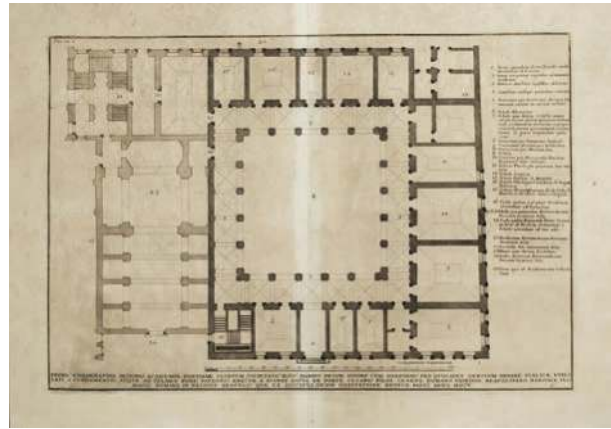
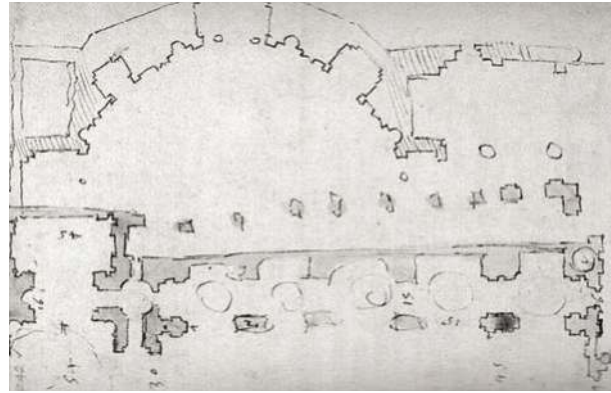
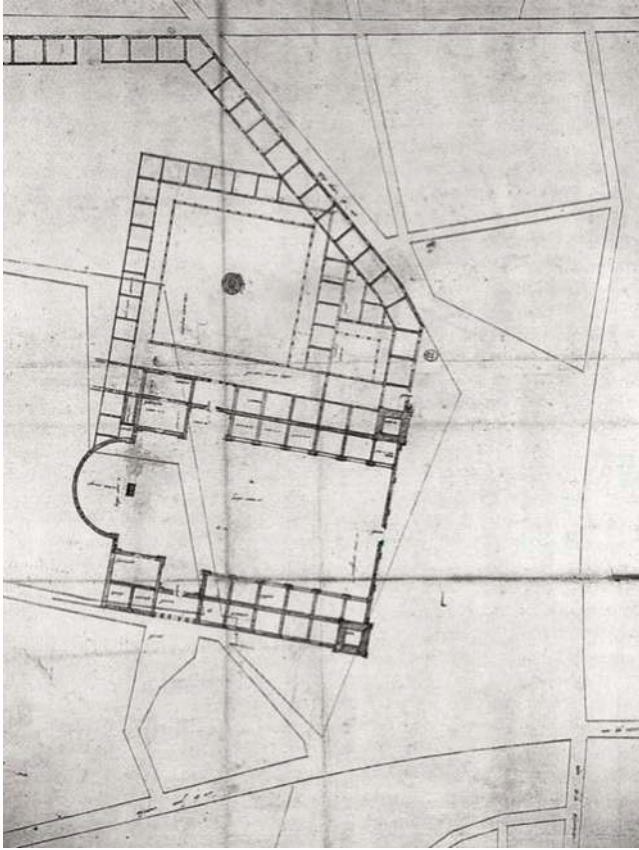
cembre del 1563, coincideva con un lungo percorso di riforma, nel cui ambito matura un'idea di produzione artistica lontana dagli artifici e dalla sontuosità formale che valorizzasse la chiarezza e la comprensibilità del messaggio. Questi nuovi valori ispireranno i più importanti movimenti nati in età tridentina, come quelli facenti capo all'Oratorio di San Filippo Neri e alla Compagnia di Gesù di Sant'Ignazio da Loyola, attenti a promuovere, in campo artistico, una drastica semplificazione delle ricerche sulle complesse spazialità centralizzate sviluppate a cominciare da Bramante e Raffaello. Insomma, una linea tesa a denunciare una «precisa rottura col mondo anticheggiante, intriso di mitologie precristiane»¹⁸ che orienta la produzione architettonica, non solo religiosa, a Roma a cominciare fra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento e rilanciata con maggiore vigore a seguito del Concilio di Trento. Valore emblematico hanno infatti i grandi progetti di chiese-manifesto di questa corrente sintetista, come quelle del Gesù e di Santa Maria della Vallicella, quest'ultima iniziata da Martino Longhi il Vecchio nel 1575. Nella narrazione del cantiere della sede principale degli Oratoriani, icastica traduzione in pietra degli ideali pauperistici di San Filippo Neri¹⁹, ricorrono annotazioni quali «Si lascia ogni cosa rustica, che il padre messer Filippo non intende per conto alcuno stuccare (...) purché non si faccia stucco, che neanche può sentirlo nominare» o «al santo non piacevano le fabbriche magnifiche»²⁰, che confermano il controllo sulle scelte artistiche del fondatore dell'Ordine. Programmi maturati in quel clima di rigore e semplificazione registrato negli scritti di Carlo Borromeo, insofferente dell'uso generalizzato degli ordini architettonici antichi, ma anche nel *Trattato di Architettura* del cardinale Alvisio Cornaro (1516-1584), pronto a rinunciare, in nome della essenzialità, anche ai fondamenti del classicismo²¹: riferendosi agli ordini, egli infatti scrive: «non tratterò di tal forme perché hora ne son fatti libri nuovi ... perché non ho per cosa necessaria, che una fabbrica non possa essere bella, se ben non ha in se alcune di tal opere, essendo le Chiese di Santo Antonio di Padova, et altri edifici bellissimi, et pure non hanno adornamento alcuno, né ordine Dorico, né Jonico, né Corinthio»²².

Poco prima della metà del secolo, figura dominante nell'architettura a Roma, in seguito alla morte di Peruzzi (1536), era Antonio da Sangallo il Giovane, seguito da quella 'setta sangallescà' citata da Vasari, impegnato nella ricerca di un austero canone classicista²³, teso alla semplificazione della monumentalità e della magnificenza archeologica di Bramante, che aveva riletto l'Antico e l'intera eredità del classicismo albertiano, sperimentando una nuova espressività nell'uso degli ordini architettonici e introducendo inediti apporti soggettivi. Fermentando nell'architettura di Raffaello e dei suoi contemporanei, il repertorio lessicale si era notevolmente ampliato fino a includere manieristiche dissonanze nelle decorazioni contro le quali interverrà la Controriforma tra riduzione degli ornamenti e rinuncia alla retorica dell'Antico. Nei progetti di Sangallo il Giovane prende forma una linea espressiva programmaticamente distante dall'aulico classicismo del primo Cinquecento come dalle divergenze manieriste: un linguaggio che, almeno nella prima stagione della Controriforma, prevarrà largamente nell'architettura a Roma rispetto agli apporti michelangioleschi, i cui esiti matureranno com'è noto solo più tardi.

Come rileva la storiografia, in questa fase segnata da un'ambigua realtà di linee culturali contrastanti e mutevoli di decennio in decennio, tra Sangallo il Giovane e Vignola²⁴ esiste una significativa continuità, certo riferibile ai committenti Farnese, per i quali entrambi lavorarono, ma anche a quella ricerca di regole per la correzione degli errori a cui i due architetti fanno riferimento nelle loro opere o nel pronunciarsi in importanti cantieri che li vide coinvolti. Evitare gli abusi e le dissonanze cercando un equilibrio nella dialettica fra regola e libera ispirazione, sembra indicare la linea di Barozzi che, nel clima destabilizzante di quegli anni, cerca nell'esattezza formale e nella precisione sintattica del codice classicista nuove e rassicuranti verità, anche a costo di ridurre la molteplicità delle scelte espressive sperimentate nei decenni precedenti. Una ricerca di indirizzo verso una norma unica, un uso corretto della sintassi e del lessico classicista lontano dalla dissonanze, affiora infatti nella suo trattato: «mi è piaciuto intor-

no questa pratica de gli ornamenti»²⁵ – scrive rivolgendosi ai lettori della sua *Regola* – «vederne il parere di quanti scrittori ho possuto, et quelli comparandoli fra lor stessi, et con l'opre antiche quali si veggono in essere, vedere di trarne una regola, nella quale io m'acquetassi con la sicurezza che ad ogni giudicioso di simil arte dovesse in tutto, ovvero in gran parte piacere»²⁶. Quest'aspirazione alla norma giunge a maturazione nei suoi progetti di architettura sacra, un argomento al quale Vignola dedicò molti studi destinati a orientare gli architetti delle generazioni successive. Nodo centrale dei suoi studi sulle chiese è l'unità dell'impianto, dove la facciata diventa figurazione pubblica dell'interno, un palinsesto capace di narrare la qualità e il significato dello spazio sacro, immediatamente percepibile ancor prima di accedervi. Importante a tal fine il ruolo degli ordini classici, chiamati a garantire tale unità non solo nelle nuove chiese, ma anche in quelle preesistenti, come scriveva a proposito della chiesa di San Petronio a Bologna, di cui fu "architectore e ingigniero" tra il 1543 e il 1550²⁷. Intervenendo sul complesso tema dell'ammodernamento classicista di una fabbrica 'tedesca' e su quale linguaggio dovesse essere adottato per la grande facciata della chiesa, Vignola non ha dubbi e nel suo progetto si affida agli ordini mostrando come questi potessero essere applicati in qualsiasi tipo di architettura riuscendone a correggere gli 'errori'.

Mediando fra tradizione e innovazione, l'architettura delle sue chiese muove generalmente da una premessa rinascimentale rielaborata dalle contemporanee indicazioni della Chiesa. Accade già in Sant'Andrea in via Flaminia, il suo primo progetto ecclesiastico dove il quadrato rinascimentale della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze di Brunelleschi evolve in un rettangolo coperto da una cupola ovale, trasformando il compatto modello di cappella rinascimentale in un'aula con sviluppo longitudinale, come richiesto dalla riforma cattolica. Limitando lo studio di tipologie centralizzate a progetti di più ridotte dimensioni, per le sue chiese più grandi, egli preferisce l'impianto longitudinale, che sia la croce latina o la forma ovale, che rendevano immediatamente chiara la funzione di ogni spazio liturgico,



Sopra a sinistra, G. Tristano, Il Gesù e la Casa prefessa dopo il riordino dell'area fabbricabile dei gesuiti, progetto, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hd-4-D, fol. 82r, da *Jacopo Barozzi da Vignola*, 2002, ill. n. 146 della scheda di K. Schwager, p. 282.

Sopra a destra, Oreste Vannoccio Biringucci, Pianta in due emivarianti per la chiesa del Gesù (in basso) e per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini (in alto), da progetti iniziali di Vignola, Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S IV 1, fol. 40v, da *Jacopo Barozzi da Vignola*, ill. n. 147 della scheda di K. Schwager, p. 283.

Sopra a destra, Napoli, Il Collegio Massimo, pianta, da Fra Girolamo di S. Anna, 1708

Nella pagina successiva, in alto, Napoli, Il Collegio Massimo, sezione, da Fra Girolamo di S. Anna, 1708.

Sotto a sinistra, Anonimo, disegno di progetto di un altare maggiore tra due porte, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII D. 74, c. 2v.

Al centro, Napoli, Il porticato della chiesa di S Gregorio Armeno (foto M.Velo).

A destra, Napoli, La facciata della chiesa di S Gregorio Armeno (foto M.Velo).



procedendo dall'ingresso all'altare. Dal primo 'esercizio' di Sant'Andrea in via Flaminia, continuando con i progetti per San Giovanni dei Fiorentini a Roma, a pianta ovale, per la Madonna del Piano a Capranica, articolata su un quadrato allungato da due absidi semicircolari come mostrato nel disegno di Ottaviano Mascherino²⁸, e per Sant'Anna ai Palafrenieri a Roma, a pianta ellittica, Barozzi giunge al progetto per la chiesa del Gesù, anch'esso inizialmente a pianta ellittica.

Vicenda emblematica quella della chiesa del "Santissimo Nome del Gesù", nel cui complesso laboratorio prendono forma importanti cambiamenti religiosi e culturali ben oltre il singolo caso. L'impresa ebbe inizio nei primi anni Sessanta, quando il cardinale Alessandro Farnese, grande mecenate delle arti, destinò un fondo per la costruzione della grande fabbrica. Negli scambi tra il cardinale, committente-finanziatore dell'opera, il "suo" architetto Vignola e il padre generale della Compagnia di Gesù Francesco Borgia emerge una trattativa tra differenti idee sull'architettura della chiesa, che richiama argomenti che travalicano la singola vicenda. Borgia, che avrebbe preferito affidare l'incarico al Tristano, gesuita nonché *consiliarus aedificiorum* della Compagnia fra il 1558 e il 1575, certamente più indicato a tradurre in architettura quelle istanze di rigore e severità invocate dall'Ordine nella costruzione della propria chiesa-simbolo, inviò il padre Polanco a Caprarola per discutere il progetto, probabilmente riuscendo a ridimensionare le intenzioni affidate dal cardinale a Vignola. La nota lettera di Farnese scritta il 26 agosto 1568 a Borgia dalla villa di Caprarola, pur senza entrare nei dettagli, riferisce infatti di richieste a lui rivolte da parte del padre generale: «Ho inteso voluntieri il Padre Polanca intorno a li motivi che mi hanno intorno alla fabbrica de la Chiesa, et a tutto gli ho risposto secondo che la S. V. intenderà da lui, et rimettendomi a la sua relazione circa tutte le altre condizioni, che haviamo discorso, dirò con questa solo quello che aspetta al sito della chiesa ... et così ha in commissione il mio Architetto, a che desidero che V. S. si acquieti, et non pensi alterar altrimenti questa mia risoluzione»²⁹.

I disegni di Oreste Vannoccio Biringucci³⁰, ripresi da

quelli di Vignola, sembrano attestare che l'architetto valutava sia una pianta ovale³¹, sul modello di San Giovanni dei Fiorentini, che uno schema a croce latina. In quest'ultima soluzione la chiesa mostrava un pronunciato transetto, che dilatava il rettangolo dell'aula con profonde cappelle laterali scandite da pilastri isolati, simulando una navata laterale con l'arretramento delle cinque cappelle sul fondo della parete perimetrale. Erano evidentemente in atto sperimentazioni suggerite dalla continua consultazione fra l'architetto e il committente, attento a voler segnare il progetto della grande chiesa con un'architettura più solenne rispetto a quanto richiesto dai gesuiti. Del resto il disegno conservato a Parigi e riferibile a Tristano³², eseguito verosimilmente dal *Consiliarus* dopo il 1556, anno del suo arrivo a Roma, mostra uno scarso impianto ad aula privo di particolari accentuazioni, con sei cappelle laterali di forma quasi quadrata, un transetto tronco dalla profondità commisurata a quella della cappelle, un'abside poco pronunciata e un soffitto probabilmente piano, dettaglio quest'ultimo fortemente richiesto da Borgia per attenuare la grandiosità dell'aula, quindi non solo per motivi di acustica, come riporta la citata lettera del cardinale a Vignola dell'agosto 1568³³. Insomma, da un lato l'intenzione di magnificenza artistica alimentata dal *Gran Cardinale* che continuava a incarnare la figura di un principe rinascimentale e, sull'altro fronte, il rigore introdotto dai gesuiti, espresso in quel "modo nostro di costruire le fabbriche". Mediando tra le intenzioni personali e le pressanti richieste dell'Ordine, Alessandro Farnese ridimensiona le proprie idee imponendo precisi limiti alle soluzioni disegnate da Vignola: «È stato qui il padre Polanca mandomi dal General del Gesù»³⁴ – scrive il Farnese all'architetto il 26 agosto del 1568 – «et expostomi alcune considerationi che li sonno occorse circa la fabbrica de la chiesa. ... vi ho voluto scrivere quel che mi occorre ... Et è questo, ce havendo voi l'occhio a la summa de la spesa che voglio far in tutta la fabbrica, cioè di 25, mila D.it, il disegno de la chiesa sia tale, che non excedendo detta summa venghi ben proportionata ne le misure di lunghezza, larghezza et altezza, secondo le regole buone de la Architettura, et sia la chiesa non di tre navate, ma

di una sola, con cappelle da una banda et da l'altra ... et che si habbia coprire di volta, et non altramente, se bene a questo fanno certe difficultà per conto de le prediche, parendoli che la voce poco intellegibile per causa del ecco, che da quella forma responderia, come credano, più che dal palco. Il che a me non par verisimile, con l'exempio di altre chiese etiam di molto maggiore capacità, che si veggono bene atte a la voce de predicatori, et al Auditorio. Pertanto servate queste cose che dico di sopra principalmente, cioè de la spesa, de la proportione, del sito et de la volta, mi rimetto nel resto al giudizio et parer vostro»³⁵. Preciso a Vignola la sua ferma volontà di coprire l'invaso della chiesa con un'ampia volta 'anticheggiante', come quella albertiana di Sant'Andrea a Mantova, il cardinale porta avanti una complessa trattativa sull'architettura della chiesa, in cui icasticamente affiorano le istanze sintetiste dei nuovi ordini religiosi. Lo scambio tra il potente cardinale e il padre generale dei gesuiti mostra anche il tramonto del mecenatismo rinascimentale, in questa fase ormai largamente deviato su programmi di architettura religiosa e soprattutto ridimensionato dall'austerità sancita a Trento e destinata a fissare precisi limiti alla produzione artistica, almeno fino alla conclusione del primo ventennio del Seicento.

A Napoli sul volgere del Cinquecento, tra espressività e rigore

Il nucleo omogeneo di grafici di argomento religioso, plausibilmente aggiunto, come si accennava, a Napoli ai fogli già raccolti a Roma intorno alla metà del Cinquecento nella bottega di Antonio Lafréry, illustra soluzioni di spazi liturgici, registrando quanto diffusamente avveniva nella capitale vicereale spagnola a cominciare dagli ultimi decenni del Cinquecento, quando i precetti tridentini imposero la trasformazione delle chiese.

Per l'architettura del Cinquecento a Napoli, ben nota è la *longue durée* del Rinascimento introdotto, nella quattrocentesca *climax* umanista di età aragonese, da Michelozzo, Francesco di Giorgio Martini, Luciano Laurana, Giuliano da Sangallo e Giuliano da Maiano. In continuità con il secolo precedente, il classicismo toscano continuava a fermentare nell'opera dei due Mormando,

Giovanni Donadio e Giovan Francesco di Palma³⁶, estranea a ogni sperimentazione e a ogni deroga dal codice classicista, confermando quel ristagno dell'architettura nella capitale vicereale spagnola più volte segnalato dalla storiografia³⁷. Ancora dopo la metà del secolo, l'architettura continuava a riproporre un repertorio di forme architettoniche saldamente agganciato al rinascimento fiorentino, a cui non mancavano ibridazioni quando i cantieri venivano affidati a maestranze meno colte.

In questa temperie, fin dagli anni Trenta del XVI secolo si inserisce l'azione di nuove istituzioni religiose impegnate in una riforma della vita conventuale contro gli eccessi profani documentati in molti importanti complessi conventuali della città. Il resoconto sui monasteri napoletani inviato nel 1587 a Sisto V dal francescano Bartolomeo Vadiglia³⁸ confermava una diffusa corruzione della vita religiosa, segnalando, tra gli altri, i più importanti complessi della città come quelli di Santa Chiara, Santa Maria Donnaromita, San Gregorio Armeno, Santa Patrizia, Santa Maria Donnaregina, dove le gerarchie ecclesiastiche da tempo non riuscivano a contrastare l'ingerenza della nobiltà cittadina all'interno dei chiostrini. Reagendo a queste consolidate consuetudini, stigmatizzate dalla Chiesa come una preoccupante deriva morale, grande adesione trovarono in città e nel vicereame i precetti di rigore e povertà a cui si ispirarono i nuovi ordini dei Cappuccini (1520 ca.), dei Teatini (1524) e della Compagnia di Gesù (1534) che, seguiti più tardi dagli Oratoriani (1575), promuoveranno severissime regole che troveranno proprio a Napoli un'importante affermazione³⁹.

In questo nascente clima di riforma morale confluirono molte iniziative, come quella intrapresa da Maria Lorenza Longo, che fin dal 1519, forte dell'appoggio della Chiesa romana, diede inizio alla costruzione, nel cuore dell'antica Napoli, del complesso di Santa Maria del Popolo con un ospedale per la cura dei poveri; un'iniziativa a cui fece seguito, nel 1535, la fondazione da parte della stessa nobildonna dell'ordine delle Clarisse Cappuccine ispirato al rigore della Regola di Santa Chiara, con sede nel complesso di Santa Maria di Gerusalemme⁴⁰. Negli stessi anni, un'azione simile fu intrapresa dalla sua disce-



pola Maria d'Ayerbe che nel 1538 aprì il monastero delle Convertite per la rieducazione delle prostitute sottoposte all'osservanza di una rigidissima clausura e di una vita di rinunce e privazioni. Iniziative dapprima isolate, ma presto alimentate da una nascente retorica della Povertà e della Carità incoraggiata dalla Chiesa e portata avanti dagli ordini religiosi subito dopo il Concilio di Trento. Queste azioni riassumono efficacemente il rinnovamento religioso in atto a Napoli, volto a fissare un codice artistico lontano da ogni sontuosità formale e capace di tradurre in architettura la rinuncia al fasto e agli eccessi. In qualità di committenti nelle costruzioni delle nuove fabbriche napoletane per accogliere le numerose comunità, votate alla povertà e alla clausura, questi ordini religiosi impongono rigore e sobrietà artistica agli architetti chiamati a dirigere i grandi cantieri delle fabbriche conventuali da rendere quanto più conformi alla Regola, rinunciando a ogni accento di sontuosità formale ed evidenziando la rinuncia programmatica al segno forte e al fasto artistico, così come la clausura estraniava la vita monastica isolandola dal clamore della città: l'architettura sacra diventa traslato artistico di una rigidissima vita cristiana sotto il diretto controllo del vescovo, come sarà poi ufficialmente imposto dal Concilio di Trento con il *Decretum de regularibus et monialibus*, approvato nell'ultima sessione del 3 dicembre 1563 e rivolto in particolare ai monasteri femminili⁴¹.

Accanto alla costruzione dei nuovi monasteri, numerosi altri complessi di fondazione bizantina conservavano antichi impianti tipologici ancora strutturati secondo la regola basiliana, presto trasformati dai precetti tridentini, la cui applicazione inaugurerà, dagli ultimi decenni del Cinquecento, un attivissimo laboratorio di architettura religiosa destinato a favorire l'acquisizione, da parte degli ordini religiosi, di grandi spazi nel nucleo antico della città, grazie a privilegi fiscali garantiti dal potere spagnolo e alle donazioni della nobiltà.

Esempi tipici della trasformazione di fabbriche religiose di origine basiliana, furono i due cantieri dei complessi monastici di Santa Maria Donnaròmita e di San Gregorio Armeno, entrambi sorti nella maglia ortogonale della città antica in età altomedievale e legati da una

comune origine dovuta all'arrivo nella città bizantina di monache orientali in fuga dalla patria al tempo dell'iconoclastia. Confluiti più tardi nella regola benedettina, i due complessi accolsero nobildonne appartenenti a influenti famiglie che assicuravano alle proprie rappresentanti una vita monastica modulata su privilegi nobiliari e continue deroghe alla regola degli ordini religiosi, come conferma il resoconto di Vadiglia, che li inserì tra quelli per i quali si chiedeva un'urgente azione di controllo. Entrambi i complessi furono radicalmente trasformati da lavori – iniziati per Donnaròmita⁴² a metà del secolo e per San Gregorio Armeno circa vent'anni dopo – nel cui ambito furono costruite chiese ispirate a un comune pauperismo in continuità con quell'austerità invocata negli anni degli esordi della Controriforma nel solco di quel linguaggio introdotto a Napoli da Tristano, che fornì il progetto della prima chiesa dei gesuiti completata nel 1566 e continuata da Giovan Battista Cavagna⁴³, quest'ultimo tra i primi architetti a segnare l'architettura napoletana con riconoscibili matrici saggallesche e vigolesche, al quale è attribuita la chiesa di San Gregorio Armeno, a cominciare da Celano⁴⁴. Fino al 1570 il complesso di San Gregorio Armeno conservava l'antico impianto basiliano dell'VIII secolo, fondato dalle monache orientali che avevano portato a Napoli le reliquie dell'Illuminatore d'Armenia⁴⁵.

Il radicale cambiamento imposto dai precetti tridentini è drammaticamente narrato nel celebre scritto di Fulvia Caracciolo⁴⁶ che offre una preziosa testimonianza su come mutavano gli usi e la vita religiosa in città in seguito alle prescrizioni della Controriforma. All'antico assetto del monastero fa riferimento anche Celano, che descrive «un ridotto di più case circondate da un muro mediocrementemente alto, che dicevasi clausura. Ogni casa che vi stava havea più camere, ridotti, cocina e cantina, con altre comodità. [...] Nel mezzo di dette case vi stava la chiesa, dove recitavano i divini officii, che in quei tempi erano molto lunghi»⁴⁷.

In luogo dell'antica chiesa medievale posta al centro del complesso, la nuova aula fu costruita lungo il fianco meridionale del monastero in modo da renderla accessibile direttamente dal portico aperto sulla strada. Qui

Cavagna inserì un impianto rettangolare, con cappelle laterali, a cui si accedeva attraverso un profondo portico quadrangolare – scandito da quattro pilastri reggenti una scattante copertura di volte a vela e il sovrastante coro – che svolge anche la funzione di filtro a segnare il passaggio fra il silenzio della clausura e la congestionata strada dove l'austera facciata in piperno annunciava il rigore dell'invaso. Per l'interno Cavagna sviluppa la tipologia tridentina ad aula, modellata sul registro tipologico vignelesco del Gesù di Roma, il cui senso direzionale verso l'altare maggiore è accentuato dalla ridotta larghezza della navata, inserita fra il porticato del chiostro e via Santa Luciella, con profonde cappelle per ciascun lato, un presbiterio con cupola, un soffitto piano in legno intarsiato e l'abside a terminazione piatta, sul cui retro trova spazio un secondo coro. Evidente la matrice sobriamente classicista, affidata alla semplice geometria delle linee architettoniche poi alterata dalle aggiunte barocche delle ricche decorazioni plastiche e pittoriche che arricchirono l'austero impianto originario trasformandolo in quel trionfo barocco ricordato da Celano, che osservava: «La chiesa hoggi veder non si può più bella, e particolarmente ne' giorni festivi, che sembra stanza di Paradiso in terra»⁴⁸. Quando Celano, sul volgere del Seicento, rimarcava la magnificenza della chiesa, l'ammodernamento barocco dell'edificio sacro controriformato era già in corso e le sobrie linee tardocinquecentesche si potevano solo intuire tra le nuove ricche decorazioni.

Anche l'interno della cupola, prima dell'aggiunta degli affreschi di Luca Giordano⁴⁹, assecondava l'austera magnificenza dell'aula mostrando verosimilmente un intradosso bianco che esaltava il trionfo luminoso della tribuna e dell'altare maggiore preceduto da un calibrato passaggio dalla severa oscurità dell'atrio porticato sulla strada, rigorosa cesura claustrale con l'esterno, alla penombra dell'aula appena illuminata dalle finestre alte sulle pareti dell'aula.

Nelle complesse ristrutturazioni seguite ai radicali cambiamenti, la vicenda della fabbrica di San Gregorio assume un valore paradigmatico della radicale cancellazione di una religiosità basiliana profondamente connaturata in una città dalle antiche ascendenze orientali, per mol-

ti secoli sfuggita al controllo della Chiesa proprio per la permanenza di quel consolidato retroterra culturale. Anche in casi meno emblematici, in cui non si procedeva alla completa demolizione delle preesistenze, una chiara priorità era riconosciuta alla riorganizzazione degli spazi liturgici nelle chiese che venivano a essere 'riadattate' in linea con le gerarchie funzionali e visive imposte dai precetti tridentini. Di questi riadattamenti danno conto in gran quantità e con notevole puntualità i giornali copiapolizze dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, ma anche altre *memorie* come la celebre cronaca del gesuita Giovan Francesco Araldo, che nel 1564 riferisce, tra le tante notizie, le trasformazioni allora in corso in alcune grandi fabbriche religiose angioine, dove «si levano i Cori che stavano in mezzo le Chiese di S. Domenico, di S. Pietro, e di S. Lorenzo di Napoli, et si posero dietro l'altari grandi, come hora stanno»⁵⁰.

Architetti, scultori e pittori erano quindi continuamente interpellati per fornire soluzioni compositive per la liturgia riformata, come attestano i numerosi soggetti religiosi del Ms. XII.D.74, nei quali tuttavia il ricorrente linguaggio architettonico appare cambiato, denunciando un allontanamento dal sobrio classicismo del registro pauperista adottato nei primi anni della Controriforma. A legare tra loro quei disegni di altari, cappelle, cori e facciate, delineati sui fogli a inchiostro e acquerello, distinguendoli dai restanti grafici del manoscritto, è un lessico più inquieto che sembra raccontare una transizione in atto: il retroterra rinascimentale dalle essenziali e armoniche linee appare superato, ma non è ancora il tempo dell'esuberanza barocca di giochi sinuosi di stucchi e pitture. I frontoni sono spezzati alla maniera delle realizzazioni, anche napoletane, di Giovanni Antonio Dosio⁵¹, le volute sono tese, le statue inquadrare dagli archi assumono pose drammatizzate, le decorazioni negli stalli dei cori appaiono dinamiche e irrequiete, come a spingere le ricerche verso modi manieristi attenti a esaltare la potenza espressiva di ogni singola forma. Trascorsi i primi due decenni del Seicento, il linguaggio degli spazi e degli oggetti liturgici dal chiaro lessico manierista, come quello dei disegni del manoscritto napoletano, cambierà ancora facen-



do da ordito sul quale aggiungere la policromia della pittura e la multiforme plastica barocca. Oppure sarà radicalmente sostituito, lasciando spazio alla messa in scena delle nuove macchine barocche, come i grandi altari di Cosimo Fanzago⁵² – a Santa Maria La Nova, al Gesù Vecchio, a Santa Maria degli Angeli alle Croci o al Salvatore nell'eremo dei Camaldoli – dove quella drammatizzazione del lessico architettonico annunciata nei soggetti religiosi del manoscritto napoletano appare ormai straordinariamente compiuta.

Note

¹ Si veda il contributo di F. Bellini in questo volume. Cfr. pure Id., *La basilica di San Pietro in Vaticano*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thones, Milano, Electa, 2002, pp. 165-166.

² L. Di Mauro, "Domus Farnesia amplificata est atque exornata", in «*Palladio*», I, 1980, pp. 27-35.

³ Ci riferiamo alle cc. 2v, 3r, 16v, 17r, 17v, 26vb, 29r, 29v, 30r, 31r, 36va, 36vb, 38r, 38vb, 39r, 39v, 45va, 45vb del Ms. XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli.

⁴ L. Di Mauro, *Domus Farnesia*, cit., pp. 36-44.

⁵ A. Bustamante, F. Marías, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, in E.M. Santiago Páez, Dibujos de arquitectura y ornamentacion de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional Fundacion cultural COAM Entrecanales Y Tavora, 1991, pp. 211-312; O. Lanzarini, Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori, in «*Annali di architettura*», 10-11, 1998-1999, pp. 183-202; Id., Un artista di fine Cinquecento: fra Giovanni Vincenzo Casale dei Servi, in «*Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria (OSM)*», 49, pp. 33-80; F. Divenuto, L'attività dell'architetto Giovan Vincenzo Casale fra Napoli e Portogallo, in Portogallo e Mediterraneo, Atti del Congresso Internazionale (Napoli, 4-6 ottobre 2007), a cura di M.L. Cusati, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2009, pp. 67-82. Per il disegno della cappella del palazzo vicereale di Napoli cfr. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Dib. 16/49/96.

⁶ R.J. Tuttle, *Sant'Andrea in via Flaminia*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 248-249.

⁷ M.G. D'Amelio, *San Nicola da Bari a Mazzano Romano*, ivi, p. 254.

⁸ K. Schwager, H. Schlimme, *La chiesa del Gesù di Roma*, ivi, pp. 272-299.

⁹ B. Adorni, *Vignola e l'antico*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a

cura di A.M. Affanni e P. Portoghesi, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, Gangemi, 2011, pp. 15-29.

¹⁰ S. Benedetti, *L'avvio pauperista alla prima stagione dell'architettura gesuitica*, in G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura Gesuitica*, Roma, Jaca Book, 2001, pp. 19-20.

¹¹ S. Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Roma, Officina Edizioni, 1986, pp. 29-48.

¹² G. Alisio, *La chiesa del Gesù Vecchio a Napoli*, in «*Napoli nobilissima*», V, 1966, pp. 211-219; G. Cantone, *Il monastero dei Santi Marcellino e Festo e il Collegio Massimo dei Gesuiti*, in *Il patrimonio architettonico dell'ateneo federiciano*, a cura di A. Fratta, 2 voll., Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2004, I, pp. 35-80.

¹³ H. Schlimme, *Sant'Antonio Abate a Rieti*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 270-271.

¹⁴ M.G. D'Amelio, *San Nicola da Bari a Mazzano Romano*, ivi, pp. 254-255.

¹⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nunove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 voll., Firenze, G.C. Sansoni, 1878-1885, VII (1881), p. 106.

¹⁶ A. Chastel, *Il sacco di Roma. 1527*, Torino, Einaudi, 1983; A. Bruschi, *Roma, Dal Sacco al tempo di Paolo III (1527-1550)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, Electa, 2002, pp. 160-207.

¹⁷ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti*, cit., V 1880, p. 456.

¹⁸ S. Benedetti, *L'avvio pauperista alla prima stagione dell'architettura gesuitica*, cit., p. 13.

¹⁹ C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *S. Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1995.

²⁰ La citazione è in A. Cistellini, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la Congregazione Oratoriana. Storia e Spiritualità*, Brescia, Morcelliana, 1989, 3 voll., I, p. 707.

²¹ P. Carpeggiani, *Alvise Cornaro. Gli scritti di architettura*, Padova, Centro Grafico Editoriale, 1980; *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, catalogo della mostra (Padova, 7 settembre-9 novembre 1980).

²² La citazione è da S. Benedetti, *Fuori dal classicismo, sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, Multigrafica, 1984, p. 20.

²³ S. Benedetti, *Fuori dal classicismo, sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, Multigrafica, 1984, pp. 31-66; *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e le opere*, a cura di G. Spagnesi, Atti del XXI congresso di storia dell'architettura, Roma, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, 1986; W. Lotz, *Architettura in Italia. 1500-1600*, a cura di D. Howard, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 52-60.



- ²⁴ A. Bruschi, *Introduzione a Vignola. Ornamenti "antichi"/architetture "moderne"*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, cit. p. II.
- ²⁵ *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola*, Roma, Andrea Vaccaro, 1607, p. II.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ R.J. Tuttle, *San Petronio*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 139-141.
- ²⁸ H. Schlimme, *Madonna del Piano a Capranica*, ivi, pp. 253-254.
- ²⁹ P. Pirri, *Giovanni Tristano e i primordi dell'architettura gesuitica*, Roma, Institutum Historicum, 1955, p. 228.
- ³⁰ C.L. Frommel, *Chiese a Roma e nell'Italia Centrale*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 247; K. Schwager, H. Schlimme, *La chiesa del Gesù di Roma*, in ivi, pp. 282-283.
- ³¹ C. Robertson, *Il Gran Cardinale Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-London, Yale University Press, 1992, pp. 301-302.
- ³² K. Schwager, H. Schlimme, *La chiesa del Gesù di Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 281-282.
- ³³ P. Pirri, *Giovanni Tristano*, cit., pp. 228-229.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ Sui due architetti M. Rotili, *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, pp. 52-61; R. Pane, *Architettura e urbanistica del Rinascimento*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, vol. IV, 1974, pp. 410 sg.; I. Di Resta, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», I, 1991, 2, pp. 11-22, con riferimenti alla bibliografia precedente; G. Ceci, *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento. I Mormanno*, in «Napoli nobilissima», IX, 1900, pp. 167-172 e 182-185; A. Venditti, *La figura e l'opera di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in *Palazzo Di Capua*, a cura di F. Strazzullo, Napoli, Arte Tipografica, 1995, pp. 117-145.
- ³⁷ A. Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Milano, Electa 2006, p. 51.
- ³⁸ M. Miele, *Monache e monasteri del Cinque-Seicento tra riforme imposte e nuove esperienze*, in *Donne e Religione a Napoli. Secoli XVI-XVIII*, a cura di G. Galasso, A. Valerio, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 109-111; anche A. Valerio, *Donne e monasteri femminili a Napoli tra spiritualità e mondanità*, in Ead., *I Luoghi della memoria. Istituti Religiosi a Napoli*, 2 voll., Napoli, Voyage Pittoresque Napoli, I. Dal IV al XVI secolo, 2006, pp. 21-32.
- ³⁹ G. Fragnito, *Gli ordini religiosi Riforma e Controriforma*, in *Clero e Società nell'Italia moderna*, a cura di M. Rosa, Roma, Laterza, 1992, pp. 115-206.
- ⁴⁰ *L'ospedale del reame. Gli incurabili di Napoli*, a cura di A. Valerio, 2 voll., Napoli, Il Torchio della Regina Editore, 2010.
- ⁴¹ M. Miele, *Monache e monasteri del Cinque-Seicento*, cit., pp. 100-105.
- ⁴² M.R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita e le superstiti strutture conventuali*, in «Napoli nobilissima», vol. XIV, fasc. II, 1975, pp. 55-66; A. Buccaro, *Santa Maria Donnaromita*, in *Il Patrimonio Architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, a cura di A. Fratta, 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 2004, I, pp. 81-93.
- ⁴³ S. Di Liello *Giovan Battista Cavagna. Un architetto pittore tra classicismo e sintetismo tridentino*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012.
- ⁴⁴ C. Celano, *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692, p. 230.
- ⁴⁵ R. Pane, *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1957; S. Di Liello, *Giovan Battista Cavagna*, cit. pp. 61-71; *San Gregorio Armeno. Storia, architettura, arte e tradizioni*, a cura di N. Spinosa, A. Pinto, A. Valerio, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2013.
- ⁴⁶ A. Valerio, «*Carche di dolore e bisognose d'aita*». *La Cronaca di Fulvia Caracciolo, monaca di S. Gregorio Armeno (1580). Studio e testo critico di fonti del Cinquecento*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012.
- ⁴⁷ C. Celano, *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso*, cit., pp. 244-245.
- ⁴⁸ Ivi, p. 257.
- ⁴⁹ Per una lettura delle decorazioni barocche aggiunte nella chiesa si confronti G.G. Borrelli, L. Giusti, *Il patrimonio artistico: dipinti, sculture e restauri*, in *San Gregorio Armeno. Storia, architettura, arte e tradizioni*, cit., pp. 171-223, in particolare, per la cupola si veda la scheda di L. Giusti a p. 198.
- ⁵⁰ F. Divenuto, *Napoli sacra del XVI secolo. Reperorio delle fabbriche religiose napoletane nella cronaca del Gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, p. 28.
- ⁵¹ *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze, Edifir Edizioni 2011, passim.
- ⁵² G. Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1984.

RILIEVI E PROGETTI
PER CITTA 'ALLA MODERNA'

LE CITTÀ FORTIFICATE NEI DOMINI SPAGNOLI DELLE FIANDRE

Pieter Martens

Non deve sorprendere che il manoscritto XI-I.D.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli contenga, tra gli oltre venti disegni di fortificazioni che riguardano principalmente l'area mediterranea, anche alcuni disegni relativi alle Fiandre¹. Infatti, lo stesso avviene per quasi tutte le raccolte simili che si conservano oggi in varie collezioni italiane, che siano atlanti omogenei, come quello della Biblioteca Nazionale di Torino², i tre codici correlati dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio (ISCAG) di Roma³, della Biblioteca Apostolica Vaticana⁴ e degli Uffizi⁵, e il prezioso album del cosmografo Matteo Neroni nella Biblioteca Nazionale di Firenze⁶, o raccolte eterogenee di materiali di varia natura e diversa provenienza, come quelle dell'Archivio di Stato di Torino⁷ e della Biblioteca Apostolica Vaticana⁸. Tutti questi atlanti e raccolte contengono numerosi disegni di fortificazioni delle Fiandre – termine usato qui sempre come *pars pro toto* per i Paesi Bassi nel loro complesso – che risalgono alla seconda metà del Cinquecento e che sono fondamentali per la conoscenza dell'architettura militare e dell'urbanistica nelle Fiandre in quest'epoca⁹. Anche se, in confronto ad altre raccolte italiane, la quantità di disegni 'fiamminghi' nell'album napoletano è piuttosto modesta – si tratta di cinque disegni relativi a quattro città: Groningen (cc. 4v, 6r), Thionville (c. 7v), Maastricht (c. 8r b) e Vlissingen (c. 10v) – il loro valore storico è indubbio.

La forte presenza delle Fiandre nelle collezioni italiane è riconducibile non solo al fatto che furono uno dei più importanti teatri di guerra in Europa, ma anche

alle intense interazioni, in entrambe le direzioni, tra le Fiandre e la penisola italiana, soprattutto con i territori che fanno parte dello stesso impero asburgico, prima con Carlo V, poi con Filippo II, come il Ducato di Milano e i regni di Napoli e Sicilia. Lo scambio di competenze e di disegni nel campo dell'architettura militare avviene sia tramite i numerosi ingegneri italiani, che dagli anni Trenta lavorano nelle Fiandre, sia attraverso i condottieri italiani che servono nelle Fiandre come comandanti dell'esercito o addirittura governatori generali, come Emanuele Filiberto di Savoia (1553-1559) e Alessandro Farnese (1578-1592), per citare solo i casi più celebri.

Un territorio fortemente urbanizzato da un lato e la guerra quasi continua dall'altro fanno delle Fiandre nel Cinquecento uno dei più avanzati laboratori d'Europa per esperimenti nel campo dell'architettura militare e della guerra d'assedio. L'urgenza di consolidare le fortificazioni di numerose cinte urbane, poi sottoposte a ripetuti attacchi, rende le Fiandre un terreno di prova fecondissimo per lo sviluppo progressivo del sistema bastionato, secondo un processo molto complesso, ma ormai noto a grandi linee. Si succedono così, nei primi decenni del XVI secolo, l'ideazione da parte di architetti locali di svariati tipi innovativi di torrioni e baluardi, sia tondi che angolari o di forma ibrida, da considerare precursori del bastione moderno; negli anni Trenta, l'arrivo dei primi ingegneri italiani e costruzione dei primi 'veri' bastioni; negli anni Quaranta, la diffusione del bastione attraverso l'intero territorio; negli anni Cinquanta, l'ultimazione del fronte bastio-



nato, trasformato in un vero e proprio 'sistema', in cui i bastioni allargati si difendono reciprocamente, e l'assimilazione definitiva nella pratica edilizia locale¹⁰.

Dal 1513 fino alla pace di Cateau-Cambresis (1559) le guerre hanno luogo soprattutto lungo la frontiera con la Francia, ma dal 1566 in poi la rivolta contro il dominio spagnolo vede il conflitto allargarsi all'intero territorio. Di conseguenza, fino a 1559, le campagne di fortificazione si concentrano principalmente sulla frontiera meridionale¹¹. A eccezione di alcune opere maggiori, come le cittadelle di Utrecht (1528) e Gand (1540) e la nuova cinta bastionata di Anversa (1542), la maggior parte delle nuove fortificazioni vengono costruite nelle province meridionali, cioè l'Artois, l'Hainaut e il Lussemburgo, con lo scopo di difendere una frontiera lunga 350 chilometri e priva d'ostacoli geografici naturali contro le invasioni francesi. Le opere comprendono non solo la modernizzazione delle mura medievali di una trentina di città di frontiera, da Gravelines sulla Manica all'estremità ovest fino a Thionville sulla Mosella all'estremità est, ma anche la creazione *ex novo* di alcune nuove piazzeforti, come Mariembourg (1546) e Philippeville (1555), due delle prime città-fortezze in Europa ad abbinare una cinta bastionata a un sistema planimetrico stradale di tipo radiale a partire dalla piazza centrale¹². Oltre a questi imponenti lavori di costruzione, la difesa della frontiera porta anche alla distruzione, per motivi strategici, di fortificazioni esistenti e perfino di intere città, come Théroouanne e Hesdin nel 1553¹³.

Dopo la pace del 1559, invece, le opere di difesa lungo la frontiera sono in gran parte trascurate e, dal 1566, i conflitti all'interno del territorio esigono opere di fortificazione con altri scopi e altre caratteristiche. I primi anni della rivolta vedono la costruzione per ordine di Filippo II di una serie di cittadelle per mantenere il dominio sulle città insorte. Realizzate dal duca d'Alba, le cittadelle di Anversa (1567), Groningen (1569, in italiano Groninga), Valenciennes (1570) e Vlissingen (1571, in italiano Flessinga), simboli dell'oppressione spagnola, saranno poi smantellate dai ribelli alla prima occasione. In seguito, durante tutta la Guerra

degli ottant'anni (1568-1648), che fu innanzitutto una guerra ossidionale, le continue conquiste e riconquiste di città, forti e fortezze sono accompagnate, sia da parte spagnola che da parte dei ribelli olandesi, da un processo ininterrotto di rafforzamento delle cinte urbane e dall'erezione di linee difensive e fortificazioni campali, costruite perlopiù in terra.

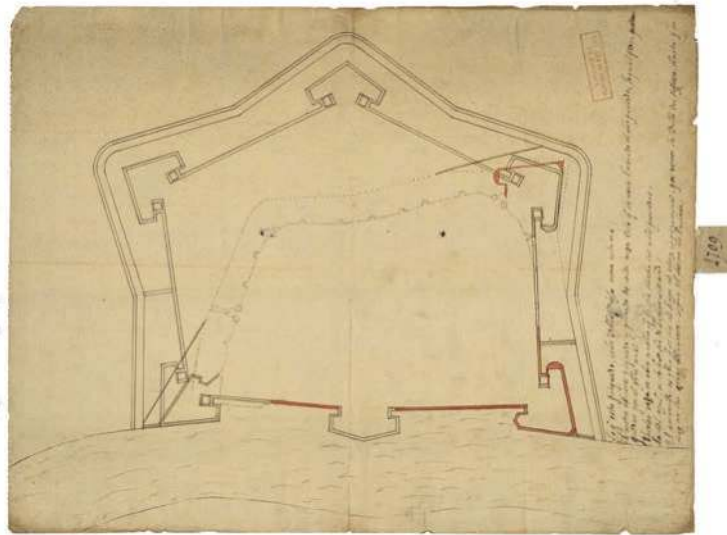
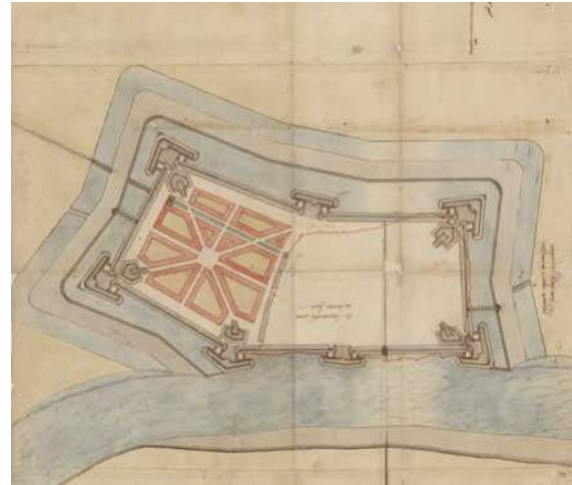
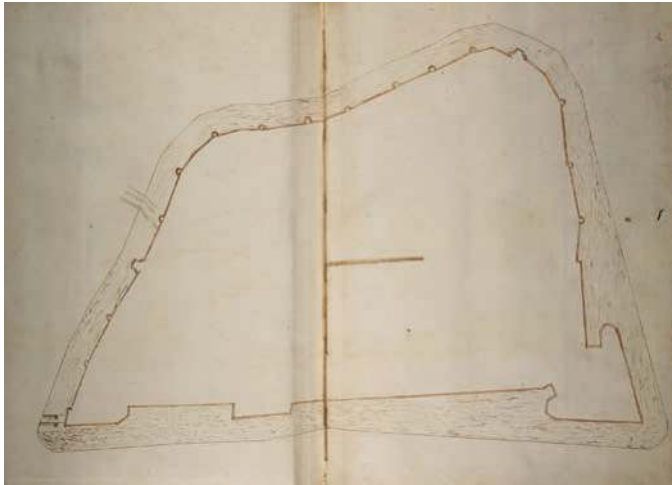
Sia le guerre con la Francia che la rivolta contro la Spagna sono avvenimenti a scala sovranazionale che coinvolgono numerosi esperti militari italiani. Tra il 1530 e il 1610 è documentata la presenza nelle Fiandre di almeno settanta ingegneri italiani¹⁴. La maggior parte di loro proviene dall'Italia settentrionale e prevalentemente dal Ducato di Milano, possedimento spagnolo dal 1535. Di solito gli ingegneri italiani si fermano nelle Fiandre per un periodo relativamente breve, generalmente non più di uno o due anni; alcuni, tuttavia, trascorrono nelle Fiandre una buona parte della loro carriera. Tra essi possiamo citare: Alessandro Pasqualini (1531-1549), originario di Bologna, uno dei primi architetti italiani nei Paesi Bassi e attivo nel campo dell'architettura militare almeno dal 1537, sebbene solo per incarico di committenti locali, non essendo mai stato ingaggiato dal governo centrale; Jacopo Seghizzi (1533-1534), da Modena, probabilmente l'ideatore dei primi bastioni realizzati nelle Fiandre, specie nell'Artois e nell'Hainaut; Donato de Bono (1540-1556), da Bergamo, il principale ingegnere delle Fiandre sotto Carlo V, autore di quasi tutte le nuove fortificazioni dei Paesi Bassi dal suo arrivo nel 1540 fino alla perdita del favore dell'imperatore nel 1552; Giovanni Maria Olgiati (1553), il principale ingegnere del Ducato di Milano, che durante il suo giro d'ispezione della frontiera meridionale nel 1553, accompagnato dall'architetto Sebastiaan van Noyen, introduce un nuovo metodo progettuale; Francesco De Marchi (1556-1568), da Bologna, alla corte della governatrice Margherita d'Austria, che, nonostante la celebrità del suo trattato pubblicato postumo, appare piuttosto un dilettante senza incarichi ufficiali come ingegnere e senza esperienza nella costruzione; Francesco Paciotti (1558-1559, 1567-1568), da Urbino, autore della celebre cittadella pentagonale di Anver-

sa; il suo successore Bartolomeo Campi (1568-1573), da Pesaro, progettista delle cittadelle di Groningen e Vlissingen, e suo figlio Scipione Campi (1568-1573, 1577-1579); Properzio Barozzi (1569-1592), da Bologna, nipote del Vignola, costruttore del famoso ponte sulla Schelda durante l'assedio di Anversa nel 1585.

Tutti questi ingegneri producono numerosissimi disegni, che rispondono però a funzioni molto diverse. In primo luogo, il lungo e complicato processo di concezione e realizzazione delle opere richiede molteplici disegni per rilevare lo stato di fatto del sito, ideare il nuovo progetto, presentare il progetto alle autorità committenti, dare corso all'esecuzione dei lavori, informare le autorità dello stato di avanzamento e, infine, rappresentare la fortezza compiuta. In secondo luogo, la pratica della guerra d'assedio necessita di altrettanti disegni per mappare le difese nemiche, progettare fortificazioni campali, trincee d'approccio e postazioni dei cannoni, tenere le autorità al corrente del progresso delle operazioni e pure per ritrarre l'assedio per motivi commemorativi. Ma gli ingegneri realizzano anche molti disegni non-operativi, cioè non strettamente legati alla pratica di costruzione o d'attacco delle opere di difesa, che hanno esclusivamente motivazioni documentarie o addirittura teoriche. Infatti, i disegni di fortificazioni non sono solo strumenti di lavoro. Essi hanno un valore strategico e sono oggetti che attestano il prestigio dei loro proprietari; vengono avidamente raccolti e rilegati dai principi in preziosi album, non solo allo scopo di ricordare le opere di fortificazione o le imprese belliche da loro dirette, ma anche nel puro intento di collezionare il maggior numero possibile di piante di fortezze per un proprio interesse culturale di stampo militare. Nonostante il loro intento strategico, che impone una certa segretezza, i disegni di fortificazioni circolano ampiamente in tutta l'Europa. Bisogna sottolineare, infatti, che questi disegni sono frequentemente copiati, adattati e ricopiati⁵, una pratica che complica non solo ogni tentativo di attribuzione o datazione dei fogli, ma crea anche problemi di interpretazione del loro contenuto, dato che fa svanire non solo la distinzione tra le diverse funzio-

ni dei disegni appena indicate, ma anche, nella veste grafica delle piante, la distinzione seppure essenziale tra progetto e realtà. Basti citare l'esempio della mai realizzata cittadella esagonale di Groningen, che viene rappresentata in alcune piante della città in una forma a prima vista realistica, cosa che invece non è mai stata. In altri casi, la sovrapposizione della situazione esistente e dei progetti immaginati è meno appariscente e proprio per questo più ingannevole per lo storico.

La stragrande maggioranza dei disegni di fortificazioni è scomparsa. Per le Fiandre il numero di fogli anteriori al 1550 è limitatissimo. L'esempio di Donato de Bono è significativo: dal 1540 al 1553 lavora ininterrottamente alle fortificazioni di una trentina di siti, progettando in totale circa settantacinque bastioni e una dozzina di porte; eppure i suoi numerosi disegni, spesso menzionati nelle coeve fonti archivistiche, sono tutti spariti. Per la seconda metà del secolo i disegni che ci sono pervenuti sono più numerosi, anche se schizzi relativi all'ideazione dei progetti e disegni per l'esecuzione dei lavori rimangono decisamente rari. I fogli giunti fino a oggi sono per la maggior parte disegni di presentazione realizzati per un committente e poi custoditi nell'archivio di un ente amministrativo o raccolti in un album principesco, come quello oggi nella Biblioteca Nazionale di Napoli, ma di cui non è sempre facile ricostruire il percorso della sua provenienza originaria. I cinque fogli 'fiamminghi' presenti in quest'ultimo sono rappresentativi dello stato dell'architettura militare nei Paesi Bassi nel decennio 1569-1579: essi coprono l'intero territorio, da Thionville al limite sud via Vlissingen al Mare del Nord e Maastricht al confine est fino a Groningen all'estremo nord, e illustrano sia il triplice scopo delle fortificazioni sia la molteplice funzione dei disegni. Il foglio di Thionville, unico, esemplifica lo sforzo incessante di fortificare la frontiera meridionale e rappresenta uno dei numerosi progetti non eseguiti per una nuova cinta urbana bastionata, mentre i tre fogli relativi a Groningen e Vlissingen, di cui esistono altre copie e varianti, illustrano il piano del duca d'Alba, realizzato solo parzialmente, per la costruzione di cittadelle nelle maggiori città ribelli. Il

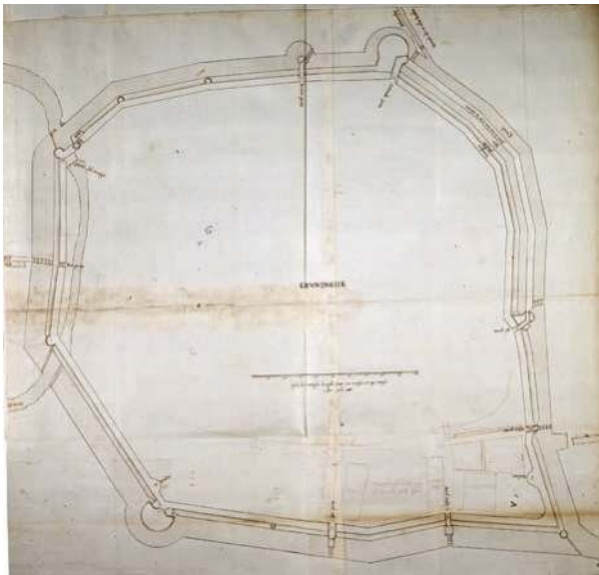
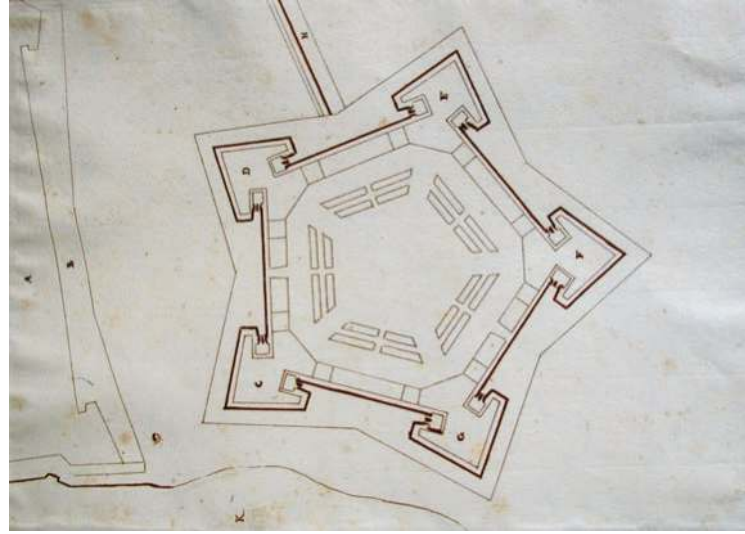
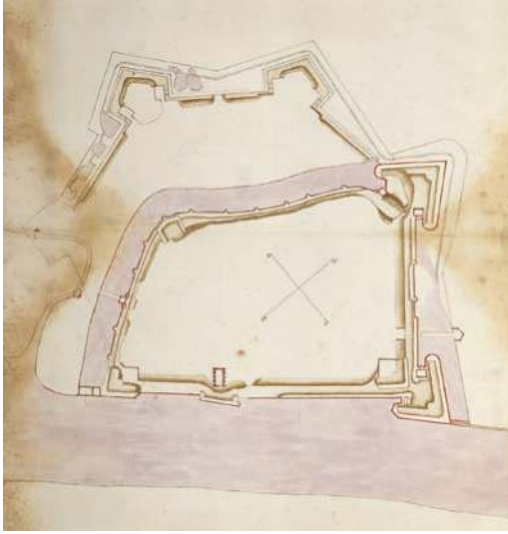


In alto a sinistra, Pianta delle fortificazioni di Thionville, 1555 circa. Archivio di Stato di Torino, *Architettura Militare*, vol.V, f. 238v-239.

In alto a destra, Jacques van Noyen (attr.), Progetto per le fortificazioni di Thionville, 1561 circa. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 4391, f. 38.

In basso a sinistra, Jacques van Noyen (attr.), Progetto per le fortificazioni di Thionville, 1561 circa. Bruxelles, Archives Générales du Royaume, *Cartes et plans manuscrits*, n. 446.

In basso a destra, Jacques van Noyen (attr.), Pianta dello stato di avanzamento dei lavori alle fortificazioni di Thionville, 1568. Bruxelles, Archives Générales du Royaume, *Cartes et plans manuscrits*, n. 2709.



In alto a sinistra, Pianta dello stato di avanzamento dei lavori alle fortificazioni di Thionville, 1570-1580 circa. Archivio di Stato di Torino, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 75.

In alto a destra, Pianta della cittadella di Anversa. Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, *Biblioteca*, 36.B.51, f. 130.

In basso a sinistra, Pianta delle fortificazioni di Groningen, 1565 circa. Archivio di Stato di Torino, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 63.

In basso a destra, Pierre Lepoivre, Pianta di Groningen con il progetto di Bartolomeo Campi per una cittadella esagonale del 1569 circa (disegno fatto a Bruxelles il 6 marzo 1618). Bruxelles, KBR (Biblioteca Reale del Belgio), ms. 19611, f. 11.



foglio di Maastricht, infine, è collegato alla costruzione di fortificazioni campali e illustra l'uso di disegni nella pratica della guerra d'assedio.

Thionville

Thionville, la città più meridionale dei Paesi Bassi, di modeste dimensioni, a causa della sua posizione strategica sulla Mosella, tra Lussemburgo e Metz, diviene una delle più importanti fortezze dell'intera zona di frontiera tra i Paesi Bassi asburgici e la Francia¹⁶. Per Filippo II «chiave del paese di Lussemburgo», Thionville è inoltre il punto di arrivo del cosiddetto “Cammino di Fiandra” (o “Cammino spagnolo”), il percorso via terra lungo il quale le truppe spagnole, attraversando il Ducato di Milano e la Contea di Borgogna, possono raggiungere i Paesi Bassi.

L'importanza strategica di Thionville porta alla trasformazione progressiva delle sue mura medievali in una cinta bastionata moderna, come accade nella stessa epoca per una trentina di altre città lungo la frontiera meridionale dei Paesi Bassi. A Thionville i lavori iniziano già negli anni Quaranta del Cinquecento, ma sono portati a termine solo mezzo secolo dopo. In questo lasso di tempo è attestato l'intervento di almeno dieci ingegneri e si conservano oggi più di una dozzina di disegni per le nuove fortificazioni (risalenti principalmente al periodo 1560-1580), un numero assai alto in confronto ad altri luoghi dei Paesi Bassi. Molti di questi disegni, incluso quello nell'album napoletano [v. scheda c. 7v], propongono progetti in scala molto maggiore rispetto alle fortificazioni che furono effettivamente realizzate.

L'ambiziosa iniziativa di fortificare i confini con la Francia mediante fortezze bastionate viene già intrapresa da Carlo V. Inizialmente i lavori si concentrano sulle province di Artois e Hainaut, dove i primi bastioni sono realizzati alla metà degli anni Trenta. Nella provincia di Lussemburgo, invece, la modernizzazione delle fortificazioni viene iniziata solo dopo le invasioni francesi del 1542 e del 1543, che vedono Francesco I conquistare tutte le piazzeforti lussemburghesi, tranne Thionville. Restituite poi all'imperatore con il trattato

di Crépy (1544), le piazzeforti lussemburghesi vengono immediatamente fortificate e munite dei primi bastioni. Nel 1546 Carlo V in persona ispeziona le fortezze lussemburghesi (tranne Thionville), accompagnato dal suo ingegnere Donato de Bono, per ordinare le opere necessarie. Nel 1552 le truppe francesi, condotte da Enrico II, invadono nuovamente il Lussemburgo e conquistano Damvillers, Yvoix e Montmédy, mentre il fallito assedio di Metz da parte degli imperiali aumenta ancora l'importanza strategica di Thionville. Nel 1553 gli ingegneri Giovanni Maria Olgiati e Sebastiaan van Noyen visitano Thionville per riadattare il progetto di de Bono e, negli anni successivi, le opere di Thionville vengono condotte da van Noyen. Il Lussemburgo viene invaso una quarta volta dai francesi nel 1558 e in questa occasione viene conquistata anche Thionville. La città rimane nelle mani dei francesi fino alla pace di Cateau-Cambrésis.

Fino ad allora i lavori di costruzione delle nuove fortificazioni di Thionville erano avanzati poco, in marcato contrasto con le vicine fortezze di Yvoix e Damvillers, le cui nuove cinte bastionate sono pressoché completate già all'inizio degli anni Cinquanta. Il disegno più antico delle fortificazioni di Thionville¹⁷, databile intorno al 1555, rappresenta il tracciato delle mura medievali munite di un solo bastione. La medesima situazione viene raffigurata nell'accurata pianta della città levata dal cartografo Jacob van Deventer negli stessi anni¹⁸, e sarà poi il punto di partenza per tutti i progetti successivi (incluso quello nell'album napoletano): questi generalmente riproducono il perimetro esistente e ne propongono la sostituzione con una cinta tutta nuova che incorpora però l'unico bastione già costruito.

I lavori riprendono nel 1561. Una serie di progetti alternativi vengono spediti in Spagna a Filippo II, che intende vagliare personalmente tutte le proposte. Si tratta dell'inizio di un lungo e complicato processo progettuale ed esecutivo, in cui sono coinvolti diversi ingegneri e che vede intense discussioni, sia sull'ampiezza e la forma della nuova cinta urbana sia sulla questione di estendere le fortificazioni anche sull'altra

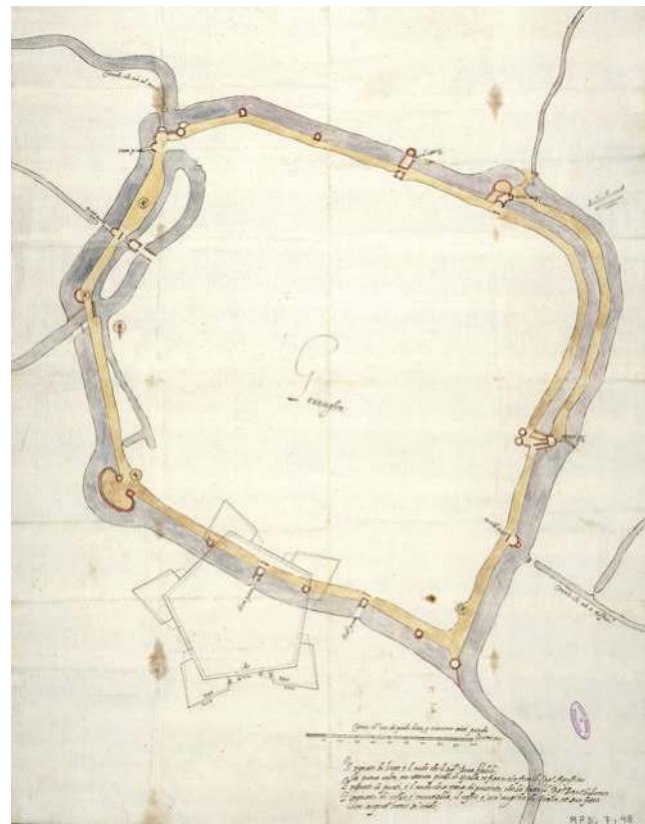
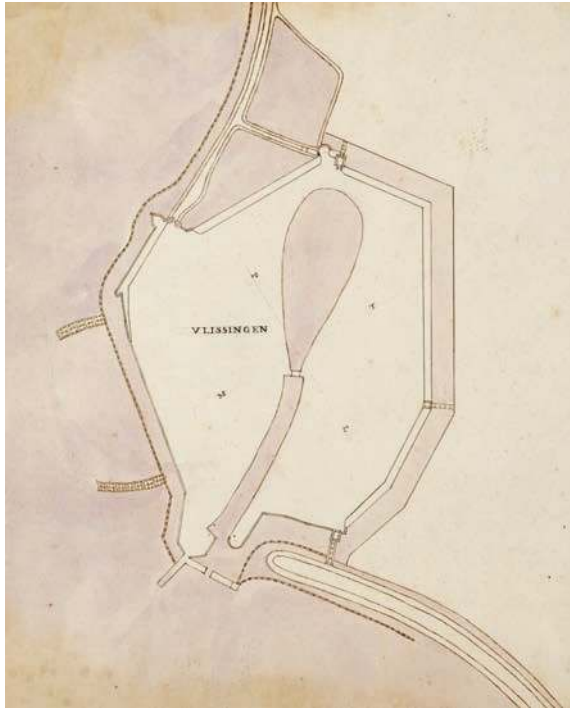
sponda del fiume. Uno degli esperti inviato sul luogo nel 1561 è il celebre scultore architetto Jacques du Broeucq; la realizzazione delle nuove fortificazioni di Thionville, tuttavia, sarà principalmente opera dell'ingegnere Jacques van Noyen, nipote e successore di Sebastiaan, morto nel 1557. Jacques van Noyen lavora a Thionville quasi continuamente dal 1561, quando viene nominato «maestro ingegnere delle opere e fortificazioni delle città di frontiera dei Paesi Bassi», fino al completamento dei lavori negli anni Novanta, sotto la stretta supervisione del conte Pietro Ernesto di Mansfeld, governatore della provincia di Lussemburgo dal 1545 al 1604, che dà il nome a uno dei bastioni. Di notevole interesse sono due disegni attribuiti a Jacques van Noyen (circa 1561), che rappresentano due progetti alternativi per l'ampliamento della città¹⁹. Entrambi combinano un impianto radiale con una nuova cinta bastionata e sono molto più ambiziosi rispetto al progetto che alla fine sarà realizzato. Non è chiaro quale progetto venga effettivamente scelto; in ogni caso poco dopo comincia la costruzione di un secondo bastione, adiacente al primo.

Quando nell'agosto del 1567 il duca d'Alba arriva con le sue truppe nei Paesi Bassi per domare la rivolta, uno dei suoi primi atti è proprio l'ispezione delle fortificazioni di Thionville con il suo ingegnere Francesco Paciotto. Il duca convoca poi una famosa riunione a Bruxelles per discutere dei nuovi progetti di fortificazioni. Famosa perché fu durante questa riunione, il 9 settembre 1567, che fece arrestare i conti di Egmont e di Hoorn, che furono poi decapitati. Un disegno custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana raffigura il progetto di Paciotto: esso presenta una cinta pentagonale con sei bastioni che allarga sensibilmente la città esistente, ma che tuttavia è meno grande e perciò meno costosa delle proposte di van Noyen e di altri²⁰. Un ulteriore disegno, attribuibile a van Noyen, inviato nel maggio 1568 dal conte di Mansfeld al duca d'Alba per informarlo sullo stato di avanzamento dei lavori, dimostra che il progetto che si stava allora eseguendo, sotto la direzione locale di van Noyen, è effettivamente quello di Paciotto²¹.

Questi lascia le Fiandre definitivamente nel febbraio 1568. Nel gennaio 1569, il duca d'Alba assume come suo successore Bartolomeo Campi, che lavorava già dall'anno precedente. Prima del suo arrivo, Campi, orefice, armaiolo e architetto militare originario di Pesaro, era da lungo tempo al servizio del re di Francia. Almeno dal 1569 Campi conduce l'esecuzione delle opere concepite da Paciotto, tra cui innanzitutto la cittadella di Anversa, non senza tuttavia apportare modifiche. Il foglio nell'album napoletano dimostra che lo stesso avviene a Thionville [v. scheda c. 7v]. Questo ambizioso progetto di Campi per una grandiosa cinta bastionata con non meno di otto bastioni è, infatti, da interpretare senz'altro come un'alternativa a quello più pragmatico di Paciotto, sebbene appaia altrettanto ispirato ai disegni precedenti di Jacques van Noyen. I dati disponibili sui lavori eseguiti in questi anni sono scarsi; tuttavia, sembra che del progetto di Campi non venga realizzato nulla. Due disegni conservati a Torino, che presumibilmente rappresentano lo stato dei lavori negli anni Settanta, suggeriscono che alle fine si opti per una soluzione di compromesso tra i progetti di Paciotto e Campi, cioè per una cinta con sette bastioni²². Dopo questo episodio bisogna comunque ancora attendere venti anni per il completamento delle fortificazioni di Thionville. Nel 1582, ad esempio, in un rapporto inviato al governatore Alessandro Farnese, il conte di Mansfeld lamenta lo stato debole delle fortificazioni di Thionville, precisando che i nuovi bastioni non sono ancora terminati e che la cinta conta non meno di cinque larghe aperture. I lavori sono finalmente ultimati da van Noyen negli anni Novanta. Quando nell'agosto 1599 i nuovi sovrani, gli arciduchi Alberto e Isabella, arrivano nelle Fiandre, entrano nel territorio da Thionville e notano che le sue fortificazioni sono completate da poco.

Le cittadelle di Groningen e Vlissingen

L'iniziativa di dotare le maggiori città dei Paesi Bassi – Anversa, Valenciennes, Vlissingen, 's-Hertogenbosch, Maastricht, Utrecht, Amsterdam, Groningen – di una cittadella viene intrapresa dalla governatrice Mar-

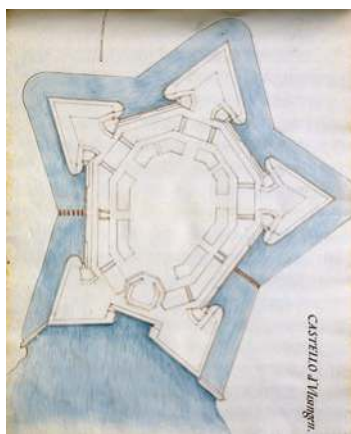
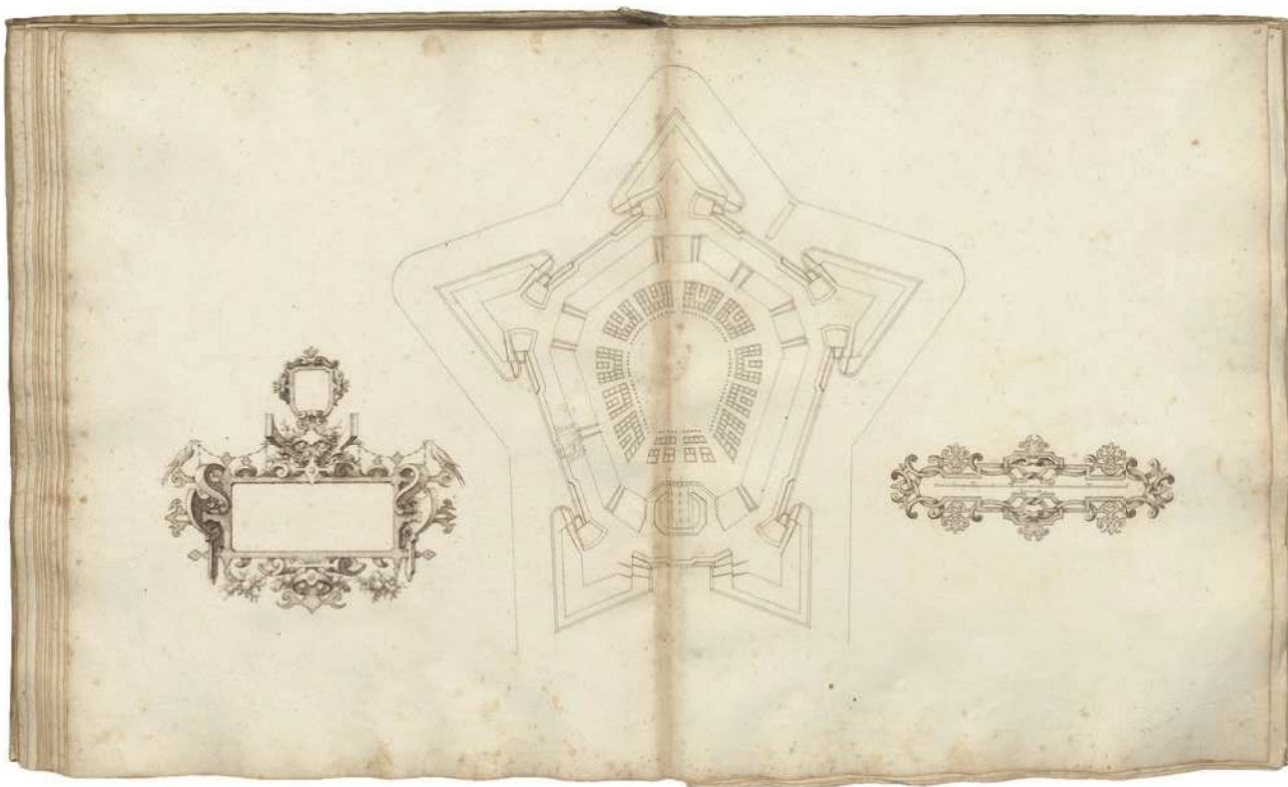


In alto a sinistra, Pianta delle fortificazioni di Vlissingen, 1560-1570 circa. Archivio di Stato di Torino, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 69.

In alto a destra, Pianta di Vlissingen, copia del 1593 di una pianta originale disegnata da Pieter Cornelis Poel nel 1570. Den Haag, Nationaal Archief, 4 VTH, n. 3492.

In basso a sinistra, Robert Adams, Pianta di Vlissingen, 1588. London, British Library, ms. Cotton Augustus I.ii.105.

In basso a destra, Pianta delle fortificazioni di Groningen con la nuova cittadella tracciata in linea punteggiata, 1569 circa. Archivo General de Simancas, MPD VII-48.



In alto, Pianta della cittadella di Vlissingen, copiata da un progetto di Bartolomeo Campi, 1571-1575 circa. Leiden, Universiteitsbibliotheek, COLLBN Atlas 440, f. 67v-68r.

In basso a sinistra, Pianta della città di Groningen con la nuova cittadella. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 141, f. 105r.

In basso al centro, Pianta della cittadella di Vlissingen, copiata da un progetto di Bartolomeo Campi. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 141, f. 121r.

In basso a destra Pierre Lepoivre, Pianta dell'assedio di Maastricht nel 1579 (disegno fatto a Bruxelles il 14 agosto 1615). Bruxelles, KBR (Biblioteca Reale del Belgio), ms. 19611, f. 30 (particolare).



gherita d'Austria nel 1564 e i primi progetti vengono elaborati da Jacques van Noyen, ma nel 1567 il duca d'Alba scarta i progetti esistenti a favore di quelli di Paciotto, avviando su suo disegno la costruzione della cittadella di Anversa, modellata su quella di Torino²³. L'ingegnere progetta anche altre cittadelle, ma nessuno dei suoi disegni originali ci è noto. Dopo la partenza definitiva di Paciotto dai Paesi Bassi nel febbraio 1568, la realizzazione delle cittadelle viene condotta dal suo successore Campi. A Groningen e Vlissingen le amministrazioni locali ostacolano l'esecuzione dei lavori. Questo ritardo permette a Campi di riadattare i progetti, tenendo conto delle deficienze che intanto si rivelano sul cantiere della cittadella di Anversa e che vengono imputate principalmente all'applicazione di un modello fisso con nessun riguardo per le esigenze del sito. Campi, inoltre, critica i bastioni a spalle rette di Paciotto e predilige il tipo con orecchioni tondi. Quindi, anche se i primi disegni per le cittadelle di Groningen e Vlissingen fossero già stati redatti da Paciotto, il loro progettista principale è Campi.

A Groningen il sito della cittadella è determinato dal duca d'Alba in persona nel luglio 1568, ma i lavori di costruzione iniziano solo nell'ottobre 1569, sotto la supervisione dell'illustre condottiero e comandante dell'artiglieria Gabrio Serbelloni. In quel momento anche Campi è *in loco* per tracciare la planimetria della fortezza sul terreno. Lo stato delle fortificazioni prima dell'erezione della cittadella è reso con buona attendibilità nella pianta di città levata da van Deventer negli anni Sessanta²⁴ e da due anonimi disegni italiani coevi²⁵: essi presentano le mura medievali rinforzate da qualche baluardo, ma ancora prive di moderni bastioni. La progettazione della nuova fortezza è poi un processo complicato, a giudicare dagli svariati disegni giunti fino a noi. Campi elabora almeno tre progetti diversi, tra cui una cittadella esagonale, documentata da un disegno anonimo conservato a Torino²⁶ e dalle meticolose piante che l'ingegnere cartografo Pierre Lepoivre include nel suo famoso atlante conservato nella Biblioteca Reale del Belgio²⁷. Il progetto finale è stabilito in un disegno italiano conservato a Simancas, in cui la

pianta pentagonale della cittadella di Campi, tracciata con una linea punteggiata, è sovrapposta al perimetro delle fortificazioni esistenti²⁸. A eccezione di tale particolarità nell'esecuzione grafica, l'aspetto generale del disegno di Simancas è molto simile ai due disegni napoletani [v. schede c. 4v e c. 6r]. Chiaramente i tre fogli sono correlati, che siano copie o discendenti dallo stesso originale. Nell'agosto del 1570 Campi visita di nuovo Groningen per ispezionare il cantiere e vi lascia suo figlio Scipione per seguire l'avanzamento dei lavori, mentre ritorna verso sud per occuparsi delle opere a Valenciennes. Nel 1576 Groningen si unisce ai ribelli protestanti e fa smantellare la cittadella quasi terminata. Vlissingen, sull'isola di Walcheren, occupa una posizione strategica di primaria importanza, non solo perché controlla l'ingresso del fiume Schelda verso Anversa, ma anche perché il suo porto offre un accesso diretto alle province di Zelanda e Olanda. È, quindi, vicino a Vlissingen, che nel 1546 Carlo V fa costruire il forte marittimo di Rammekens progettato da Donato de Bono. La vicinanza di questo nuovo forte spiega in parte perché la modernizzazione delle fortificazioni urbane di Vlissingen è meno urgente. L'opera più importante è l'imponente *Keizersbolwerk* (baluardo dell'imperatore), costruito da de Bono all'ingresso del porto nel 1548, mentre le mura urbane, circondate d'acqua, rimangono prive di bastioni moderni. La situazione intorno a 1550 è nota dalla pianta della città di van Deventer²⁹ e dalla coeva veduta panoramica dell'isola di Walcheren, la *Zelandiae Descriptio*, disegnata dal topografo Antoon van den Wijngaerde.

I primi progetti per fortificare la città e il porto di Vlissingen con una cittadella vengono disegnati già nel 1564 da Jacques van Noyen e spediti a Filippo II, ma nel 1567 il duca d'Alba impone quello di Paciotto per una cittadella pentagonale regolare; progetto concretizzato, con modifiche, da Bartolomeo Campi dal 1571. Lo stato delle fortificazioni di Vlissingen in questo momento, cioè poco prima dell'erezione della cittadella, è raffigurato in un disegno anonimo databile agli anni Sessanta³⁰ e nella meticolosa pianta disegnata da Pieter Cornelis Poel nel 1570³¹. Questi due documenti

facilitano l'interpretazione del foglio presente nell'album napoletano, che rappresenta non solo il progetto di Campi per la nuova fortezza, ma anche una buona parte della città esistente, e ciò con grande precisione [v. scheda c. 10v], in marcato contrasto con il maldestro disegno anonimo coevo custodito a Simancas³². Iniziata nel giugno 1571, la cittadella non sarà mai completata. Nell'aprile 1572 i cittadini di Vlissingen scacciano la guarnigione spagnola e la città si dichiara solidale con i ribelli. La cittadella rimane dunque incompiuta – è così che appare anche nella veduta di Vlissingen pubblicata nell'atlante di Braun e Hogenberg – e sarà profondamente alterata negli anni successivi. La parte della fortezza diretta contro l'abitato viene smantellata, mentre i bastioni orientati verso la campagna aperta vengono incorporati nel circuito delle fortificazioni urbane. Nel 1581 Guglielmo d'Orange è investito del titolo di signore di Vlissingen e fa costruire sul terreno della cittadella la sua nuova residenza, il *Prinsenhuis*. Una bella rappresentazione di quest'ultima fase dello sviluppo urbano ci viene offerta dalla preziosa pianta della città disegnata dall'architetto e cartografo inglese Robert Adams nel 1585³³, data in cui Vlissingen è data in pegno a Elisabetta I e occupata dalle forze inglesi.

Attribuzione e provenienza dei fogli

In conclusione, i quattro disegni di Thionville (c. 7v), Vlissingen (c. 10v) e Groningen (cc. 4v, 6r) nell'album napoletano XII.D.1 risalgono agli anni 1568-1572, cioè i primi anni della rivolta, e sono tutti connessi alle opere di Bartolomeo Campi. Il quinto disegno 'fiammingo' nell'album, invece, quello dell'assedio di Maastricht nel 1579, rimasto ignoto finora [v. scheda c. 8r b], data quasi dieci anni dopo e proviene da un contesto diverso. Verso la fine degli anni Settanta, infatti, dopo la partenza del duca d'Alba e sotto il nuovo governatore generale dei Paesi Bassi, Alessandro Farnese, la ribellione si era trasformata in una guerra aperta su vasta scala, in cui gli ingegneri si occupavano soprattutto della conquista di fortezze nemiche e meno della costruzione di nuove difese. A differenza di altri disegni della conquista di Maastricht che vengono creati dopo

l'evento per scopi commemorativi, come per esempio i due preziosi disegni dell'assedio presenti nell'album di Pierre Lepoivre³⁴, la pianta nell'album napoletano è probabilmente fatta durante l'assedio stesso per motivi strategici da uno degli ingegneri italiani al servizio dell'esercito spagnolo. Anche se l'attribuzione di ognuno dei disegni 'fiamminghi' nell'album napoletano rimane incerta, c'è un ingegnere che costituisce un possibile fattore comune tra i cinque fogli, cioè Scipione Campi.

Dopo la morte di Bartolomeo Campi nel 1573, il figlio Scipione si reca in Spagna con il duca d'Alba e poi nei regni di Napoli e di Sicilia con don Giovanni d'Austria. Nel 1576-1577 Scipione lavora a Malta, in Puglia e in Sicilia, dove progetta fortificazioni simili a quelle di suo padre, usando lo stesso modello di bastione. Il disegno per le fortificazioni di Siracusa ritrovabile nell'album napoletano [v. scheda c. 13r] e la versione colorata dello stesso progetto conservata a Simancas³⁵ sono databili al 1576-1577 e attribuibili a Scipione Campi. Il fatto che presentino lo stesso stile grafico dei fogli di Thionville (c. 7v) e Vlissingen (c. 10v) suggerisce che anche questi ultimi possano essere stati redatti da Scipione. Successivamente questi ritorna nelle Fiandre, dove assiste Gabrio Serbelloni nella costruzione di fortificazioni campali, nel 1578 a Bouge (presso Namur) e nel 1579 all'assedio di Maastricht, prima di morire a Liège nel 1579. Nell'ultimo anno di vita, Scipione era quindi al servizio d'Alessandro Farnese. Queste vicende indicano almeno due possibili vie per cui i fogli 'fiamminghi' (e quello di Siracusa) si siano aggiunti agli altri fogli nei due album napoletani: forse Scipione lascia dei disegni all'amministrazione napoletana nel 1576-1577; o forse alla sua morte, nel 1579, i suoi disegni sono entrati in possesso del governatore Alessandro Farnese, con la cui famiglia i due album presentano altre connessioni.

Occorre segnalare, infine, che altri atlanti coevi comprendono copie dei disegni di Bartolomeo Campi. Benché non autografe, esse sono altrettanto interessanti perché presentano elementi nuovi o variazioni rispetto ai disegni originali. Il cosiddetto 'atlante di



Berlaymont', oggi a Leiden, è uno splendido codice unitario, disegnato da un'unica mano negli anni Settanta del Cinquecento. Include tre preziosi disegni delle cittadelle di Groningen e Vlissingen, copiati dai progetti di Campi³⁶. Quello di Vlissingen è molto simile, ma non identico, al foglio nell'album napoletano. Anche il codice di Monaco è un atlante omogeneo, ma i suoi disegni sono più tardi e meno precisi. Le piante di Groningen e Vlissingen in esso contenute sono entrambe molto simili ai fogli napoletani (mentre quelle di Thionville e dell'assedio di Maastricht sono diverse)³⁷. Un'altra copia della pianta di Groningen è presente nell'atlante di Dresda³⁸. Di questa pianta esistono, quindi, almeno quattro versioni simili (senza contare quella di Simancas), cosa che dimostra l'ampia diffusione di questo tipo di disegni per mezzo di copie, ma anche tutte le incertezze di attribuzione e di datazione che ne risultano.

Note

¹ Ringrazio Caterina Cardamone e Massimo Visone per la revisione del mio testo scritto in italiano.

Sul Ms. XII.D.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli, cfr. L. Di Mauro, "Domus Farnesia amplificata est exornata", in « Palladio », n. 1, giugno 1988, pp. 27-44.

² Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. q.II.57. Cfr. P. Martens, *Planning Bastions: Olgiati and Van Noyen in the Low Countries in 1553*, in « Journal of the Society of Architectural Historians », 78, 2019, 1, pp. 25-48.

³ Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, *Biblioteca*, 36.B.51. Cfr. A. Marino, *A proposito di Atlanti. Note su un codice romano attribuito al Neroni*, in *L'architettura degli ingegneri. Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di Ead., Roma, Gangemi, 2005, pp. 77-94.

⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Barberinianus Latinus* 4390.

⁵ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ff. 4224A-4297A (disegni sciolti, in origine rilegati). Cfr. A. Fara, *Il sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni 1494-1794*, Genova, Sagep Editrice, 1989.

⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Fondo Nazionale*, II.I.281. Pubblicato in D. Lamberini, *Il mondo di Matteo Neroni, cosmografo medico*, Firenze, Edifir, 2014.

⁷ Torino, Archivio di Stato (d'ora in poi AST), Biblioteca antica, *Architettura Militare*, 5 voll. Dei due primi volumi è stata pubblicata un'edizione critica in *Architettura militare. Luoghi, città, fortezze, territori in età moderna*, a cura di A. Dentoni Litta, I. Massabò Ricci, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione generale per gli Archivi, 2003 (I) e 2008 (II).

⁸ BAV, *Barb. Lat.* 4391.

⁹ Ch. van den Heuvel, *'Papiere Bohwercken': De introductie van de Italiaanse stede- en vestingbouw in de Nederlanden (1540-1609) en het gebruik van tekeningen*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1991. Per le raccolte di disegni di fortificazioni in generale, cfr. *Atlas militaires manuscrits européens (XVIe-XVIIIe siècles). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations*, a cura di I. Warmoes, E. d'Orgeix, Ch. van den Heuvel, Paris, Musée des plans-reliefs, 2003.

¹⁰ Per lo sviluppo del sistema bastionato nelle Fiandre, cfr. P. Martens, *Militaire architectuur en vestingoorlog in de Nederlanden tijdens het regentschap van Maria van Hongarije (1531-1555). De ontwikkeling van de gebastioneerde vestingbouw*, tesi di dottorato, KU Leuven, 2009. Per il contesto europeo, cfr. *La genèse du système bastionné en Europe, 1500-1550*, a cura di N. Faucherre, P. Martens, H. Paucot, Navarrenx, CHA, 2014.

¹¹ Sulla difesa della frontiera meridionale, cfr. P. Martens, *La défense des Pays-Bas et l'architecture militaire pendant la régence de Marie de Hongrie (1531-1555)*, in *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, a cura di B. Federinov, G. Docquier, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2008, pp. 90-105; P. Martens, *Planning bastions*, cit.

¹² Ch. van den Heuvel, B. Roosens, *Los Países Bajos: Las fortificaciones y la coronación de la defensa del Imperio de Carlos V*, in *Las fortificaciones de Carlos V*, a cura di C. J. Hernando Sánchez, Madrid, Ediciones del Umbral, 2000, pp. 579-605.

¹³ P. Martens, *La destruction de Théroüanne et d'Hesdin par Charles Quint en 1553*, in *La forteresse à l'épreuve du temps. Destruction, dissolution, dénaturaion, XIe-XXe siècle*, a cura di G. Blicck et al., Paris, Cths, 2007, pp. 63-117.

¹⁴ Ch. van den Heuvel, *'Papiere Bohwercken'*, cit.; Ph. Bragard, *Dictionnaire biographique des ingénieurs des fortifications. Pays-Bas espagnols, principauté de Liège, Franche-Comté, 1504-1713*, Namur, Les Amis de la Citadelle de Namur, 2011; P. Martens, D. Van de Vijver, *Engineers and the Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, in *Embattled Territory. The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, a cura di S. Dupré et al., Gent, Academia Press, 2015, pp. 73-106. Sull'introdu-

zione nella pratica locale del neologismo 'ingeniaire' e altri termini d'origine italiana, si veda P. Martens, *Ingénieur (1540), citadelle (1543), bastion (1546): apparition et assimilation progressive de termes italiens dans le langage de l'architecture militaire aux Pays-Bas des Habsbourg*, in *Les mots de la guerre dans l'Europe de la Renaissance*, a cura di M.M. Fontaine, J.-L. Fournel, Genève, Droz, 2015, pp. 105-140.

¹⁵ M. Viglino Davico, *Autenticità e copia nei disegni di architettura militare*, in *L'architettura degli ingegneri*, cit., pp. 9-26; P. Martens, *Planning bastions*, cit.

¹⁶ Sulle fortificazioni di Thionville, cfr. Ch. van den Heuvel, 'Papiere Bolwercken', cit., pp. 82-88; P. Martens, *Pierre-Ernest de Mansfeld et les ingénieurs et architectes militaires*, in «Hémecht (Revue d'histoire luxembourgeoise)», 56, 2004, 4, pp. 475-495; P. Martens, *Pierre-Ernest de Mansfeld et les ingénieurs militaires: la défense du territoire*, in *Un prince de la Renaissance. Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)*, a cura di J.-L. Mousset, K. De Jonge, catalogo della mostra (Lussemburgo, 18 aprile-10 giugno 2007), Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art, 2007, pp. 97-112; P. Martens, *Militaire architectuur*, cit. pp. 139-171.

¹⁷ AST, *Architettura Militare*, vol. V, f. 238v-239.

¹⁸ *Stedenatlas Jacob van Deventer*, a cura di R. Rutte, B. Vannieuwenhuyze, Bussum, Thoth, 2018, p. 110.

¹⁹ BAV, *Barb. Lat.* 4391, f. 38. Bruxelles, Archives générales du Royaume (d'ora in poi AGR), Cartes et plans manuscrits, n. 446.

²⁰ BAV, *Barb. Lat.* 4391, f. tra 39v-40. Esiste tuttavia anche una copia più tardiva (Bayerische Staatsbibliothek in München, Cod. Icon. 141, f. 146r) rappresentando lo stesso progetto di Francesco Paciotto con l'aggiunta di un secondo circuito bastionato sull'altra sponda del fiume.

²¹ Bruxelles, Archives générales du Royaume, Cartes et plans manuscrits, n. 2709. Si veda P. Martens, scheda n. 26, in *Un prince de la Renaissance*, cit., pp. 367-368.

²² AST, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 71 e f. 75.

²³ Sulle cittadelle di Groningen e Vlissingen, cfr. Ch. van den Heuvel, 'Papiere Bolwercken', cit., pp. 119-129; Id., *Italiaanse ontwerpen voor citadellen in de Nederlanden (1567-1571): het model van Paciotto versus de locatiegerichte methode van Campi*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 44, 1993, pp. 165-184; Id., *Bartolomeo Campi successor to Francesco Paciotto. A different method of designing citadels: Groningen and Flushing*, in *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Viganò, Roma-Livorno, Sillabe, 1994, pp. 153-167; Id., *Les citadelles espagnoles et hollandaises des anciens Pays-Bas*, in *Le château et la ville. Conjonction, opposition, juxtaposition (XIXe-XVIIIe siècle)*, a cura di G. Blicke, Ph. Contamine, N. Faucherre, J.

Mesqui, Paris, Cths, 2002, pp. 245-257; A. Coppa, *Francesco Paciotto architetto militare*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 115-144.

²⁴ *Stedenatlas Jacob van Deventer*, cit., pp. 372-373.

²⁵ AST, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 60 e f. 63.

²⁶ Ivi, vol. V, f. 32, erroneamente titolato 'Deventer in Frisa'.

²⁷ Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 19611, ff. 9-13. Per Lepoivre, cfr. P. Martens, *Lepoivre, Pierre (ook Le Poivre, Le Poyvre), architect, ingenieur, vestingbouwkundige en geograaf*, in «Nationaal Biografisch Woordenboek», 21, 2014, pp. 656-670.

²⁸ Archivo General de Simancas (d'ora in poi AGS), MPD VII-48. Cfr. A. Cámara Muñoz, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1998, p. 104; *80 jaar oorlog*, a cura di G. van der Ham, J. Pollmann, P. Vandermeersch, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 12 ottobre 2018-20 gennaio 2019), Amsterdam, Rijksmuseum, 2018, p. 294.

²⁹ *Stedenatlas Jacob van Deventer*, cit., pp. 266-267.

³⁰ AST, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 69.

³¹ Den Haag, Nationaal Archief, 4 VTH, n. 3492 (copia fatta nel 1593 della pianta originale del 1570). Si vedano anche *Atlas van historische vestingwerken in Nederland: Zeeland*, a cura di T. de Kruijf et al., Utrecht, Stichting Menno van Coehoorn, 2004, pp. 119-124; I. Visser, *The prison tower at Flushing. Its role in the urban development of an important North Sea harbour*, in *The North Sea and Culture (1550-1800)*, a cura di J. Roding, L. Heerma van Voss, Hilversum, Verloren, 1996, pp. 135-149.

³² AGS, MPD VII-49. Cfr. *80 jaar oorlog*, cit., p. 42, p. 294.

³³ Della pianta di Adams esistono due versioni: una datata 1585, oggi a Hatfield House (CPM II.43), e una copia aggiornata, datata 1588, oggi nella British Library (Ms. Cotton Augustus I.ii.105). La prima è pubblicata in R.A. Skelton, J. Summerson, *A Description of the Maps and Architectural Drawings in the Collection Made by William Cecil, First Baron Burghley; Now at Hatfield House*, Oxford, The Roxburghe Club, 1971, cat. n. 104. Si veda anche la pianta di Vlissingen disegnata nel 1589 da Jacob Joosten e Jan Symonsz a Den Haag, Nationaal Archief, 4 VTH, n. 3491.

³⁴ Pierre Lepoivre, due disegni dell'assedio di Maastricht nel 1579 conservati presso la Real Biblioteca di Madrid, Ms. II.523, f. 39v-40r (datato 1614) e a Bruxelles, KBR, Ms. 19611, f. 30 (datato 1615). Sull'assedio di Maastricht, cfr. L. van der Essen, *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas (1545-1592)*, 5 voll., Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1933-1937, II, pp. 150-195; P. Martens, *Pierre-Ernest de Mansfeld: l'homme de guerre*,



in *Un prince de la Renaissance*, cit., pp. 92-93, 377-379 (cat. 35), 405 (cat. 42c).

³⁵ AGS, MPD VIII-18. Si veda anche E. Kassler-Taub, *Building with Water: The Rise of the Island-City in the Early Modern Mediterranean*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 78, 2019, 2, pp. 145-166, fig. 11.

³⁶ Leiden, Universiteitsbibliotheek, COLLBN Atlas 440, f. 67v-68r (Vlissingen), f. 55v-56r (Groningen), f. 75v-76r (Groningen). Cfr. Ch. van den Heuvel, *Een atlas voor Gilles de Berlaymont, baron van Hierges. Belegingscènes, stadsplattegronden en fortificatie-ontwerpen voor een 'soldat-gentilhomme'*, 1570-78, in «Caert-Thresoor», 15, 1996, pp. 57-69.

³⁷ Bayerische Staatsbibliothek in München, Cod. Icon. 141, f. 91r (assedio di Maastricht), f. 105r (Groningen), f. 121r (Vlissingen), f. 146r (Thionville). Cfr. Ch. van den Heuvel, *Een derde atlas met Robles' veldtocht door Friesland in München, de codex iconographicus 141 en de verloren verzameling van Gabrio Serbelloni*, Leeuwarden, Rijksarchief in Friesland, 1998.

³⁸ Sächsisches Hauptstaatsarchiv in Dresden, Kartenabteilung, Schrank XXVI, Fach 96, Nr. 10, f. 1 (Groningen). Cfr. M. Schroor, Ch. van den Heuvel, *De Robles atlassen, vestingbouwkundige plattegronden uit de Nederlanden en een verslag van een veldtocht in Friesland in 1572*, Leeuwarden, Rijksarchief in Friesland, 1998.

RILIEVI E PROGETTI
PER CITTA' 'ALLA MODERNA'

CIRCOLAZIONE E DIFFUSIONE DEI DISEGNI DI FORTEZZE IN AREA MEDITERRANEA

Emma Maglio

Il sistema fortificato 'alla moderna' si affermò a seguito delle trasformazioni nell'arte della guerra e della difesa iniziate verso il 1470-1480, che videro la messa a punto definitiva del fronte bastionato entro gli anni '40 del XVI secolo¹. I governi dotarono le città di cinte difensive sempre più sofisticate, generalmente indifferenti alle preesistenze che, se necessario, furono rase al suolo secondo la cosiddetta politica del guasto². Per prima Venezia, dopo la pace di Cambrai, avviò una ricognizione generale in *Terraferma* e nello *Stato da Mar* in vista della progettazione di una vera e propria 'macchina di difesa' territoriale. All'incirca negli stessi anni, Emanuele Filiberto di Savoia fece costruire una cittadella a Torino e una catena di forti alpini, mentre in Italia meridionale e nelle Fiandre Carlo V e poi Filippo II fecero potenziare le fortezze esistenti e costruirne di nuove³.

L'intensa attività costruttiva si deve anche a una nuova figura professionale, l'ingegnere militare, che, a partire dal profilo del capitano d'artiglieria (uomo d'armi a cui si richiedevano conoscenze di idraulica, balistica e arte della guerra), nel Cinquecento acquisì competenze di disegno e rilievo di architettura difensiva⁴. Gli ingegneri militari furono chiamati spesso a operare in contesti stranieri – 'prestati' dai sovrani per consulenze specifiche – e servirono anche più di una corte, unendo competenze teoriche e tecniche, ambizione e abilità diplomatica: ne scaturì un'elevata mobilità di professionisti, soprattutto italiani, nello spazio europeo e mediterraneo⁵. Questi personaggi itineranti resero così possibile la diffusione di un enorme bagaglio di

conoscenze e di strategie fortificatorie, come quelle legate alle cosiddette 'città-isola', ossia fortezze costruite su promontori peninsulari e isolate dalla terraferma attraverso canali d'acqua e fronti bastionati: questo genere di impianto, sperimentato dapprima in ambito veneziano in luoghi chiave come Corfù e Zara, fu applicato successivamente nel sud Italia e da qui nei territori dei regni di Spagna e Portogallo, incluse le loro colonie asiatiche ed extra-mediterranee⁶.

Molti ingegneri dalle carriere internazionali furono coinvolti nei progetti delle fortezze ritratte nei grafici del manoscritto XII.D.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli relativi all'area mediterranea.

Michele Sanmicheli (1484-1559), architetto capo di Venezia e dei suoi domini, fu 'prestato' nel 1531 a Francesco II Sforza, per una consulenza sulle fortezze del ducato di Milano, e nel 1533 seguì il duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere, capitano generale *da Terra*, per alcuni progetti nel Ducato. Con lui compì una spedizione nei maggiori presidî veneziani, fornendo i progetti per le fortezze di Zara, Corfù e Candia⁷. Sforza Pallavicino (1519-1585), prima di approdare alla Serenissima, servì Francesco II Sforza e poi Carlo V: fu al fianco di Ottavio Farnese in Germania, poi al comando delle truppe pontificie al posto dello stesso Farnese. Nel 1559 divenne capitano generale in *Terraferma* veneziana, progettò il Forte di Zara (1566) e partecipò alla guerra di Cipro.

Francesco Laparelli (1521-1570) iniziò la sua carriera come capitano generale della guardia pontificia (1559) e nel 1565 fu inviato dal papa a Malta, isola concessa da



Carlo V ai Cavalieri di San Giovanni, per progettare la città-fortezza della Valletta. Nel 1570, affidato il cantiere a Girolamo Cassar, architetto dell'Ordine, lasciò l'isola per unirsi alla guerra di Cipro e qui trovò la morte. La storia della famiglia ticinese dei Paleari Fratino, invece, fu sempre legata al Regno di Spagna: in particolare il capostipite Giovan Giacomo (1520 circa-1586), dopo avere servito il duca di Milano, fu nominato da Filippo II ingegnere e *veedor* delle fortezze nel 1565. Partito l'anno seguente per Tunisi, dopo uno scalo a Malta per esaminare il progetto di Laparelli, intervenne sulla Goletta dandole l'assetto definitivo, malgrado le critiche di altri ingegneri reali⁸.

Se Giulio Savorgnan (1510-1595) operò quasi sempre in ambito veneziano – sue le modifiche definitive alle fortezze di Candia, suoi i progetti di Nicosia e Palmanova –, il percorso di suo nipote Germanico (1554-1597), formatosi con lui in special modo a Cipro, mutò quando fu bandito dai territori veneziani dopo avere ucciso lo zio Ascanio. Lavorò così al servizio di Alessandro Farnese nelle Fiandre (1581) e poi di Ferrante Gonzaga nel Monferrato (1588)⁹.

Visse negli stessi anni di Sanmicheli Antonio da Ferramolino (morto nel 1550) che, dopo avere lavorato per Venezia, nel 1533 diventò ingegnere militare del Regno di Sicilia: fu autore delle maggiori fortezze siciliane e assunse un ruolo importante a scala mediterranea, fornendo proposte per i primi progetti di Malta e della Goletta, ma anche in qualità di consulente a Ragusa¹⁰. Una grande mobilità connotò anche la carriera di Gabriele Serbelloni (1508-1580), condottiero e ingegnere che servì prima Carlo V in Ungheria e nelle Fiandre (dal 1542), poi Pio IV (dal 1560) e, infine, di nuovo il Regno spagnolo (dal 1565). Nel 1573 effettuò una prima ricognizione delle difese delle coste pugliesi e il suo ultimo incarico riguardò la Goletta di Tunisi, dove ideò un rivellino: infine, fu catturato durante l'assedio turco del 1574¹¹.

Anche Lorenzo Pomarelli lavorò per il papato e il re di Spagna: ingegnere poco noto alla storiografia, attivo tra il 1540 e il 1570, fu prima sottomastro di Strade per Paolo III e poi, dopo un lungo periodo nell'orbita

dei Farnese (a Castro e a Parma, in Francia, Scozia e a Vienna), fu incaricato delle fortificazioni della città pugliese di Vieste, dove però si occupò solo del restauro del castello¹².

Nella sua carriera, anche Francesco Paciotta (1521-1591) fu legato ai Farnese, servendo i cardinali Alessandro e Ranuccio e poi il duca Ottavio, che lo portò nelle Fiandre, ove conobbe Filippo II ed Emanuele Filiberto (1558). Da questo momento, Paciotta lavorò principalmente per il re di Spagna, realizzando numerose fortezze europee tra cui quella di Anversa (1567) ed esaminando molti siti mediterranei tra cui la Goletta, ma anche per i Savoia, occupandosi delle cittadelle di Vercelli e Torino. Quando, nel 1569, fu accusato insieme al fratello di avere venduto disegni segreti di fortezze sabaude, affrontò un lungo isolamento, che lo portò a lasciare il Piemonte alla volta di Roma¹³. Fu il giovane Ferrante Vitelli (1550 ca.-1584) a prendere il suo posto come condottiero e ingegnere militare del duca; lavorò in Piemonte, nelle Fiandre e infine a Corfù, 'prestato' a Venezia per un breve periodo: realizzò un progetto per la Fortezza Nuova di Corfù, causando le critiche degli ingegneri veneziani. Minore fortuna ebbe una sua proposta di modifiche alla fortezza di Zara (1578)¹⁴.

La rivoluzione del sistema difensivo fu associata a una produzione copiosa di trattati sull'artiglieria e l'architettura militare¹⁵. Certamente, però, un ruolo essenziale nella diffusione dei progetti si deve ai disegni prodotti dall'intensa attività di ricognizione e rilievo del territorio: documenti assai eterogenei, incentrati sui soli sistemi difensivi o attenti a riprodurre anche la città e il territorio; carte di lavoro o grafici redatti a fini celebrativi o di presentazione, rifiniti nei colori, nella scala e nelle legende. In ogni caso, i disegni venivano regolarmente copiati e riprodotti e le copie trasmesse per richiedere o proporre pareri, soluzioni o variazioni (spesso insieme a modelli lignei), aggiornare i soggetti coinvolti nel cantiere o ancora divulgare i progetti in corso¹⁶. Fu quest'ultimo il caso della fortezza della Valletta, il nuovo baluardo cristiano eretto contro la minaccia ottomana: a partire dal 1566 Antonio Lafréry

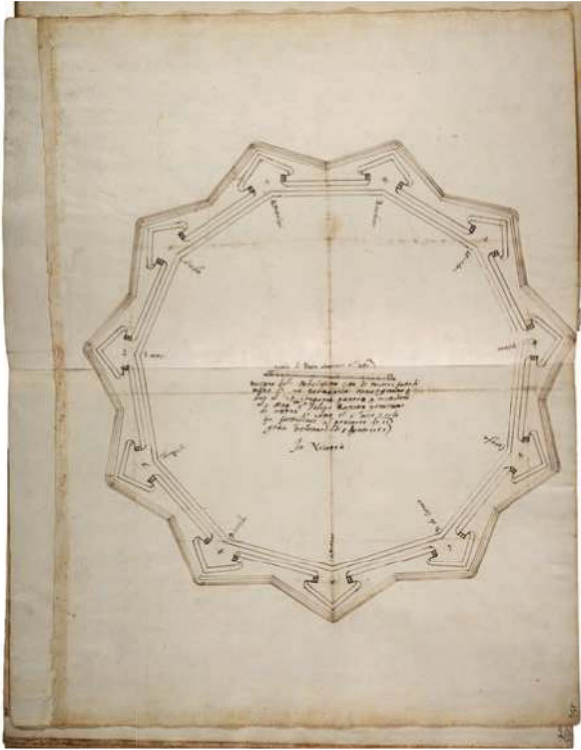
(1512-1577) e altri editori misero in commercio numerosi disegni della fortezza, «come autentici “reportages dal fronte”»¹⁷. Più in generale, disegni originali e loro riproduzioni sopravvivono come fogli singoli, privi di datazione e riferimenti, ma anche all'interno di raccolte. Spesso riguardano un'ampia casistica di luoghi che prescindono dai confini degli Stati di appartenenza e miravano a conoscere i propri e altrui territori, in una fase in cui la minaccia ottomana riguardava tutti gli Stati europei e mediterranei.

In primo luogo, vi sono gli album prodotti da architetti, ingegneri o artisti per illustri committenti. Queste raccolte hanno carattere celebrativo e divulgativo, una veste grafica adeguata e un contenuto omogeneo, dovuto a una stessa mano. Ne fanno parte gli atlanti militari, come quello attribuito al pittore e cosmografo Matteo Neroni (morto nel 1634) che raccoglie 175 tavole miniate a colori relative a fortezze in nord Europa, Spagna, Portogallo, Malta, Nordafrica, Italia meridionale e insulare e Levante veneziano. Redatto a Roma nel 1602, l'atlante nella sua veste finale fu probabilmente composto alla metà del Seicento nell'ambito della committenza di Marcantonio Colonna, principe di Paliano. Il nucleo iniziale dei disegni andrebbe attribuito all'ingegnere militare Tiburzio Spannocchi, incaricato nel 1573 dal viceré di Sicilia Marcantonio Colonna (trionfatore del principe) di effettuare una ricognizione delle fortezze del Regno: la presenza di piante di fortezze veneziane andrebbe ricondotta sempre a Spannocchi, che fu a Modone nel 1571-1572. Riproduzioni più o meno aggiornate delle fortezze sarebbero giunte a Neroni attraverso vari canali, in gran parte ignoti, ma legati a un'intensa circolazione di disegni oltre i confini degli Stati¹⁸.

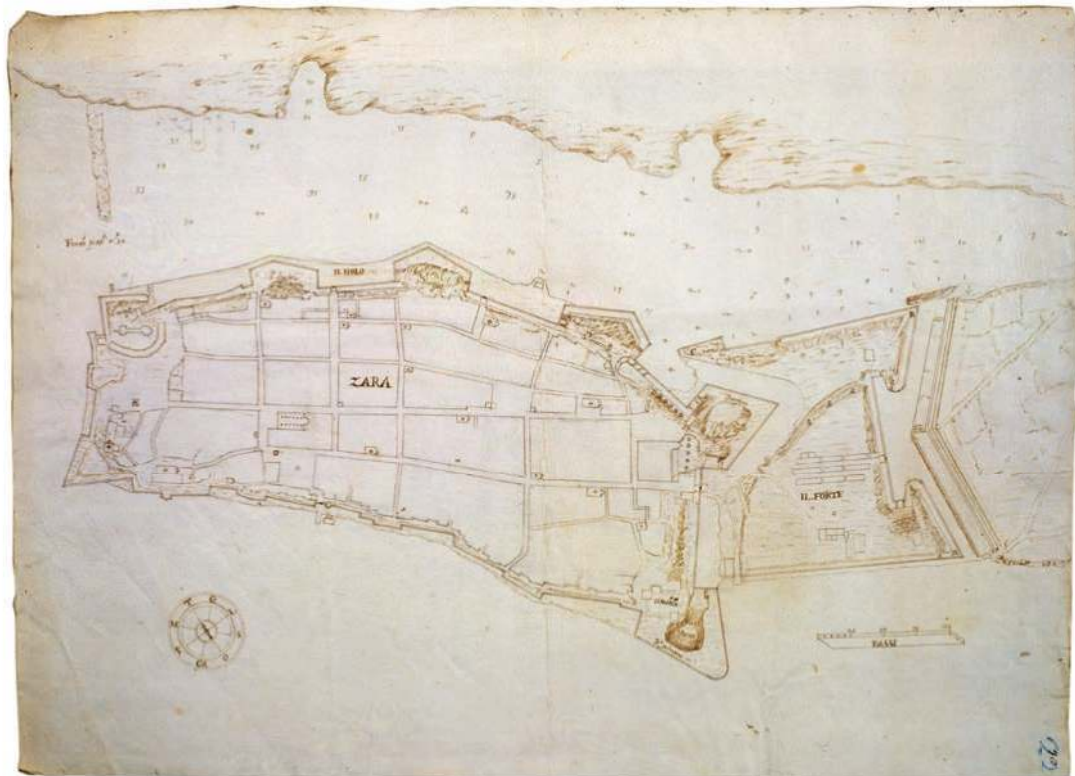
Vi sono poi le raccolte private, come quella dell'appassionato d'arte Cassiano dal Pozzo (1588-1657), il quale ai primi del Seicento riunì in un'ampia raccolta, fra gli altri, 29 disegni di fortezze europee e mediterranee. Si tratterebbe di copie realizzate a fine Cinquecento a partire da disegni diversi, come risulta dalle molteplici scale grafiche¹⁹. Altri *corpus* più o meno omoge-

nei appartennero a notabili coinvolti nelle attività di fortificazione. Una raccolta tanto ricca quanto poco indagata è quella del nobile veneziano Giacomo Contarini (1536-1595), esperto di architettura e uomo politico della Serenissima, che iniziò a raccogliere i disegni di rilievo e progetto delle fortificazioni veneziane, ma anche del Monferrato e delle città pugliesi. Si tratta di grafici diversi per dimensioni e autore, di piante definitive ma anche disegni progettuali mai attuati. Un primo nucleo di disegni dovette essere composto entro la morte di Contarini e arricchito poi dai suoi eredi, fino a un totale di 98 tavole²⁰. Una collezione di maggiore ampiezza fu voluta invece da Emanuele Filiberto di Savoia e include più di 500 disegni tra mappe, piante, vedute e progetti delle città ducali, fortezze in nord Europa, Spagna e Nordafrica, nei territori veneziani, in Asia e in America²¹. I disegni, anche qui di varie origini e fattura, rinviano a molteplici autori del XVI e del XVII secolo e raramente possono essere datati con certezza. Fanno eccezione, per quanto riguarda il Levante veneziano, una pianta de La Canea, con tutta probabilità elaborata nel 1571 o poco più tardi, e una di Nicosia del 1567 firmata da Germanico Savorgnan²². Alcuni disegni di fortezze veneziane sarebbero stati incorporati in seguito al viaggio di Emanuele Filiberto a Venezia (1576), altri dopo il soggiorno levantino di Ferrante Vitelli (1576-1578) e grazie ad altri contatti fra il Ducato e la Repubblica: anche varie piante di un ignoto 'autore verde' di area veneziana sarebbero confluite in tal modo nella raccolta²³.

I manoscritti XII.D.1 e XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli contengono disegni assai eterogenei, che risultano da progressive aggiunte a partire dalla prima metà del Cinquecento fino al volgere del secolo. Agli anni Sessanta e Settanta risale, in particolare, un gruppo di disegni proveniente dalla bottega romana di Antonio Lafréry²⁴, dove lavorarono anche Étienne Dupérac (1535 circa-1604) e Mario Cartaro (1540-1620)²⁵. Questo *corpus* fu portato a Napoli con tutta probabilità da Cartaro, che si era trasferito qui nel 1586 e aveva iniziato nel 1591 una collaborazione con Nicola Antonio Stigliola (1546-1623)²⁶. Negli



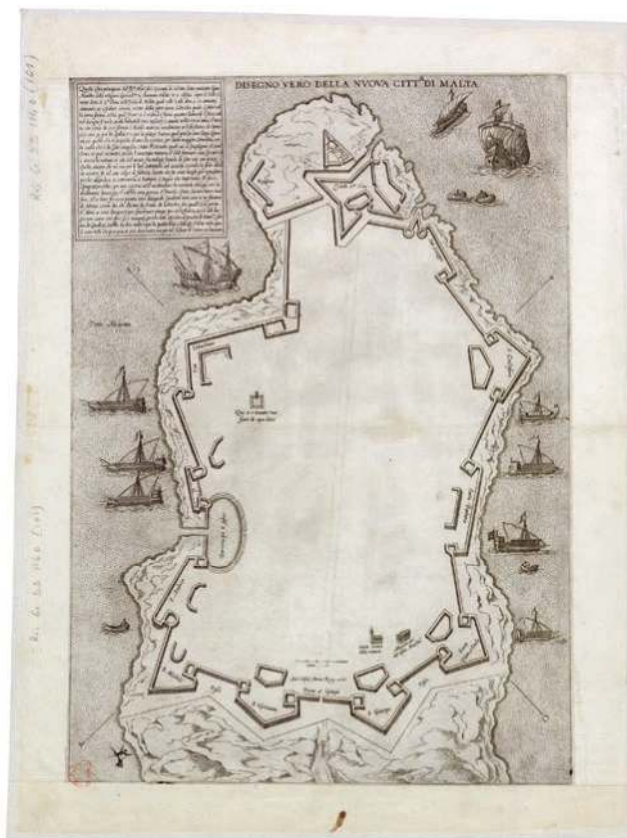
Germanico Savorgnan, *Disegno della Nobelissima Città di Nicosia fatto di mano da me Germanico Savorgnano p[er] dar al cap. Gregorio Panto p[er] mandarlo al Mag. [istra]to s. [igno]r Felipo Roncon governor di maran si come il s. [igno]r mio zio la fa fortificar al presente di 11 gran belouard[i] il di 8 Agosto 1567 In Nicosia, 1567. AST, Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, Architettura militare, 5 voll., V, ff. 153v-154*



Anonimo, Pianta della città di Zara, seconda metà sec. XVI. BNM, Ms. It. VI.188 (10039), c. 22



Anonimo, *Goletta*, 1574. AST, Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, Architettura militare, 5 voll., II, f. 27



Antonio Lafréry, *Disegno vero della nuova città di Malta*, 1566.
Parigi, Bibliothèque nationale de France



anni Novanta, con ogni probabilità, proprio Stigliola incrementò e ordinò i disegni, forse, come abbiamo visto, nell'ambito di un progetto editoriale da dedicare a Filippo II e che sarebbe stato finanziato da Marco Antonio Sorgente²⁷.

Il manoscritto XII.D.I, a eccezione di un disegno relativo a palazzo Farnese, contiene svariate piante e vedute: fortezze delle Fiandre, dove Alessandro Farnese guidò l'esercito di Filippo II; città e territori dello Stato pontificio e dell'Italia spagnola; fortificazioni a Malta, in Dalmazia e nel Levante veneziano. Dei 26 fogli che lo compongono, che si possono far risalire tutti alla seconda metà del XVI secolo²⁸, quattro riguardano fortezze dello *Stato da Mar* veneziano (Zara, Corfù, Nicosia e Modone) e tre sono relative a fortezze del Regno di Spagna (Goletta di Tunisi e Malta con la Valletta).

La pianta di Zara (v. scheda 2r) ritrae l'impianto urbano con le fortificazioni di Sanmicheli nello stato in cui si trovavano fra il 1574 e il 1597: l'ipotesi di datazione deriva anche dall'analisi di altre planimetrie della fortezza, tra cui quella della raccolta Contarini²⁹ [fig. 2]. Il disegno ha una scala grafica in passi, ma la filigrana analoga a una coeva, riferita a Mario Cartaro, farebbe pensare a una copia realizzata nella sua bottega, a Roma o a Napoli. La veduta acquerellata della Fortezza Vecchia di Corfù (v. scheda 3v), progettata anch'essa da Sanmicheli, è stata fatta risalire invece al 1550 o poco più tardi³⁰ e rinvia al mondo della Serenissima, in ragione delle analogie della filigrana con una coeva simile di area veneziana. La presenza del titolo nel cartiglio senza ulteriori indicazioni lascia supporre che la veduta sia stata realizzata prima che si costruisse la Fortezza Nuova, per diffondere un'immagine celebrativa della nuova 'porta' dell'Adriatico.

La pianta della Goletta (v. scheda 4r) illustra l'assetto definitivo della fortezza progettata da Fratino tra il 1573 e il 1574³¹. Un disegno del 1574, di autore spagnolo, rappresenta una pianta pressoché identica durante l'assedio turco. Si può supporre che il disegno sia stato realizzato in questi anni o poco più tardi, forse a Roma, in virtù delle analogie riscontrate con una filigrana del

1582 riferita al nipote ed erede di Lafréry Claudio Duchetti (morto nel 1585), attivo a Roma dal 1577, anno della morte dello zio³². La pianta di Nicosia (v. scheda 5r) riguarda invece il progetto di Giulio e Germanico Savorgnan (1567-1570): forti analogie emergono rispetto al già citato disegno conservato a Torino e firmato da Germanico nel 1567³³. Non vi è riscontro fra le grafie, ma sul retro del foglio, una scrittura ricorda che il disegno fu donato a Roma da «Mario stampatore mio car[issi]mo». Non passano inosservati alcuni errori di trascrizione dei nomi di vari baluardi, quasi frutto di un'annotazione frettolosa; inoltre la filigrana coincide per tipo e dimensioni con quella ritrovata in vari disegni di fortezze veneziane nella raccolta Contarini³⁴ e mostra analogie con altri coevi tipi di filigrana. Ciò porta a supporre che si tratti di una delle tante copie del progetto della fortezza realizzate nel 1567 o poco più tardi, da un autore forse di area veneziana. Molto poco si può dire infine del disegno della costa intorno a Modone, privo di filigrana (v. scheda 5v): sarebbe stato realizzato entro il 1572 e, vista la presenza di simboli cristiani insieme ai vessilli islamici, potrebbe riferirsi a un autore cristiano.

Gli ultimi due fogli di soggetto mediterraneo riguardano la costa dell'isola di Malta (v. scheda 6v) e la fortezza della Valletta (v. scheda 8v). Benché l'aspetto della cinta muraria differisca lievemente tra i due grafici, lo stato delle fortificazioni rimanda per entrambi al periodo compreso tra il 1574 e il 1576 circa³⁵. Il primo disegno potrebbe essere stato redatto da un autore di area spagnola, fatto che pare avvalorato dal dettaglio dei vessilli delle due navi raffigurate in basso nel disegno (un giglio e un leone, entrambi presenti nelle insegne di Filippo II)³⁶; la filigrana corrisponde a quella riferita a Michele Tramezzino, stampatore veneziano attivo anche a Roma e legato a Lafréry. Il secondo disegno, invece, è stato attribuito a Ludovico Cesano, ingegnere italiano al servizio di Filippo II, e sarebbe stato redatto nel 1574 per accompagnare una sua relazione sullo stato della fortezza³⁷. Tale attribuzione, avanzata in ragione dello stato delle fortificazioni, della minuziosità delle indicazioni presenti sia

nel disegno che nella relazione, nonché della corrispondenza delle grafie e della scala grafica, appare avvalorata da un ulteriore confronto: un progetto per le fortificazioni di Siracusa prodotto da Cesano e conservato a Simancas è arricchito da analoghe indicazioni testuali con un'identica grafia³⁸.

Per quanto riguarda le rappresentazioni della Valletta, i disegni originali redatti dagli ingegneri coinvolti nel cantiere della fortezza, a partire da Laparelli, conobbero un'amplissima diffusione, e allo stesso modo vi fu una moltiplicazione di copie a partire da tali originali. Laparelli per primo, che fu a Malta negli anni 1565-1570, doveva rendere conto del suo operato sia all'Ordine che al pontefice: a tale proposito, due suoi scritti indirizzati al Gran Maestro e da questi inviati a Roma furono accompagnati da altrettanti disegni. Una pianta della nuova città, in particolare, fu allegata al suo scritto del 1566 [fig. 4] e arrivò sotto forma di incisione alla bottega di Lafréry nello stesso anno³⁹. Divenne così la base per numerose copie alle quali, volta per volta, Lafréry e altri stampatori (Paolo Forlani nel 1567 e Domenico Zenoi nel 1569, solo per citare i più precoci) aggiungevano i nuovi elementi di progetto⁴⁰. Anche per queste ragioni, la storia della fabbrica della Valletta può essere ricostruita graficamente a partire da un gran numero di rappresentazioni.

Il disegno attribuito a Cesano, la cui filigrana presenta analogie con quelle riferite a Claudio Duchetti, è ben rifinito e acquerellato, con una scala in canne decorata e svariate annotazioni, ideato dunque per mostrare a un illustre destinatario non solo l'avanzamento dei lavori, ma anche le opere da realizzare dentro e fuori le mura: questo confermerebbe l'ipotesi di Ganado. È plausibile dunque che il disegno, realizzato da Cesano a Malta per essere allegato alla relazione destinata al viceré di Sicilia o comunque prodotto nell'ambito di tale operazione, sia approdato a Roma dopo il 1574. Infatti, è improbabile che si sia trattato di una copia preparatoria, per contro è possibile supporre che vi fossero più copie di questa relazione e dunque del disegno atto ad illustrarla.

Inoltre, i disegni della Goletta e della Valletta presen-

tano una medesima filigrana, che rimanda all'attività di Duchetti, a sua volta in tutto simile – salvo le dimensioni, lievemente maggiori – a quella presente nel disegno di Zara, che è riferibile invece a Cartaro. Ne consegue che i tre disegni possano essere stati realizzati su fogli provenienti da una stessa cartiera, anche se non è possibile stabilire se i fogli o gli stessi disegni derivassero dall'eredità di Lafréry. Quanto al disegno della costa maltese, si tratta forse di una copia spagnola giunta a Roma negli stessi anni e in circostanze analoghe alla pianta della Valletta. La pianta di Nicosia, una copia elaborata in area veneziana, potrebbe essere giunta fra le mani di un tale Mario (Cartaro?) e da lui donata a un personaggio ignoto a Roma: se fosse accertata l'identità di Cartaro, ciò sarebbe avvenuto in un momento imprecisato fra il 1567 e il 1586, prima del trasferimento di Cartaro a Napoli. Il disegno sarebbe quindi approdato nella capitale vicereale e confluito nella raccolta di Stigliola. Analogamente la veduta di Corfù, elaborata anch'essa in ambito veneziano, sarebbe arrivata poco dopo la metà del secolo tra le mani di Lafréry o di Cartaro, più difficilmente di Stigliola. Ciò non stupisce, se si considera il legame costante tra Lafréry e l'editoria veneziana rispetto al commercio di rami e stampe condotto tramite vari intermediari: certamente il già citato Michele Tramezzino e suo fratello Francesco, con i quali Lafréry aveva un saldo rapporto (numerose loro tavole sono presenti nello *Speculum*); forse Claudio Duchetti, a lungo attivo tra Venezia e Roma, e altri editori veneziani con cui Lafréry commerciava rami e fogli stampati, come Fabio Licinio, Zaltieri Bolognini, Niccolò Nelli e Ferrando Bertelli. Quest'ultimo, fra l'altro, possedeva mappe pubblicate da Lafréry e acquistò nel 1562 varie matrici da Cartaro⁴¹. Ne consegue che, se i disegni di area napoletana si aggiunsero alla raccolta dopo l'arrivo di Cartaro a Napoli, con tutta probabilità attraverso la collaborazione con Stigliola, è possibile che i disegni di area mediterranea esaminati – o alcuni di essi – facessero già parte del *corpus* nella sua fase romana. A tale proposito, osservando l'*Indice* di Lafréry che raccoglie l'elenco delle sue stampe in vendita intorno al 1572,



l'unico disegno riconducibile a quelli in oggetto sarebbe la pianta del 1566 della Valletta. Dunque, gli altri non presenti nell'elenco, se legati a Lafréry, sarebbero giunti a lui negli ultimi anni di vita, oppure sarebbero stati acquisiti o acquistati direttamente da Cartaro⁴². Un'indagine comparativa delle filigrane e delle grafie di questi e altri disegni riferibili alla seconda metà del XVI secolo, a partire dalle raccolte menzionate, messa in relazione con l'attività di ingegneri, editori e stampatori, potrebbe gettare nuova luce sui percorsi compiuti dai disegni fino a Napoli. In ogni caso, in una fase cruciale del secolo, connotata dalla circolazione intensa di tecnici, condottieri e sovrani, con al seguito disegni dei territori al centro dell'azione politica, il mondo della stampa fu all'origine della diffusione capillare dei disegni: attraverso procedure complesse di acquisto, cessione e dono – nella maggior parte dei casi ancora inesplorate – presero forma *corpus* eterogenei, spesso in vista di progetti editoriali ambiziosi come quello di Stigliola, mirati a conoscere i territori propri e degli altri Stati. In tal modo, fortezze poste in luoghi diversi e lontani costituirono un patrimonio condiviso di conoscenze, rilievi e progetti destinati alla più ampia e duratura circolazione.

Note

¹ Per un quadro storiografico d'insieme si rinvia a R. Luisi, *Scudi di pietra. I castelli e l'arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1996; M. Viganò, *Bibliografia della fortificazione. Parte generale e Stati italiani. 1470-1945*, Roma, Istituto Italiano dei Castelli, 2014; F.P. Fiore, *L'architettura come baluardo*, in *Storia d'Italia. Annali 18: Guerra e pace*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 2002, pp. 125-165; P. Marconi, *Il fronte bastionato della tradizione moderna. Considerazioni sulla genesi, affermazione, storiografia*, in *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo*, Atti del convegno di studi (Firenze, novembre 1986), Siena, Pericoli, 1988, pp. 23-33.

² Quasi ovunque furono realizzate spianate intorno alle mura: si veda L. Puppi, *Le mura e il «guasto»*. Nota intorno alle condizioni di sviluppo delle città venete di terraferma tra XVI e XVIII secolo, in *Centri storici di grandi agglomerati urbani*, Atti del XXIV Convegno internazionale di Storia dell'arte (Bologna, settembre 1979),

11 voll., Bologna, Clueb, 1983, IX, pp. 115-121; E. Molteni, *Le cinte murarie urbane. Innovazioni tecniche per un tema antico*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Luoghi, spazi, architetture*, a cura di F. Franceschi, R.A. Goldthwaite, R.C. Mueller, 6 voll., Treviso, Angelo Colla, 2007, VI, pp. 41-62.

³ Per Venezia: E. Concina, *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 6-24. Per il ducato sabauda: *Fortezze «alla moderna» e ingegneri militari del ducato sabauda*, a cura di M. Viglino Davico, Torino, Celid, 2005. Per il Regno di Spagna: Ch. van den Heuvel, *Italiaanse ontwerpen voor citadellen in de Nederlanden (1567-1571). Het model van Paciotto versus de locatie gerichte methode van Campi*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 44, 1993, pp. 165-184; F. Russo, *La difesa costiera del Regno di Napoli dal XVI al XIX secolo*, Roma, Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, 1994; *Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia*, a cura di R. De Vita, Bari, Adda, 1982; M. Vesco, *Pietro Antonio Tomasello da Padova e la fortificazione in Sicilia nel secondo ventennio del Cinquecento*, in «Storia dell'Urbanistica», 28/1, 2009, pp. 126-142.

⁴ Cfr. O. Brunetti, *A difesa dell'impero: pratica architettonica e dibattito teorico nel Vicereame di Napoli nel Cinquecento*, Galatina, Congedo, 2006, pp. 19-20.

⁵ Per una rassegna degli ingegneri italiani attivi in Europa nel XVI-XVII secolo: M. Viganò, «*El fratín mi ynginiero*». *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2001, pp. 51-55; C. Promis, *Biografie di ingegneri militari italiani dal secolo XIV alla metà del XVII*, Torino, Fratelli Bocca, 1874.

⁶ Su questo tema si veda in particolare E. Kassler-Taub, *Building with Water. The Rise of the Island-City in the Early Modern Mediterranean*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 78/2, 2019, pp. 145-166.

⁷ Cfr. P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa, 2004, pp. 30-40. Quella delle consulenze per altri Stati era una pratica frequente, ma non scontata: nel 1539, per esempio, Venezia respinse la richiesta di Carlo V della consulenza di Sanmicheli per la fortezza di Anversa.

⁸ Cfr. M. Viganò, «*El fratín mi ynginiero*», cit., *passim*.

⁹ Cfr. E. Lusso, *Riflessioni su un trattato militare di ambito veneziano e il suo ignoto autore attivo in Monferrato a cavallo dei secoli XVI e XVII*, in *L'architettura militare di Venezia in Terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, Atti del convegno internazionale

di studi (Palmanova, novembre 2013), Firenze, Leo S. Olschki, 2014, pp. 37-60.

¹⁰ Cfr. E. Garofalo, M. Vesco, *Antonio Ferramolino da Bergamo, un ingegnere militare nel Mediterraneo di Carlo V*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries*, Atti del Convegno internazionale di studi FORTMED (Firenze, novembre 2016), 4 voll., Firenze, Didapress, 2016, III, pp. 111-118.

¹¹ Cfr. D.C. Iacobone, *Città e fortificazioni della costa pugliese: un itinerario militare di Gabrio Serbelloni (1566)*, in *L'architettura degli ingegneri. Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. Marino, Roma, Gangemi, 2005, pp. 229-251.

¹² Un suo disegno per il restauro del castello di Vieste è contenuto nel Ms. XII.D.I, c. 9v, cfr. C. Birra, *Lorenzo Pomarelli, un architetto del XVI secolo tra Siena e Napoli*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», nuova serie, vol. LXXVII, 2014-2015 (2016), pp. 287-302.

¹³ Cfr. C. Promis, *La Vita di Francesco Paciotta da Urbino, architetto civile e militare del secolo XVI*, in *Miscellanea di Storia Italiana edita per cura della Regia Società di Storia Patria*, Torino, Stamperia Reale, 1863, IV, pp. 361-442.

¹⁴ Sull'attività di Vitelli nel Levante veneziano: C. Bonardi, *Ferrante Vitelli, cavaliere pontificio e "colonnello" dei Savoia nei giorni di Corfù (1576-1578)*, in *Ingegneri militari attivi nelle terre dei Savoia e nel Piemonte orientale, XVI-XVIII secolo*, a cura di M. Viglino Davico, A. Bruno, Firenze, Edifir, 2007, pp. 33-49.

¹⁵ Una rassegna dei trattatisti e dell'architettura militare tra XV e XVIII secolo è in A. Fara, *Il sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni (1464-1797)*, Genova, Sagep, 1989, pp. 152-252. Per un'analisi di alcuni trattati del XVI secolo: S. D'Amico, *La rappresentazione dell'architettura militare nei trattati cinquecenteschi*, tesi di dottorato in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, Università degli Studi di Firenze, 2012, relatore prof. M. Bini, pp. 17-48, consultabile online (accesso 11 agosto 2019).

¹⁶ Cfr. C. Bonardi, *Ferrante Vitelli*, cit., p. 44. Ai tempi di Emanuele Filiberto i progetti venivano discussi col duca, nel suo studio a Palazzo reale; i progetti della Serenissima, invece, erano inviati a Venezia per l'approvazione, accompagnati da relazioni, vedute e modelli e tornavano indietro con le modifiche, aumentando la quantità dei disegni in circolazione.

¹⁷ P. Marconi, *I progetti inediti della Valletta: dal Laparelli al Floriani*, in *L'architettura a Malta*, Atti del XV Convegno di Sto-

ria dell'Architettura (Malta, settembre 1967), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1970, pp. 353-386, p. 364.

¹⁸ Cfr. A. Marino, *A proposito di Atlanti. Note su un codice romano attribuito al Neroni*, in *L'architettura degli ingegneri*, cit., pp. 77-94; M. Capalbi, *Una raccolta, tra le più complete e meglio conservate, di disegni di fortificazioni mediterranee*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 86/2, 2005, pp. 39-41. L'atlante, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, è stato pubblicato in D. Lamberini, *Il mondo di Matteo Neroni, cosmografico mediceo*, Firenze, Edifir, 2014.

¹⁹ Cfr. J.R. Hale, *Cassiano dal Pozzo and the collection of fortification designs*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, Atti del convegno di studi (Londra, 14-15 dicembre 1989), 2 voll., Milano, Olivetti, 1992, II, pp. 77-91. I disegni, conservati alla Royal Library e al British Museum, spaziano dalle antichità alla storia naturale, dai ritratti alle piante di fortezze: per queste ultime si veda M. McDonald, *Architecture, topography and military maps. The print collection of Cassiano dal Pozzo*, 3 voll., Turnhout, Harvey Miller Publishers, Brepols, 2014.

²⁰ Si tratta di due manoscritti: Biblioteca Nazionale Marciana (d'ora in poi BNM), Ms. It.VI.189 (=10031), *Carte topografiche e piante di città e fortezze, sec. XVI*; BNM, Ms. It.VI.188 (=10039), *Piante di città, fortificazioni e carte geografiche manoscritte dei sec. XVI e XVII*. Si veda M. Hochmann, *La collection de Giacomo Contarini*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 99/1, 1987, pp. 447-489; I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002, pp. 93-99. J.R. Hale (*Cassiano dal Pozzo*, cit., p. 81) ipotizza per il nucleo originario dei disegni una datazione fra il 1560 e il 1570.

²¹ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, *Architettura militare*, 5 voll.

²² Per la datazione della pianta de La Canea: E. Maglio, *Arte e architettura nel Mediterraneo della prima età moderna: i poli strategici di Rodi e Creta*, in *Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei. Varianti strategiche e paesistiche*, a cura di A. Buccaro, C. Robotti, Napoli, Cirice, 2019, p. 62.

²³ Cfr. C. Bonardi, *Ferrante Vitelli*, cit., *passim*. L'uso del colore verde e le tecniche di rappresentazione si riferirebbero a un disegnatore di area veneziana attivo con Vitelli durante il suo soggiorno.

²⁴ Lafréry produceva i propri rami, vendeva incisioni commissionate a vari intagliatori, fogli acquistati da altri editori e stam-



pe ricavate da matrici ritoccate. Raccolse inoltre stampe sciolte in piccoli atlanti tematici, come il noto *Speculum Romanae Magnificentiae* (1575). In tali raccolte convergevano anche disegni da lui acquistati o scambiati con incisori, editori e librai di altre città. I disegni e le raccolte sono conservati in numerosi archivi e biblioteche in tutto il mondo. Cfr. A. Alberti, *Le Tavole moderne di Geografia di Antonio Lafréry. Note sull'esemplare della Raccolta Bertarelli*, in «Rassegna di studi e di notizie», XXXIII, 2010, pp. 13-44. Per la sua biografia: <<http://www.treccani.it>> R. Almagià, *Antonio Lafreri*, in *Enciclopedia Italiana*, 1933.

²⁵ Cartaro fu incisore e venditore di stampe e carte geografiche: varie sue incisioni confluirono nelle raccolte più note di Lafréry. In assenza di eredi diretti, il patrimonio grafico di Lafréry fu valutato proprio da Cartaro, che effettuò una prima divisione in tre parti: una a Claude Duchet (Claudio Duchetti), una al nipote Etienne e l'altra a un erede ignoto; questa quota fu poi ridivisa tra i primi due e un terzo ignoto, e quest'ultima fu a lungo reclamata dagli altri due. È probabile che lo stesso Cartaro abbia ottenuto una parte del materiale alla fine di questa operazione, cfr. V. Pagani, *The Dispersal of Lafreri's Inheritance*, 1581-1589, in «Print Quarterly», XXV/1, 2008, pp. 3-23. Una volta a Napoli, Cartaro diventò *tabulario* e poi ingegnere vicereale: cfr. <<http://www.treccani.it>> F. Borroni, *Mario Cartaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, 1977.

²⁶ V. Valerio, *Cartography in the Kingdom of Naples during the Early Modern Period*, in *History of Cartography. Vol. 3. Cartography in the European Renaissance*, a cura di D. Woodward, Chicago, Chicago University Press, 2007, pp. 962-967. Nel 1580 il vicere commissionò una mappa del Regno di Napoli sulla base di una ricognizione completa, incaricandone nel 1583 Stigliola, scienziato, tipografo e ingegnere del Regno. Questi fu affiancato da Cartaro nel 1591, ma dovette rinunciare all'incarico e al materiale raccolto quando fu accusato di eresia nel 1593. Per la sua biografia: <<http://www.treccani.it>> S. Ricci, *Nicola Antonio Stigliola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, 2019.

²⁷ Cfr. F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546-1623)*, in «Napoli nobilissima», s. 4, XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 121-128.

²⁸ L. Di Mauro, *Domus Farnesia amplificata est atque exornata*, «Palladio», 1, 1988, pp. 36-44. L'autore pubblica quasi tutti i disegni del manoscritto XII.D.1 e ipotizza una provenienza napoletana, in virtù della presenza di disegni dei territori del Regno.

²⁹ Si veda V. Kovačić, *Città fortificate in Dalmazia: modelli di difesa del territorio e dell'ambito insulare dal XVI al XVII secolo*, in *L'architettura militare di Venezia*, cit., pp. 263-282; C. Bonardi, *Ferrante Vitelli*, cit., pp. 44-46. Le altre piante esaminate sono: AST, Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, *Architettura militare*, 5 voll., V, f. 88, 91; Archivio di Stato di Venezia, *Atlante Mormori*, c. 41; British Museum, *Album Cassiano dal Pozzo*, c. 16.

³⁰ Per le vicende costruttive della Fortezza Vecchia: C. Bonardi, *Ferrante Vitelli*, cit., p. 37 e p. 41 fig. 9, dov'è pubblicata un'analogia veduta probabilmente coeva (AST, Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, *Architettura militare*, 5 voll., V, f. 116v). Per la proposta di datazione del disegno: L. Di Mauro, *Domus Farnesia*, cit., p. 41.

³¹ Il progetto coinvolse a vario titolo numerosi ingegneri tra cui Ferramolino e Serbelloni. Cfr. J. Akacha, M. Garulli, *Architetti e ingegneri militari italiani al presidio della Goletta di Tunisi (1535-74)*, in M. Viganò, *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo*, Roma, Istituto Italiano dei Castelli, 1994, pp. 79-101; M. Viganò, «*El fratìn mi ynginiero*», cit., pp. 149-156.

³² Duchetti fu editore, stampatore e mercante di incisioni attivo prima a Venezia e poi anche a Roma: cfr. <<http://www.treccani.it>> S.P. Fox, *Claude Duchet*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, 1992.

³³ Il disegno di Torino è pubblicato in A. Manno, *Politica e architettura militare: le difese di Venezia (1557-1573)*, in «Studi Veneziani», XI, 1986, pp. 91-137, p. 97 fig. 7. Per una storia della fortezza: W. Panciera, *Giulio Savorgnan e la costruzione della fortezza di Nicosia (1567-1570)*, in *La Serenissima a Cipro. Incontri di culture nel Cinquecento*, a cura di E. Skoufari, Roma, Viella, 2013, pp. 131-142; G. Grivaud, *The Drawings, Plans and Models of the Venetian Military Engineers in Cyprus*, in *Cyprus at the Crossroads. Geographical Perceptions and Representations from the Fifteenth Century*, a cura di G. Grivaud, G. Tolia, Athina, Sylvia Ioannou Foundation, 2014, pp. 105-122.

³⁴ BNM, Ms. It.VI.188 (10039), c. 23 (Asso/Cefalonia), 40 (Basso Isonzo), 45 (Canea, 1572); BNM, Ms. It.VI.189 (10031), c. 3 (Treviso, 1540-1550).

³⁵ La storia delle fasi costruttive della città-fortezza della Valletta è stata oggetto di numerosi studi. Si segnalano, fra gli altri: E. Sisi, *Nascita di una città: La Valletta*, in «Urbanistica», 22, 1957, pp. 121-126; Q. Hughes, *Italian engineers working for the Knights of Malta*, in M. Viganò, *Architetti e ingegneri militari italiani all'e-*

stero, cit., pp. 40-48; M. Viganò, «*El fratín mi ynginiero*», cit., pp. 144-147. Un recente lavoro di Albert Ganado, che comprende una raccolta di 92 piante e vedute della fortezza, ha permesso di avanzare tale datazione per i due disegni nella raccolta napoletana, sulla base di uno studio dei documenti conservati all'Archivio Generale di Simancas: A. Ganado, *Valletta città nuova. A map history (1566-1600)*, Publishers Enterprises Group in collaborazione con APS Bank, Malta 2003, pp. 252-268, 530, 531.

³⁶ Un disegno simile, ma privo di riferimenti o filigrana, è nella raccolta Contarini: BNM, Ms. It.VI.189 (10031), c. 19.

³⁷ Ivi, pp. 252-268.

³⁸ Il disegno è stato pubblicato per la prima volta in A. Cámara Muñoz, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1998, p. 64.

³⁹ Un'analisi accurata dei disegni di Laparelli è in P. Marconi, *I progetti inediti della Valletta*, cit. L'autore rinvenne per primo una pianta della fortezza edita da Lafréry nel 1566 (p. 359 fig. 5) sulla base del disegno indirizzato al papa. Copie di questa pianta, consultata da Marconi presso l'Istituto Nazionale di Grafica a Roma (ex Gabinetto Nazionale delle Stampe), si trovano alla Biblioteca Nazionale di Firenze e alla Bibliothèque Nationale de France. Deriva senza dubbio da questo disegno – salvo le ag-

giunte dell'arsenale e del porto delle galere – la pianta contenuta in Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XII.D.69, cc. 19v-20r, *Malta nova*. Per una nutrita rassegna delle piante della Valletta prodotte a partire dal disegno del 1566 e approdate in svariate raccolte in tutto il mondo, si veda Ganado, *Valletta città nuova*, cit., pp. 505-532.

⁴⁰ In una delle copie del disegno del 1566, oggi alla Chicago National Library, si legge: «Per ordine della santità di n.s. Papa Pio V si esorta ogni fidel Christiano a voler dare aiuto e sussidio al S. Gran Mastro, & alla Religione Hierosolimitana, accio s'espedisca di fortificar questa noua Città di Malta, [...] mettendo li denari nelle cassette a questo effetto deputate nelle Chiese infrascritte»: cfr. A. Alberti, *L'Indice di Antonio Lafréry: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*, tesi di dottorato in Discipline filosofiche, delle arti e della comunicazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2009, relatore Prof. A. Rovetta, p. 107.

⁴¹ Ivi, pp. 42-43.

⁴² Ivi, pp. 5-42. *L'Indice*, il cui unico esemplare noto si trova alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, contiene più di 500 titoli fra stampe e libri divisi in cinque sezioni tematiche e comprende numerose stampe di altri incisori.

Le schede di catalogo presentano, tra i dati anagrafici, una voce bibliografica specifica sul disegno, se già oggetto di altri studi, ordinata cronologicamente, e nel testo, tra parentesi quadre, eventuali riferimenti bibliografici generali sul tema. Tutti i lemmi bibliografici sono sciolti nella bibliografia finale delle schede, secondo l'ordine alfabetico per autore.

Schede di

Daniela Bacca [d.b.], Federico Bellini [f.b.], Ciro Birra [c.b.],
Vincenzo Boni [v.b.], Alfredo Buccaro [a.b.], Francesca
Capano [f.c.], Salvatore Di Liello [s.d.l.], Leonardo Di Mauro
[l.d.m.], Adriano Ghisetti Giavarina [a.g.g.], Serenella Greco
[s.g.], Orietta Lanzarini [o.l.], Angelica Lugli [a.l.], Emma
Maglio [e.m.], Luigi Maglio [l.m.], Maria Gabriella Mansi
[m.g.m.], Pieter Martens [p.m.], Renata Samperi [r.s.], Daniela
Stroffolino [d.s.], Massimo Visone [m.v.]



CATALOGO DELLE OPERE
DELLA PARTE SECONDA



ANONIMO

Stemma di Filippo II d'Asburgo

1597 ca.

disegno a penna acquerellato in rosso, azzurro, nero, bruno e giallo su carta; foglio consumato nel margine lungo di sinistra

405 x 315 mm

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei punte in uno scudo, 66 x 40 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, s.n. (contropiatto).

Bibliografia: Starace 2001, p. 188, fig. 3; *Criptogrammi della storia* 2003.

L'apertura del Ms. XII.D.74 (c. 1r) è affidata al disegno di un'edicola con un ritratto che si ricollega a quello di Marco Antonio Sorgente, vissuto a Napoli nella seconda metà del XVI secolo, lettore di *ius civilis* all'Università di Napoli [Starace 1999a; D'Alessio 2018].

Le affinità si riscontrano con l'incisione presente nell'opera *De Neapoli Illustrata*, apparsa postuma nel 1597, a cura di Muzio Sorgente, fratello di Marco Antonio, che ricopriva l'importante carica di presidente della Regia Camera della Sommaria. La morte improvvisa di Marco Antonio indusse Muzio a rielaborare appunti e documenti che il fratello aveva in animo



di pubblicare e a far stampare l'opera da Felice Stigliola nella tipografia sita a Porta Reale.

L'edizione, che consiste in una raccolta di documenti di natura storico-giuridica aventi come oggetto la città di Napoli, si apre con la dedica a Filippo II, seguendo la precisa volontà di Marco Antonio, esplicitata dal fratello: «Primum hunc igitur librum tua maiestati olim à fratre destinatum, ad te fratris nomine mitto». Segue la dedica a Enrique de Guzmán y Ribera, secondo conte di Olivares, viceré di Napoli dal 1595 al 1599. Sul frontespizio è inciso lo stemma degli Asburgo che ricompare anche nell'ultima carta del testo in un'incisione di dimensioni minori.

Sul contropiatto del Ms. XII.D.74 è presente lo stesso stemma che compare nell'edizione del 1597 del volume di Sorgente. Si tratta di un disegno manoscritto, di formato maggiore rispetto all'incisione. Lo stemma, riferibile a Filippo II, caratterizza gli Asburgo di Spagna dal 1581 al 1700 ed è diviso in quattro quarti. Il I è inquartato nel I e III di rosso al castello d'oro torricellato di tre pezzi, dal duca Filippo I merlato alla guelfa, aperto e finestrato d'azzurro (Castiglia), nel II e IV è d'argento al leone di rosso linguato dello stesso e coronato d'oro (Leòn); è innestato in punta d'argento alla melagranata di rosso, fogliata di verde (Granada). Il II quarto è partito semitroncato: nel I è d'oro a quattro pali di rosso (Aragona), nel II è inquartato in decusse: nel I e IV è d'oro a quattro pali di rosso (Aragona) e nel II e III è d'argento all'aquila spiegata e coronata di nero (Aragona-Sicilia), nel II d'argento alla croce potenziata di rosso accantonata da quattro crocette dello stesso (Gerusalemme); sul tutto uno scudetto d'argento, a cinque scudetti d'azzurro, posti in croce, caricati ciascuno da cinque bisanti d'argento, messi in decusse (Portogallo antico), con la bordura di rosso, caricata di sette torri d'oro, aperte d'azzurro (Algarve). Il III quarto è troncato nel I di rosso alla fascia d'argento (Austria), nel II bandato d'oro e d'azzurro alla bordura di Rosso (Borgogna antica); il IV quarto è troncato nel I è d'azzurro a tre gigli d'oro posti 2, 1 alla bordura composta di rosso e d'argento (Borgogna moderna), nel II d'oro al leone di nero linguato di

rosso (Fiandra); sul tutto uno scudetto partito nel I di nero al leone d'oro linguato di rosso (Brabante) e nel II d'argento all'aquila spiegata di rosso coronata e armata d'oro e legata a trifoglio dello stesso (Tirolo) [*Criptogrammi della storia* 2003].

Dallo stemma pende il collare del Toson d'oro, uno dei più importanti ordini cavallereschi fondato a Bruges nel 1429 dal duca Filippo il Buono di Borgogna in occasione delle sue nozze con l'infanta Isabella del Portogallo. Lo stemma ha per cimiero tre elmi: quelli laterali sono sormontati da un drago alato, simbolo di vigilanza, di custodia, di fedeltà e di valore militare, mentre quello centrale è sormontato da un castello su cui poggia un leone coronato, simbolo della Castiglia e del Leòn.

Nel medesimo album lo stesso stemma è presente alla sommità della fontana della sirena Partenope al molo grande (c. 28r). Il disegno della fontana, attribuibile ad Angelo Landi, risalirebbe al 1598 secondo alcuni documenti pubblicati da Edoardo Nappi [Starace 2001; Nappi 1980, 221].

Lo stesso stemma figura sulla facciata del Palazzo Reale di Napoli, il più antico presente nel palazzo, già previsto da Domenico Fontana secondo un progetto del 1606 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Madrid. In marmo bianco, al centro dell'architettura, è affiancato dai due stemmi, di dimensioni minori, del conte di Benavente e del secondo conte di Lemos, i viceré che contribuirono alla costruzione della facciata terminata entro il 1616.

m.g.m.



ANONIMO

Frontespizio con edicola architettonica, stemma gentilizio e ritratto di gentiluomo

1597 ca.

disegno a china e acquerello azzurro su carta

318 x 216 mm

annotazioni: VNIO RARA / ARCHITECTURAE / Tomi duo. In Folio. / K. 92. num.[ero]° 2. a 3

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 1r

Bibliografia: Di Mauro 1987, p. 122, n. 1; Di Mauro 1988, p. 34, n. 2; Starace 1999a



Il disegno dell'edicola funge da frontespizio del Ms XII.D.74, che insieme con il Ms. XII.D.1 compone i due album di disegni manoscritti provenienti dalla biblioteca del principe di Tarsia e acquistati dalla Biblioteca Reale di Napoli alla fine del Settecento. I due volumi utilizzati per contenere i disegni incollati al loro interno su gran parte delle carte sono formati da fascicoli di carte bianche legati tra loro e presentano eleganti coperte di colore chiaro. Oggi i volumi, restaurati, sono composti solo di carte vuote, alcune delle quali conservano ancora i segni dei precedenti incollaggi. Infatti tra il 2010 e il 2012 i disegni furono staccati dalle loro custodie originali, restaurati e sistemati in speciali cartelle da conservazione a barriera anti-acido ripetendo l'ordine esatto in cui erano stati incollati in ciascuno dei due volumi.

Il frontespizio raffigura un'edicola in cui si intravedono tre ordini di elementi: uno testuale, uno architettonico e uno figurativo [Starace 1999a].

Per la parte testuale sembra evidente il significato delle iscrizioni presenti nell'edicola, che ci indicano la natura del contenuto del manufatto: una "rara miscellanea di architettura".

Dal punto di vista architettonico, l'edicola presenta lateralmente due paraste sorrette da mensole curve con ornamenti e nello spazio che le separa è presente un cartiglio con la scritta *Architecturae*. Le paraste sono sormontate da mensole di appoggio alla trabeazione, che a sua volta sostiene due tratti di timpano arcuato, chiusi da coppie di volute. Dal centro delle volute esterne e inferiori scendono verso il basso due nappe pendenti. Nello spazio rimasto libero tra i due timpani arcuati appaiono due putti alati, seduti sulla trabeazione, che sostengono uno stemma gentilizio. L'insegna è quella della famiglia Sorgente [BNN, Ms. X.41, c. 32r] che, disegnata sopra un piccolo cartiglio incollato sull'ovale originariamente disegnato nel foglio sottostante, copre un emblema precedente privo del collare di un ordine non identificato.

La parte figurativa del disegno è riservata al ritratto di un gentiluomo, collocato all'interno di una cornice ovale sistemata al centro dell'edicola; lungo la cornice

si legge *Vnio Rara*. L'uomo, ritratto a mezzo busto di profilo, indossa una gorgiera, il collare tipico dei togati, con la mano sinistra impugna la spada e con la mano destra sostiene un libro aperto. Poiché tra le numerose interpretazioni simboliche ritenute possibili per la combinazione di spada impugnata e libro aperto rientra anche il significato di pubblica giustizia, l'uomo del ritratto potrebbe essere un anonimo togato scelto per rappresentare la legge in senso lato in omaggio alla famiglia Sorgente, di cui fecero parte numerosi personaggi che ricoprirono nel tempo importanti cariche pubbliche, insegnarono diritto ed esercitarono la professione di avvocato. Diversamente potrebbe essere in particolare il ritratto di Marco Antonio Sorgente [D'Alessio 2018], nato a Napoli alla metà del secolo XVI da tale nobile famiglia del seggio di Montagna, investita di incarichi illustri dai tempi della regina Giovanna e imparentata con il famoso giureconsulto Marino Freccia, zio di Marco Antonio per parte materna.

Marino Freccia o Frezza ebbe i suoi natali in una famiglia altrettanto illustrata dalla presenza di autorevoli giuristi, divenne dottore in diritto civile e diritto canonico, fu presidente della Regia Camera della Sommara, consigliere di Carlo V e consigliere di Ferdinando Spinelli, duca di Castrovillari e protonotaro [Cernigliaro 1998].

Fu una coincidenza veramente particolare la collaborazione di Frezza con la famiglia Spinelli, ultima proprietaria della raccolta di disegni. La presenza di questi ultimi negli scaffali della biblioteca del principe è documentata dalla registrazione apposta a penna nell'inventario dei beni della biblioteca del principe di Tarsia, redatto da un curatore e pubblicato in previsione dell'imminente messa in vendita dei volumi della biblioteca sita a palazzo Spinelli [de Costanzo 1780, 17]. In occasione della vendita vera e propria fu pubblicato il *Catalogo de' libri vendibili della Biblioteca di s.ecc. Il signor Principe di Tarsia* nel 1790 e l'anno seguente il *Catalogo de' libri vendibili con prezzi ribassati*.

Poco documentate sono le notizie relative a Marco Antonio Sorgente: la più conosciuta si riferisce a

Giovanni Antonio Summonte [Summonte 1602], che scrisse di alcune epigrafi poste fuori città, una delle quali nominava Sorgente in qualità di cavaliere, descrivendo le sue doti di insegnante e lettore di *ius civilis* [D'Alessio 2018].

Unica opera a stampa conosciuta legata al suo nome è il trattato *Mar. Ant. Surgentis patricii et equitis neap. De Neapoli illustrata liber I. Cum adnotationibus Mutii fratris...* (Neapolis, ex typographia Stelliolae, ad Portam Regalem, 1597), una raccolta di documenti di natura giuridica e di natura storica riguardante Napoli. La sua morte improvvisa costrinse il fratello maggiore Muzio, avvocato fiscale e presidente della Regia Camera della Sommara, a curare la rielaborazione di appunti e documenti destinati alla pubblicazione. La prima edizione fu stampata da Felice Stigliola nel 1597 e una seconda invece nel 1602 da Tarquinio Longo, con altro titolo (*Aureus tractatus Praefecti Praetorii Reliquorumque Antiquorum Magistratum, cum Vicerege aliisque magistratibus nostris temporis comparationem continens ...*). Il secondo titolo risulta a noi più chiaro di quello precedente per le materie trattate nel testo, in cui si argomentava realmente di diversi e differenti argomenti: della zecca, dell'annona, delle magistrature, degli affari diplomatici, di teatri e di giochi.

Il trattato di Sorgente deve essere ricondotto alla memorialistica nobiliare del periodo, che fu molto critica verso quei togati che recepirono i cambiamenti voluti dal viceré don Pedro de Toledo con la consapevolezza che in breve tempo avrebbero marginalizzato la nobiltà a favore dei togati stessi.

L'edizione *De Neapoli illustrata* stampata da Stigliola nel 1597 è importante soprattutto perché al suo interno, sul verso del frontespizio, ritroviamo un'edicola incisa in bianco e nero che nelle parti architettoniche si presenta in tutto identica al disegno dell'edicola della c. 1r. Invece, variazioni sensibili si rilevano nella parte figurativa dell'incisione rispetto al disegno: anche qui in una cornice ovale, la posizione del gentiluomo a mezzo busto è però di tre quarti, rispetto a quella di profilo presente nel disegno; diversa è anche la scritta intorno alla cornice, che indica come Marco Antonio



Sorgente l'uomo del ritratto inciso: *Marcus Antonius Surgens Aetat. Ann. XLIII* al posto di *Vnio Rara Architecturae*.

Per la storia del nostro manoscritto e dell'edizione del *De Neapoli illustrata* del 1597 fondamentale è la figura di Nicola Antonio Stigliola. Uomo dall'intensa vita professionale che fu medico, ingegnere, matematico, astronomo e tipografo. Arrestato per essere sostenitore della teoria copernicana, fu poi liberato e da quel momento riprese l'attività di ingegnere municipale della città di Napoli, occupandosi soprattutto del progetto del nuovo porto e di quello della cinta muraria cittadina. Per i suoi studi e il suo lavoro ebbe contatti e collaborò con molti architetti dell'epoca e raccolse una grande quantità di disegni di architettura. Una vera collezione, che fu ereditata dal figlio Giovanni Domenico, ma non è noto se in seguito fu in parte smembrata e nemmeno chi dopo la sua morte entrò in possesso dei manoscritti.

d.b.

ANONIMO

Disegno di portale all'interno di un basamento a bugne
1560-1565 ca.

unità di misura in palmi romani

disegno a matita e china acquerellato di bruno

212 x 306 mm

annotazioni: misure varie in palmi romani, piedi e onces; schizzi a matita

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. IV

Bibliografia: Starace 1999, p. 127, n. 15



Il grafico raffigura un portale di ingresso con ornia in pietra e battenti lignei acquerellati, inserito in un basamento bugnato. Quest'ultimo è delimitato da fasce orizzontali lisce, quella inferiore posta alla quota dei gradini di accesso, quella superiore alla quota dell'imposta dell'arco del portale. Al di sopra della fascia basamentale sono schizzate a matita due finestre con grata e cornice. Il disegno, di fattura elementare e scolastica, non è identificabile con un'opera effettivamente costruita.

a.b.

ANONIMO

Disegno di finestra con timpano spezzato e lunetta con trigramma gesuitico

1560-1565 ca.

scala grafica di nove palmi romani

disegno a matita e china acquerellato di bruno

253 x 185 mm

annotazioni: misure varie in palmi romani

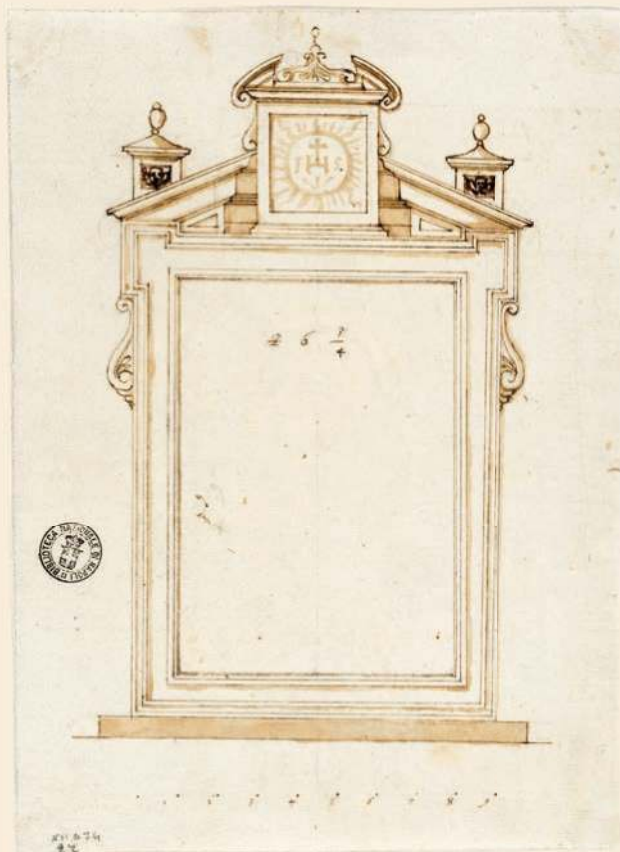
filigrana: agnello pasquale con stendardo in cerchio sormontato da monogramma; cerchio 33 x 35 mm, monogramma 14 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 2r

Bibliografia: Starace 1999, p. 127, n. 15

Il disegno presenta il prospetto di una finestra, la cui ornata è coronata alla sommità da un timpano interrotto al centro da un fastigio quadrato recante l'insegna dell'ordine gesuitico. Un attento, ma non del tutto corretto, uso della lueggiatura mette in evidenza le parti plastiche a rilievo, dando qualità e spessore al disegno, in particolare alle modanature delle cornici e del timpano e, ancor più, alla preminenza dell'edicola con il trigramma della Compagnia di Gesù. La presenza del timpano spezzato, e degli elementi scultorei (bassorilievi con serafini nei due piccoli elementi posti alle estremità del timpano, volute sui fianchi dell'ornata ed elementi decorativi a coronamento del fastigio) mostra chiaramente l'evoluzione dalla cornice tardo-classicista (con la risega nei vertici superiori) verso il gusto barocco. L'indicazione di misure lascia pensare all'intenzione di porre in evidenza le proporzioni della struttura. Il foglio presenta ai margini segni di matita per la squadratura e la rifilatura.

a.b.





ANONIMO

Studio di altare maggiore tra due porte

1590 ca.

disegno a matita e china acquerellato di azzurro

266 x 340 mm

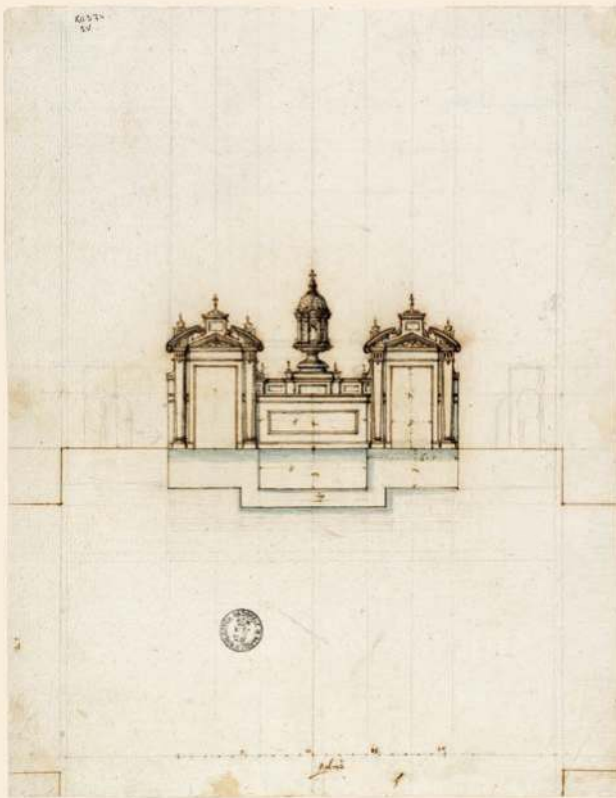
unità di misura in palmi

scala grafica di 20 palmi

annotazioni: misure diverse in palmi

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei punte in scudo, 65 x 37 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 2v



Pianta e prospetto di altare, fiancheggiato da due porte; sui fianchi due archi tracciati a matita che concludono la parete absidale della crociera, così come si può dedurre dalla indicazione di pilastri angolari nella

parte inferiore del foglio. Il disegno è proporzionato sulla base di una precedente tiratura di linee a matita, su uno spazio destinato alla parete d'altare pari a 21 passi. Spessori e profondità sono restituiti con l'uso della lumeggiatura in azzurro. L'impianto dell'altare è geometrico e apparirebbe semplice se non fosse per il monumentale tabernacolo posto al centro. Il disegno architettonico delle due porte laterali è molto più ricco, con un'articolata composizione di ordini sovrapposti, l'uno minore con timpano triangolare e cornici squadrate, l'altro maggiore con timpano spezzato a volute, edicola portacroce e cornici rastremate dall'alto verso il basso e monumentali triglifi, ascrivibile al gusto tardo manierista. Il disegno è da accostare ad altri studi presenti nel medesimo manoscritto (cc. 3r, 38r, 39v, 45vb).
s.d.l.

ANONIMO

Studio di altare maggiore tra due porte

1590 ca.

disegno a matita e china acquerellato di azzurro

239 x 308 mm

unità di misura in palmi

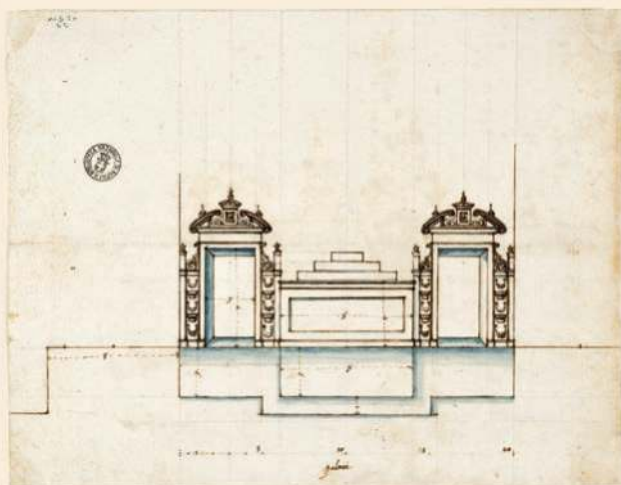
scala grafica di 20 palmi

annotazioni: misure diverse in palmi

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei punte in scudo, 65 x 40 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 3r

presentano un apparato decorativo manierista, con l'uso di un motivo plastico simile a quello utilizzato per l'arco di Traiano di Ancona, noto anche attraverso il *Libro terzo d'Architettura* (1540) di Sebastiano Serlio. Il disegno è da accostare ad altri studi presenti nel medesimo manoscritto (cc. 2v, 38r, 39v, 45vb).
s.d.l.



Pianta e prospetto di altare, fiancheggiato da due porte su una parete absidale. Si tratta molto verosimilmente di un progetto alternativo al disegno presente nel volume al foglio 2v. I due disegni hanno infatti la stessa tecnica di rappresentazione, la medesima metodologia di preparazione e l'identica misura di 20 palmi, scandita in dettaglio di altare da 8 palmi (2,1 metro ca.) e vani laterali da 6 palmi (1,6 metri ca.). Anche in questo caso, a un altare molto semplice nel disegno (privo del tabernacolo), si affiancano due porte molto ricche: non si sovrappongono due ordini diversi, ma le porte (caratterizzate da un elementare accento prospettico)



ANONIMO

Studio di portale sormontato da balaustra

1560-1565 ca.

disegno a matita e china acquerella di azzurro e bruno

363 x 234 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 3v

Bibliografia: Starace 1999, p. 127 n. 15

Il portale è definito da un arco a tutto sesto, bugnato come i piedritti, sormontato da fascia e cornice all'altezza della possente chiave, con mensole ornate alle estremità. La struttura si articola in tre piani sfalsati, corrispondenti il primo al bugnato, il secondo al paramento in mattoni, il terzo ai limiti dell'impaginato generale, segnati da paraste bugnate e ornate alla sommità da teste leonine corrispondenti alle mensole. Al di sopra è un elegante balcone balaustrato con sfere di pietra sopra i pilastri del balaustro. Il disegno, in prospettiva centrale, rimanda chiaramente agli schemi della *Regola* di Vignola.

a.b.



ANONIMO

Studio di portale con timpano spezzato

1560-1565 ca.

disegno a matita e china acquerellato di azzurro

403 x 270 mm

unità di misura in palmi

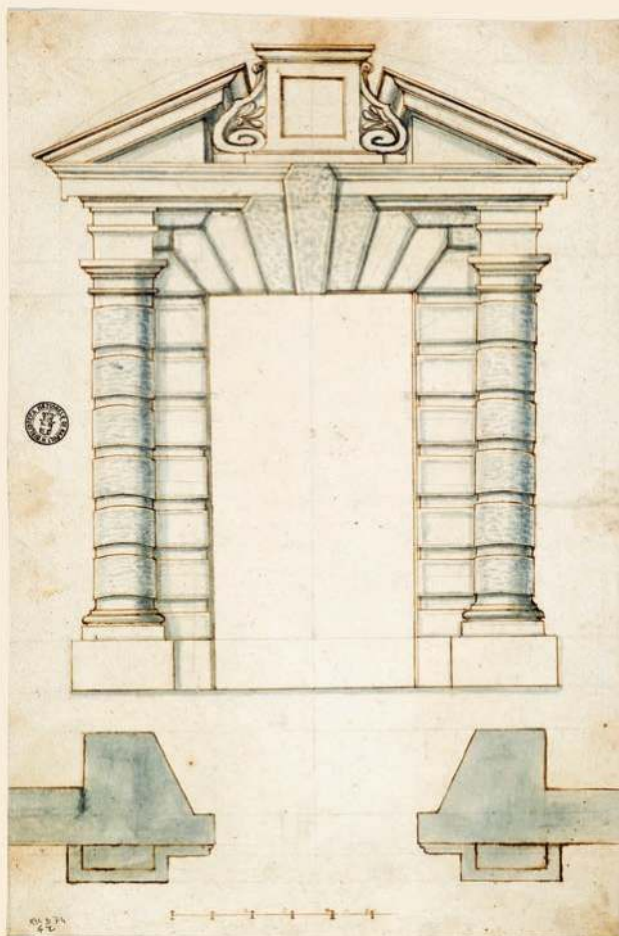
scala grafica di 5 palmi

filigrana: trimonte in cerchio sormontato da stella a sei punte, diametro 44 mm, altezza 73 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 4r

Si tratta di uno studio in pianta e prospetto di un portale bugnato con semicolonne fasciate di ordine tuscanico, sormontato da un timpano spezzato con edicola al centro, affiancata da grandi volute schiacciate. La grande chiave di volta che fuoriesce dalla trabeazione a coprire la cornice del timpano indica chiaramente un'ascendenza manieristica. Il foglio mostra un evidente ripensamento nel disegno del timpano, inizialmente concepito a sagoma curvilinea, con la successiva rettifica dei lati superiori. Anche in questo caso il grafico rimanda agli schemi dei modelli presenti nella coeva *Regola* di Vignola, anche per l'indicazione della pianta dei piedritti.

a.b.





ANONIMO

Portale con doppio arco e timpano in tratti murari

1560-1565 ca.

disegno a matita ripassato a china e acquerellato rosa e bruno

274 x 352 mm

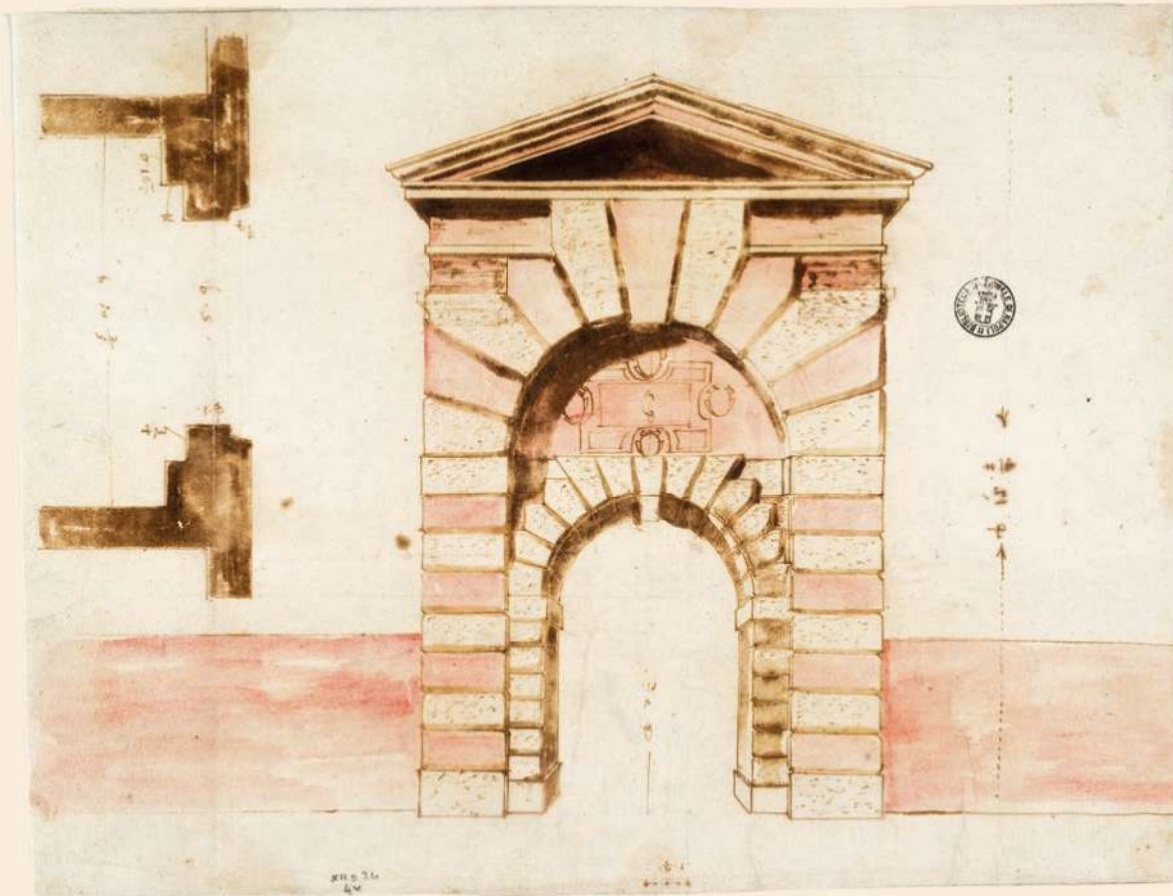
unità di misura in palmi

annotazioni: misure varie in palmi

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 4^v

Disegno di portale, acquerellato in tinta rosa con muri laterali. Il grafico è da porsi in diretta relazione con i disegni 5r, 5v, 6r e 18v. L'impianto della struttura mostra un arco minore bugnato, inscritto in uno maggiore, anch'esso bugnato e sormontato da un timpano classico,

di cui i tre conci di chiave interrompono la parte inferiore della cornice. Nella lunetta tra i due archi è posta una cornice manierista destinata a ospitare un'epigrafe. L'uso della lumeggiatura con acquerello bruno esalta i piani sfalsati dei due archi, quello maggiore a bugne dai colori alternati. L'indicazione delle quote dimensionali (prive di unità di misura, credibilmente palmi romani) lascia supporre che si tratti di un progetto; vista la presenza del muro di cinta, si può ipotizzare che si tratti dell'ingresso a un giardino o alla corte di un palazzo di ambito farnesiano, come mostra lo stemma in c. 5r del medesimo album. La cornice del timpano lascia supporre un motivo di ambito romano. Tracce di un arco a matita lasciano supporre anche qui un ripensamento nel disegno prima della definitiva stesura a china. a.b.



ANONIMO

Studio di portale con stemma mediceo

1560-1565 ca.

disegno a matita ripassato a china e acquerello rosa e marrone

284 x 365 mm

unità di misura in palmi

annotazioni: *porta* [sul verso]; misure diverse in palmi

filigrana: giglio in cerchio, diametro 40 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 5r

Portale con ornata a bugnato rustico a tutto sesto, con fasce rettilinee nei conci d'imposta. L'arco si staglia su

una parete in mattoni di cotto ed è sormontato da una semplice cornice e da un sontuoso attico: quest'ultimo, definito da pilastri e riquadri, ospita al centro una concavità, in cui alloggia una cornice destinata a ospitare un'epigrafe, sormontata al centro dallo stemma mediceo di Pio IV ornato da corona e collare con il Toson d'Oro; due cartigli porta-stemma secondari, non definiti, sono posti ai fianchi di quello centrale e un terzo sotto il riquadro. La presenza del muro di cinta, come nel caso precedente, lascia supporre che si tratti dell'ingresso a un giardino o a una corte. Sul retro del foglio è una scritta *porta* che fa pensare a una schedatura successiva.

a.b.





ANONIMO

Finestra

seconda metà del XVI secolo

disegno a china ombreggiata a inchiostro; il disegno presenta qualche erosione per l'ossidazione dell'inchiostro

410 x 259 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 5v

Bibliografia: Starace 1999, p. 127, n. 15



A differenza di quanto affermato da Starace, che segnala la finestra come facente parte di uno dei 'settori' di interesse dell'anonimo ideatore della raccolta, «il quale raccoglie e divide in due gruppi ritenuti omogenei i disegni» [Starace 1999, 122] corrispondenti ai due album della Biblioteca Nazionale, si tratta in realtà del disegno di dettaglio della finestra del secondo piano del palazzo raffigurato nella c. 20v, quindi molti fogli più avanti nel raccoglitore, e a esso andrebbe 'fisicamente' riavvicinato.

La tecnica di rappresentazione utilizzata è quella della prospettiva centrale, mentre l'attento uso delle ombreggiature a inchiostro lascia immediatamente capire le profondità degli elementi che la costituiscono, così come avviene per il prospetto dell'intero palazzo. Inchiostro, mano e stile appaiono diversi dai disegni di altri portali e finestre, o di altri dettagli di elementi architettonici presenti nel medesimo manoscritto. La composizione architettonica della finestra appare d'impronta michelangiolesca, ma non mancano temi elaborati successivamente da Vignola. Essa presenta i seguenti elementi: due grandi mensoloni con triglifi rastremati, con ovuli ellittici e *guttae* alle due estremità, a sostenere il complesso disegno del finestrone; una monumentale cornice a toro sagomata intorno all'epigrafe, su cui è applicato un cartiglio di stampo manierista; una controcornice a modanature lisce funge da battuta interna; la cornice esterna composta da stipiti riquadrati sorretti da mensole a volute; due mensole della medesima fattura poste sull'architrave liscia a reggere, mediante un peduccio in corrispondenza dei listelli di raccordo, il timpano triangolare, le cui sottocornici sono dotate di dentelli. La collocazione delle due coppie di mensole riduce la dimensione degli stipiti, che non incorniciano la finestra interamente, ma sono centrati grazie al relativo scorrimento delle mensole stesse.

m.v.

ANONIMO

Portale con scena prospettica

1560-1565 ca.

disegno a china con ombreggiature a inchiostro

415 x 270 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 6r

Il disegno mostra una notevole qualità grafica e linguistica, con dettagli stilistici e allegorici di fattura tale da consentirne l'attribuzione a un autore di elevato talento, che svolge il tema della *porta picta* con una scena prospettica. Si osserva un uomo vestito alla maniera antica nell'atto di aprire la porta e accogliere l'osser-





vatore verso la piazza che si intravede sullo sfondo, caratterizzata dalla presenza di architetture di ispirazione romana e, in primo piano, ruderi marmorei. Gli effetti di chiaroscuro e le ombreggiature risultano particolarmente curati. Il foglio è stranamente tagliato nella parte superiore secondo la sagoma del timpano arcuato e nella parte inferiore, ove si intuisce essere in origine la pianta del portale. Il grafico mostra una piccola integrazione in corrispondenza della mensola superiore sinistra: si tratta di un riquadro tagliato a cui è stato poi sovrapposto un nuovo foglio e ridisegnata la mensola. a.b.

ANONIMO

Progetto per un sedile con spalliera

seconda metà del XVI secolo

traccia di matita, penna, inchiostro bruno, acquerello

255 x 248 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 6v

Bibliografia: Starace 1999, p. 127, n. 15.



Il foglio risulta essere stato ritagliato lungo il bordo di una squadratura a matita, la cui traccia è ancora leggibile e riquadra una superficie interamente occupata dal progetto di un sedile con spalliera, che è collocato entro un ben determinato ambiente, definito dalla presenza dei peducci di una copertura a volta lasciata al di fuori del campo visivo. Anche lungo i profili del sedile è ancora visibile il sottostante tracciato a matita ed è interessante notare come in diversi punti, ad esempio nell'angolo destro della modanatura superiore, il segno tracciato a inchiostro vada a correggere la meno precisa proiezione abbozzata a matita, nonché come la prosecuzione, appena accennata, dei profili del sedile lungo le pareti lasci

intuire, se non necessariamente una ripetizione modulare dell'arredo, quantomeno l'inserimento dello stesso in un progetto decorativo complessivo dell'intera parete. La precisione con cui è delineato il bancale rende evidente che non si tratta di uno schizzo, bensì di una vera e propria proposta progettuale, comunque non di un 'disegno da contratto' vista l'assenza di indicazioni esecutive. La proiezione prospettica con cui è definito il piano della seduta sembra privilegiare la chiarezza di presentazione del progetto anziché il rigore della costruzione geometrica. Molto accurata è invece la definizione dei dettagli e la resa tridimensionale dei volumi, o meglio della profondità degli intagli, sottolineati dall'uso di larghe ombre acquerellate.

Il piano della seduta poggia su un basamento dal profilo arcuato a strigile e con il corpo superiore panciuto – espressivamente amplificato dall'uso dell'acquerello – che ricorda i coevi cassoni a forma di sarcofago diffusi nella produzione romana, e non solo, del secondo Cinquecento. Una conformazione potentemente architettonica è assunta dall'articolata spalliera, ritmata da due coppie di colonne corinzie in forte aggetto, che definiscono specchiature scandite da un disegno a moduli geometrici. L'elemento di maggiore interesse è tuttavia la comparsa nel basamento che separa la seduta dal piano di imposta delle colonne, nonché nel fregio che corre al di sopra di esse, di mensoloni di gusto michelangiolesco usati in funzione decorativa. Questa soluzione, che introduce un elemento di 'licenza', di deroga rispetto alla regola classica, diventa elemento caratterizzante per definire i poli di riferimento culturale del progettista, che si mostra aggiornato sulle invenzioni degli architetti attivi a Roma dagli anni del papato Farnese ai decenni successivi e in particolare della cerchia di Antonio da Sangallo il Giovane, ma anche di Vasari e del giovane Ammannati.

Le sagomature geometriche della spalliera sono un motivo derivato da modelli classici e ampiamente diffuso in area toscano-romana per soffitti e decori; ben noto è, ad esempio, un disegno degli Uffizi di Aristotele da Sangallo (inv. 1886A^r) [Ghisetti Giavarina 1990, 75, tav. 42]. Analogie sull'uso di partiture geometriche per impreziosire

le specchiature tra le membrature architettoniche sono riscontrabili anche con il progetto di Giovanni Angelo Montorsoli per una spalliera del presbiterio della chiesa di San Matteo a Genova, databile intorno al 1543 [Bustamante, Marías 1991, cat. 69], che fa parte dell'album di Giovanni Vincenzo Casale conservato nella Biblioteca Nacional de España di Madrid (inv. DIB/16/49/79). Da quest'ultimo il progetto in esame tuttavia si distacca per la maggiore ricerca chiaroscurale perseguita con l'uso delle colonne in rilievo e con il forte aggetto degli elementi decorativi, espressivamente accentuato dall'uso delle ombre, che rispecchia una scelta molto distante dal calligrafico tracciato lineare di Montorsoli. Tutto ciò potrebbe favorire una datazione più tarda rispetto al progetto di Montorsoli, dunque ormai nella seconda metà del XVI secolo. Inoltre, la marcata profondità degli intagli potrebbe fare ipotizzare una realizzazione in legno e non in marmo.

Va tuttavia ricordato che il foglio è stato segnalato da Starace nella sua prima analisi dell'album della Biblioteca Nazionale di Napoli come ipotetico disegno per una tomba, ossia per un sepolcro in forma di sedile marmoreo da inquadrare in quella peculiare tipologia diffusasi dall'area toscana sia a Roma che nel Meridione. In particolare a Napoli questa tipologia di sepolcri, nonché l'uso di introdurre sedili marmorei all'interno delle cappelle funerarie, ebbero larga diffusione già tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo [Michalsky 2005]. Nel caso del disegno in esame risulta evidente che, considerata la diffusione di tale tipologia, non è possibile scartare del tutto l'ipotesi che si tratti di un progetto per un monumento sepolcrale, in quanto la liscia specchiatura al centro della spalliera avrebbe anche potuto accogliere un'iscrizione. Tuttavia, la totale assenza di riferimenti araldici oltre che di inserti decorativi o di figurazioni legate al tema funerario inducono a preferire una più cauta lettura del sedile come elemento d'arredo. s.g.



ANONIMO

Cartiglio affiancato da Virtù con le insegne dell'ordine olivetano

seconda metà del XVI secolo

traccia di matita, penna, inchiostro bruno

194 x 166 mm

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei

punte racchiuse in uno scudo, 55 x 36 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 7ra

Il foglio riguarda il progetto di un elaborato cartiglio destinato ad accogliere lo stemma, non descritto nella redazione finale del disegno, di un alto rappresentante dell'ordine olivetano.

Il cartiglio ha una corposa struttura a traforo, la cui tridimensionalità è ribadita dallo scorcio prospettico e minuziosamente sottolineata dal chiaroscuro a fitto tratteggio; esso è inoltre impreziosito da un cherubino in scorcio frontale posto al di sopra dello



scudo destinato a ospitare le insegne araldiche. Due monumentali figure allegoriche affiancano la cartella centrale e sorreggono su di essa un galero, i cui cordoni si intrecciano per formare venti nappe, così da segnalare la dignità arcivescovile dell'ecclesiastico cui doveva essere dedicata l'opera. La presenza dei rami di ulivo ai lati del cartiglio e la comparsa tra le mani della Virtù posta a sinistra dell'insegna dei tre monti sormontati dalla croce e affiancati da rami di ulivo rende palese l'appartenenza del committente all'ordine dei monaci di Monte Oliveto. La stessa Virtù regge anche un giogo, così da configurarsi come allegoria dell'*Obbedienza*, mentre la Virtù di destra regge uno scudo, così da personificare, verosimilmente, l'allegoria della *Fortezza*. A fare da base a questa composizione sono poi inseriti due mensoloni in forte scorcio, raccordati da un cartiglio, che tuttavia non risultano bene armonizzati con le figure soprastanti. Il disegno è condotto con un tratto deciso e continuo, che talora corregge il sottostante abbozzo a matita, ma che non riesce a mascherare alcune incertezze, come nel caso del posizionamento dei piedi dell'*Obbedienza*. La qualità grafica non particolarmente sofisticata e il fitto e regolare tratteggio con cui è delineato il chiaroscuro sembrerebbero suggerire una parentela – studio preparatorio o derivazione – con incisioni a stampa, tanto da consentire di ipotizzare che la composizione possa essere uno studio per un frontespizio. La soluzione del cartiglio inquadrato da coppie di figure è del resto ricorrente nell'editoria cinquecentesca; a titolo d'esempio, quale soluzione tra le più affini a quella in esame, si può citare il frontespizio delle *Prospettive et antichità di Roma* inciso originariamente da Michele Lucchese e poi riproposto, inserendo il proprio nome come incisore, da Mario Cartaro quando riedita la serie nel 1578 [Alberti 2014–2015, 70].

Il modello di riferimento per queste allegorie muliebri con vesti all'antica che lasciano trasparire le sode corporature sottostanti è comunque da ricercare nella produzione pittorica della cerchia di Taddeo e Federico Zuccari, ovvero in quella copiosa produzione

di cicli ad affresco di carattere celebrativo molto diffusi a Roma nella seconda metà del XVI secolo.

Affinità nel delineare i panneggi e nell'atteggiare le personificazioni allegoriche sono rintracciabili anche con alcune invenzioni di Marten de Vos, in particolare con una serie di *Virtù*, di cui però si conoscono traduzioni a stampa abbastanza tarde, già dei primi anni del XVII secolo, come quella realizzata da Adrien Collaert [*The new Hollstein* 1993, II, 1167]. Interessante, infine, è che il disegno sia stato ritagliato e incollato sullo stesso foglio che ospita, sia sul *recto* che sul *verso*, altri tre disegni – questi però omogenei per esecuzione e provenienza [*infra*, c. 7rb, 7va, 7vb] – che propongono a loro volta soluzioni decorative e cartigli con ricche incorniciature utili per fornire modelli per la creazione di blasoni, da inserire all'occorrenza sia nelle decorazioni pittoriche, che in quelle in scala ridotta dei testi a stampa.

s.g.



ANONIMO

Cartiglio con racemi foliacei

seconda metà del XVI secolo

traccia di matita, penna, inchiostro bruno, acquerello;
203 x 259 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 7b



Questo disegno e i due successivi (cc. 7va, 7vb) riproducono decorazioni di elementi architettonici, in particolare ciascuno raffigura un pennacchio la cui ornamentazione si dirama intorno a un cartiglio centrale. Il primo (c. 7b) presenta un decoro ad arabeschi fitomorfi, che sono delineati a penna correggendo il sottostante tracciato a matita e riempiti da un fitto e regolare tratteggio parallelo, risultando quindi affine, per ornato e per tecnica esecutiva, ai due fregi rettangolari che affiancano i pennacchi dei due disegni montati sul verso. Questi ultimi sono invece istoriati con panoplie e strumenti musicali e ombreggiati con dense acquerellature. Sia pure con questa differente scelta esecutiva, questo gruppo di disegni appare talmente omogeneo, anche nell'uso di inchiostri e carte, da lasciare presupporre una provenienza unitaria e forse, considerata la presenza della filigrana solo su c. 7vb, perfino da un unico foglio poi ritagliato. La compo-

sizione dei tre disegni nell'album Ms. XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli, nonché l'abbinamento del primo pennacchio al progetto per un *Cartiglio affiancato da Virtù con le insegne dell'ordine olivetano* (c. 7ra), sembrerebbe evidenziare non tanto un interesse per le singole decorazioni, quanto piuttosto la volontà di raccogliere un campionario di motivi decorativi e cartelle da utilizzare per interventi decorativi pittorici, a stucco o perfino destinati all'incisione e alla stampa. Anche il tratteggio parallelo che conferisce un effetto bidimensionale agli arabeschi potrebbe lasciare presupporre la possibilità di tradurre quei decori in incisioni xilografiche (o viceversa la derivazione dei disegni in esame da incisioni a stampa).

Quanto ai modelli di riferimento, gli arabeschi fitomorfi attingono a quel vasto campionario decorativo di grottesche e racemi foliacei che nel corso del XVI secolo contraddistingue la decorazione sia ad affresco che in stucco, peraltro così capillarmente diffusa da non consentire di specificare un preciso prototipo. I due disegni di pennacchi con panoplie si rifanno invece al fortunato repertorio iconografico – sempre derivato dall'antico e diffuso in ambito raffaellesco – dei fregi con trofei di armi che ebbe tra i principali prototipi di riferimento, replicati poi con infinite varianti, le invenzioni di Polidoro da Caravaggio e di Enea Vico; la fortuna di queste ultime è peraltro ben testimoniata dai numerosi disegni con trofei militari raccolti nel *Libro d'arabeschi* o Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo [Prosperi Valenti Rodinò 2007, 29-30, con bibliografia].

s.g.

ANONIMO

Cartiglio con panoplie

seconda metà del XVI secolo

traccia di matita, penna, inchiostro bruno, acquerello

134 x 189 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 7va



Cfr. Ms. XII.D.74, c. 7rb

s.g.

ANONIMO

Cartiglio con fregi decorativi

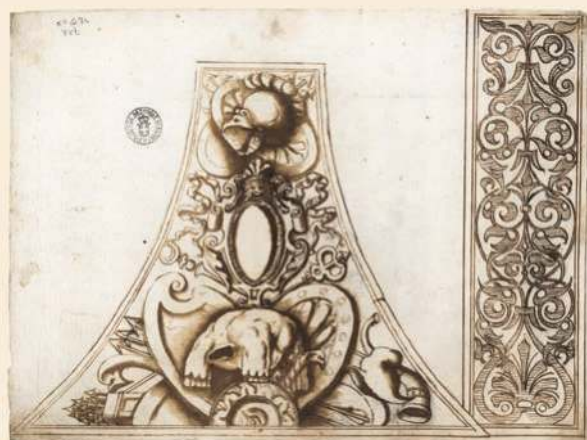
seconda metà del XVI secolo

traccia di matita, penna, inchiostro bruno, acquerello

215 x 287 mm

filigrana: ancora in cerchio, parzialmente tagliata ai margini del foglio, diametro 50 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 7vb



Cfr. Ms. XII.D.74, c. 7rb

s.g.



ANONIMO

Prospetto e fianco di capitello; fianco di capitello (altro estensore)

metà del XVI secolo

disegno a penna, inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso. A riga e squadra e mano libera

143 x 215 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: *in Roma a s(an)ta chroce / misurato con il palmo partito in o(nce) 2 o(nce) 12 li soi numeri sono tuti honce / il liste (llo)dicto cateto o(nce) 1 1/2 labaco o(nce) 2 1/2 il friso d(el)la voluta o(nce) 6 lovolo o(nce) 6 1/2 i fusarolo / o(nce) 2 con li soi listello il terzo ch(e) sta sotto il fusariovo [?] d(e)l limo scapo o(nce) 8 1/2 / cateto / abaco / voluta / diamitro d(e)l limo scapo o(nce) 36 / su(m)mo scapo honce 38*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 8ra

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 193-194, 210, fig. 1a; Starace 2003, pp. 677-679, 801, fig. 214; Lanzarini 2015, pp. 152-153, tav. XXXIII



Nel foglio è raffigurato di fronte, in alto, e di profilo, in basso, un elaborato capitello ionico. L'abaco presenta un listello e un kyma lesbio trilobato, mentre il canale delle volute è ornato da racemi vegetali che convergono su un bocciolo al centro dell'echino, intagliato a kyma ionico. Seguono un astragalo a fusarole e perline e una fascia con fiori di loto penduli, aperti e in boccio. Altrettanto ricca è la guarnizione del fianco: la parte centrale esibisce tre settori con squamette racchiusi entro listelli, mentre i rocchetti laterali sono decorati ad anthemion.

La legenda segnala con cura – servendosi anche di alcuni termini vitruviani –, le caratteristiche e le dimensioni del capitello; in particolare la parte superiore, qui chiamata *sumo scapo*, misura 0,70 m, mentre quella inferiore, detta *limo scapo*, è pari a 0,67 m. L'elemento, situato nella basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme, può essere andato perduto con le trasformazioni dell'edificio nel Settecento [Varagnoli 1995]. Ma che fosse in quel luogo è attestato da altre fonti, in particolare i disegni Coner/138, UA/1702v e Oz114/10u; sia quest'ultimo, sia PLFe/34v, autografo di Pirro Ligorio, illustrano il capitello esattamente come in c. 8r(a). Un esemplare identico, ma con la nota *A·s(an)to marcello*, è delineato in Dest.B/101r[C, G], mentre un altro, molto simile, compare in un'incisione di Piranesi con la postilla *In Basilica Sanctæ Mariæ Transtiberim* [Ficacci 2011, I, 457]. Infine il Museo Nazionale Romano conserva un reperto di foggia analoga proveniente dalle terme di Diocleziano [Giuliano 1984, cat. XV, 18].

Nel margine inferiore del foglio si trova la copia parziale del fianco del capitello tracciata da un altro estensore, meno abile, probabilmente in epoca successiva. o.l.

ANONIMO
Capitello; decorazione a treccia

metà del XVI secolo

disegno a penna, inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso. A riga e squadra e mano libera

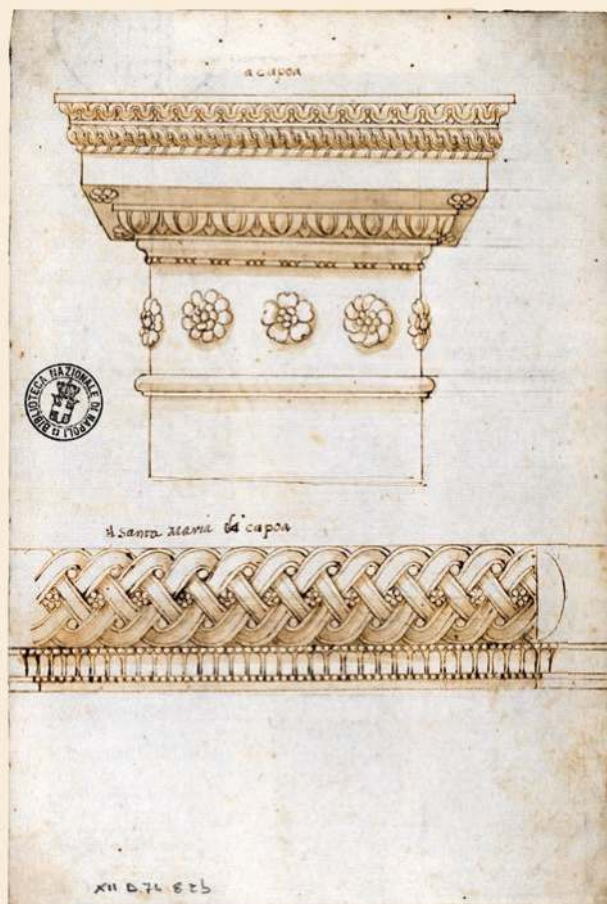
147 x 217 mm

 annotazioni: *a capoa / A Santa Maria di capoa*

filigrana: scala inscritta in un cerchio (frammento, 44 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, XII.D.74, c. 8rb

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 194, 210, fig. 1b; Starace 2003, pp. 677-679; Campbell 2004, cat. 241, fig. 241i; Lanzarini 2015, pp. 131, 150-151, tavv. XXII, XXXII



Il foglio accoglie due soggetti. In alto si trova un capitello tuscanico di parasta con collarino decorato da due tipi di rosette alternati, astragalo a fusarole e perline e gola rovescia, mentre l'echino è intagliato a kyma ionico. Una sequenza di kyma lesbio continuo, motivo a treccia, a corda e fascia liscia cadenza l'abaco. L'estensore ne segnala genericamente la posizione a Capua, ora Santa Maria Capua Vetere; un capitello affatto simile, senza ubicazione, è delineato in Dest.B/99r[E]. Viceversa, la sede dell'elemento decorativo in basso nel foglio è precisa: *A Santa Maria di Capoa*, ossia nella collegiata di Santa Maria a Santa Maria Capua Vetere; le modifiche operate nell'edificio alla metà del XVIII secolo potrebbero averne determinato la scomparsa [Pezone 2009]. Il frammento è composto da una fascia con foglie tra due ranghi di perline e da un motivo a treccia multipla con fiori e perline negli interstizi; l'indicazione di una curva, sul margine destro del grafico, suggerisce che sia bombato, come conferma PLTo.XV/212v, autografo di Pirro Ligorio. Tra le varie raffigurazioni, Coner/157 e Dest.C/51r sono le più simili a c. 8rb.

La medesima decorazione a treccia caratterizza il soffitto d'architrave dell'*Hadrianeum* a Roma e altri tre frammenti, due di pertinenza della Basilica Iulia, nel foro Romano, e un terzo erratico, un tempo murato sotto un'arcata del ponte Sisto [Giuliano 1982, cat. VII,7; Campbell 2004, 652-653].

o.l.



ANONIMO

Base

seconda metà del XVI secolo

disegno a penna, inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio, a riga e squadra e mano libera

228 x 160 mm

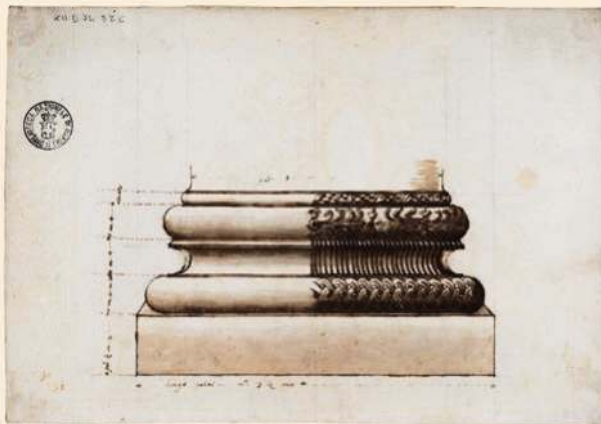
unità di misura in palmi romani

annotazioni: *pal(mi)* 3 / *o(nce)* 1 *m(inuti)* 2 / *on(ce)* 4 / *on(ce)* 4 / *on(ce)* 4 *m(inuti)* 2 / *pal(mi)* ½ *on(ce)* 2 / *longo palmi n°.* 3½ *onc(e)* 4

filigrana: lettera M inscritta in uno scudo (frammento, 34 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 8r

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 194, 211, fig. 2



Nel foglio è illustrata una base attica, su plinto liscio, composta da un tondino decorato da ghirlanda con nastri, un toro con racemi floreali a ranghi simmetrici, scozia con sottili baccellature che risvoltano nella parte superiore e un secondo toro ornato da una treccia multipla. Le lavorazioni del toro inferiore e della scozia si approssimano a quelle di una base in palazzo Rondanini-Sanseverino a Roma [Schreiter 1995, abb. 79, cat. 147b], mentre il motivo floreale

del toro superiore si avvicina alla decorazione della base in Coner/126. La presenza di accurate indicazioni metriche fanno ritenere che l'elemento, poggiato su un basamento di. 0,86 mt. circa, fosse esistente. L'immagine rimane, però, ambigua: il toro inferiore è parallelo al plinto, mostrato in prospettiva, quindi potrebbe essere una base di pilastro; viceversa, le modanature superiori suggeriscono che appartenga a una colonna. Rispetto ai fogli del gruppo principale, la c. 8r presenta peculiarità diverse – altra scrittura, *ductus* grafico e maggiori dimensioni del foglio – a sostegno dell'ipotesi che sia stato redatto da altro estensore, forse in epoca successiva.

o.l.

ANONIMO

Due capitelli

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

143 x 218 mm

annotazioni: altro estensore (XVII secolo?): q(uinterni)
18

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 8va

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 194, 212, fig. 3a; Starace 2003, p. 678; Lanzarini 2015, pp. 151, 153, tavv. XXXII, XXXIV



Il capitello di colonna tuscanico, in alto nel foglio, è caratterizzato da un abaco con listello, kyma lesbio continuo e fascia liscia; segue un echino con kyma ionico e motivo a corda, mentre il collarino è decorato da fiori a quattro petali. In basso è delineato un capitello ionico – identico a quello in PLFe/34v –, con un abaco decorato da kyma lesbio trilobato, un echino con kyma ionico, seguito da un collarino con motivo a treccia e astragalo a fusarole e perline; racemi vegetali ornano il canale delle volute. La prospettiva ne evidenzia anche il fianco, con il balteo e i rocchetti decorati da piccole e grandi foglie. L'estensore non indica alcuna ubicazione, ma le legende degli omologhi esemplari in Dest.B/99v[B] e Dest.B/101v[A] ne segnalano la presenza a Santa Prassede a Roma, dove si trovano tuttora. Il capitello ionico è in opera nel portico, forse assemblato in epoca romanica, affacciato su via San Martino ai Monti; il tuscanico, invece, appartiene a una delle due colonne collocate nell'atrio della basilica nel 1564, in occasione dei lavori di riforma promossi dal cardinale Carlo Borromeo [*Corpus* 1971, III, 239, 241].

o.l.



ANONIMO

Capitello; membratura; elemento decorativo

metà del XVI secolo

altro estensore (XVII secolo?): *querni / qui(n)terni* 18
disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad
acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e
squadra e mano libera

145 x 217 mm

annotazioni: *in Roma / in Roma / in Roma a porta pinciana*
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 8vb

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 194-195, 212, fig. 3b; Lan-
zarini 2015, pp. 96-97, 131-132, 150-151, tavv. VI, XXII,
XXXII



Il foglio accoglie tre soggetti. In alto è raffigurato un capitello di colonna, forse tagliato in basso, ornato da foglie, racemi vegetali e floreali; l'abaco presenta un kyma lesbio trilobato seguito da una fascia con motivo a onda continua e rosette agli angoli, mentre una decorazione con elementi ovali alternati a lancette caratterizza l'echino. Lo stesso capitello è raffigurato in Oz114/160 con la legenda: *nel monte ianicolo*, mentre l'estensore di Dest.B/99r[D] colloca un esemplare identico a Santa Prassede.

Al centro è illustrata una membratura, forse una testata di pilastro, con listello, baccellature, motivo a corda, perline tra due listelli, cavetto, kyma lesbio continuo, dentello continuo, fascia. Nell'omologo disegno Oz114/210 l'oggetto è segnalato *apresso una calcara*, quindi in attesa di diventare materiale da costruzione. L'elemento in basso si compone di due parti: una fascia decorata da onda continua e una scandita da ovoli, alternati a lancette, contornati da sgusci che rigirano nella parte alta per sorreggere piccoli boccioli penduli. La sua ubicazione a *porta pinciana* concorda con quella di Oz114/19u e Dest.B/72v[C].

o.l.

ANONIMO

Trabeazione

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad
acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e
squadra e mano libera

145 x 220 mm

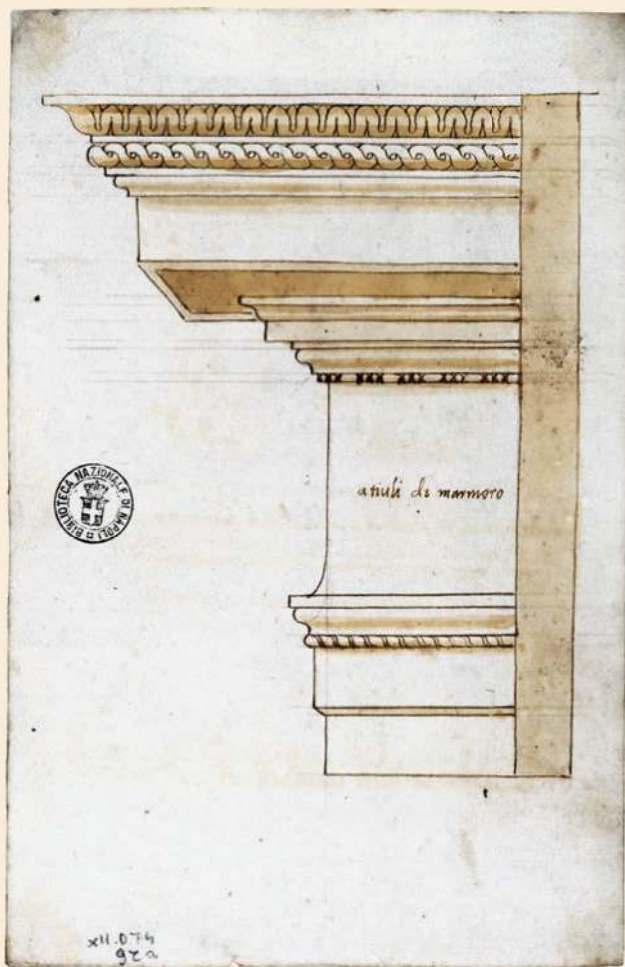
annotazioni: *a tiuli di marmo*

filigrana: stella a sei punte inscritta in un cerchio
(frammento, 49 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 9ra

Bibliografia: Crovato 1996, p. 195, p. 213, fig. 4a

Al centro del foglio è delineata una trabeazione ca-
ratterizzata da una cornice scandita da sima con kyma
lesbio continuo, motivo a treccia, corona tra gola dritta
e gola rovescia, dentello continuo, gola rovescia, astragalo
a fusarole e perline, seguito da fregio liscio; listello,
gola rovescia, motivo a corda e due fasce ritmano
l'architrave. La legenda concorda con quella del suo
omologo Oz114/20u nel segnalarne la fattura in mar-
mo e nel collocarla genericamente a Tivoli.
o.l.





ANONIMO

Trabeazione

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

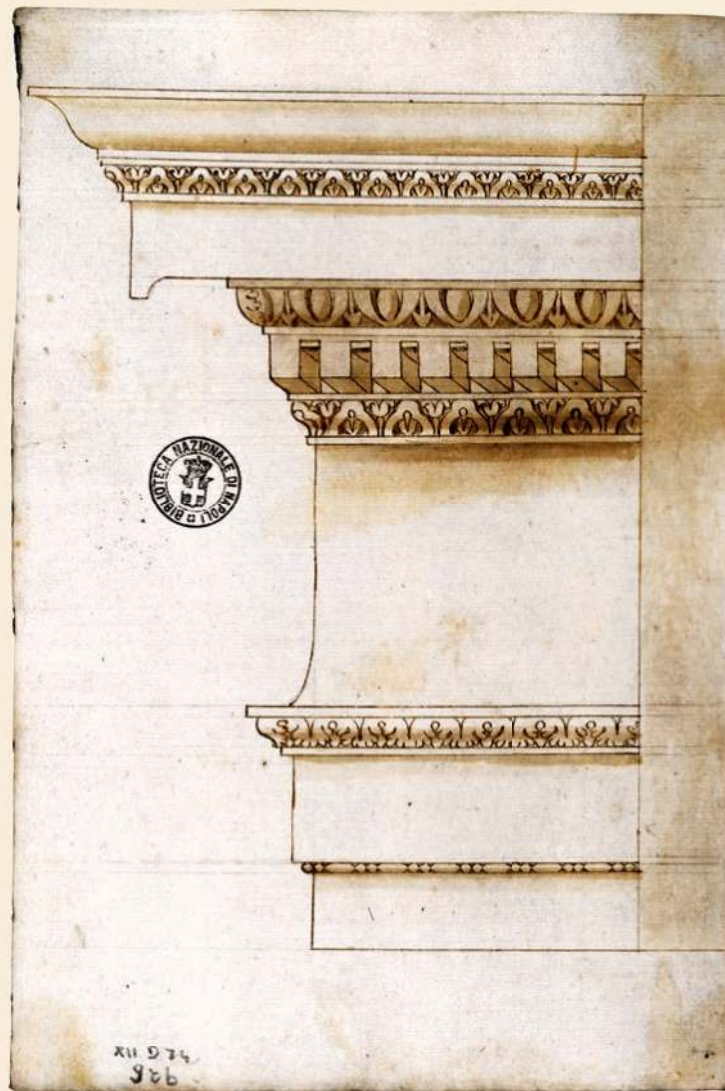
148 x 220 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 97b

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 195, 213, fig. 4b.

Al centro del foglio è illustrata una trabeazione, senza collocazione, che esibisce cornice con sima, kyma lesbio trilobato, corona liscia, dentelli tra kyma ionico e kyma lesbio trilobato, listello; il fregio è liscio. L'architrave mostra un kyma di foglie tra listelli e due fasce, intervallate da astragalo a fusarole e perline. Un esemplare identico è raffigurato nel foglio secentesco Copenaghen/33, ancora senza indicazioni riguardo all'ubicazione.

o.l.



ANONIMO

Trabeazione; cornice con fregio parziale

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad
acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e
squadra e mano libera

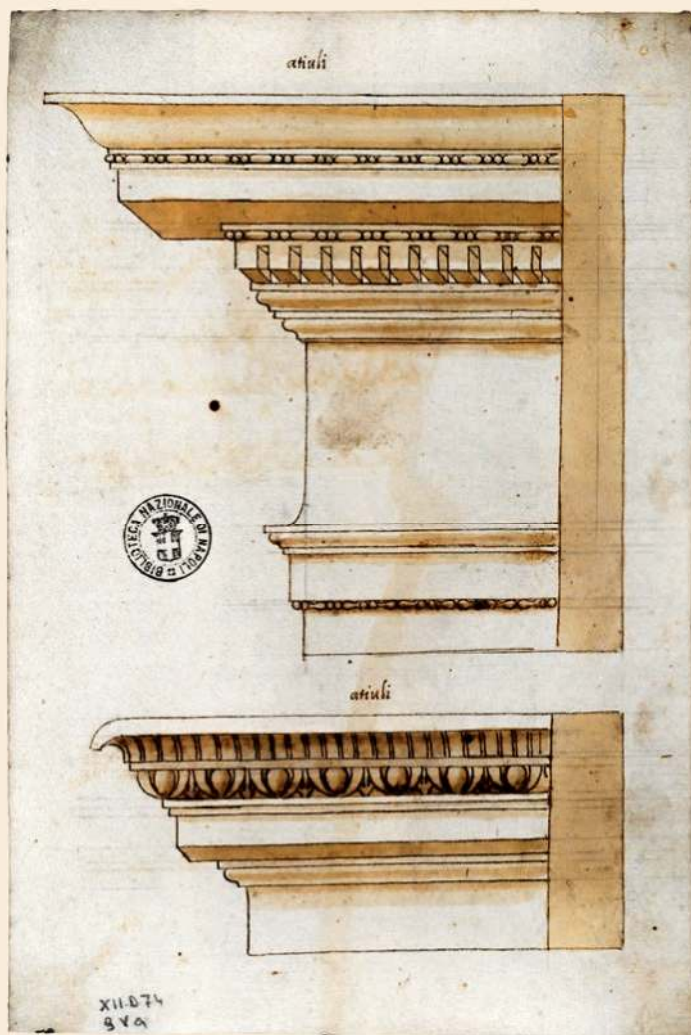
146 x 216 mm

annotazioni: *a tiuli / a tiuli*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 9va

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 195, 214, fig. 5a; Lanzari-
ni 2015, p. 97, tav. VI

Il foglio accoglie due soggetti entrambi ubicati a Tivo-
li, come confermano gli analoghi grafici Oz114/20u,
Oz114/21u e Dest.B/14v[D]. La trabeazione raffigurata
in alto è composta da una cornice con sima, corona tra
due ranghi di fusarole e perline, dentelli, e una doppia
gola rovescia, mentre il fregio è liscio. L'architrave pre-
senta gola rovescia tra listelli e due fasce, inframezzate
da astragalo a fusarole e perline. La cornice in bas-
so è ritmata, invece, da una modanatura concava con
baccellature, kyma ionico, corona tra due listelli, ovolo
liscio; la parte di fregio visibile è liscia.
o.l.





ANONIMO

Cornice e dettaglio; base; cornice

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

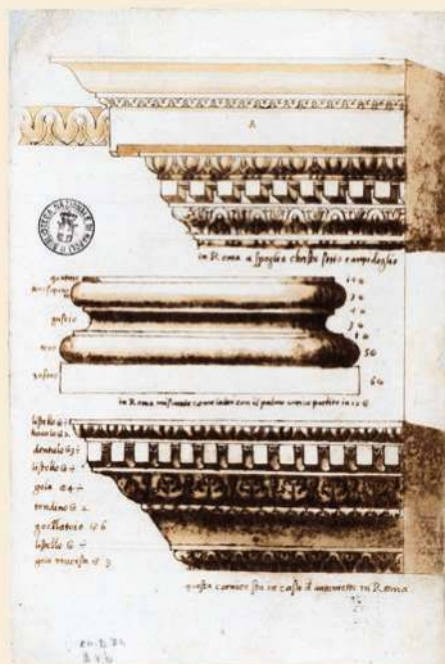
144 x 217 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: *A* / *in Roma a spoglia christo sotto campidoglio / quadreto / 1 ½ o(nce) / toro superio/re / 3 o(nce) / ½ o(ncia) / guscio / 3 o(nce) / ½ o(ncia) / toro / 5 o(nce) / zoforo / 6 o(nce) / in Roma misurato come l'altri con il palmo antico partito in 12 o(nce) / listello o(ncia) ½ / hovoio o(nce) 2 / dentulo o(nce) 3 ½ / listello o(ncia) ½ / gola o(nce) 4 ½ / tondino o(nce) 2 / gocilatoio o(nce) 6 / listello o(ncia) ½ / gola riversa o(nce) 3 / questa cornice sta in casa d(e) antonietto in Roma*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 9vb

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 191-192, 195-196, 214, fig. 5b; Starace 2003, pp. 678-679, 802, fig. 215; Lanzarini 2015, pp. 96, 100, 138, 140, tavv.VI, VIII, XXV, XXVI



Il foglio accoglie quattro soggetti. La cornice in alto, identica a quella in Oz114/130, presenta sima, listello, kyma lesbio continuo – mostrato, a maggiore scala, nel disegno a sinistra – corona liscia, kyma ionico, astragalo a fusarole e perline, dentelli, kyma lesbio trilobato tra listelli, altro astragalo. La legenda la colloca a *spoglia christo*, ossia presso Santa Maria in Campo Carleo, nell'area del foro di Traiano. In effetti le caratteristiche della cornice coincidono con quelle di un gruppo di reperti pertinenti al grande complesso imperiale, identici nella sequenza delle modanature, ma differenti per dimensione; in particolare, potrebbe trattarsi di un frammento dell'ordine inferiore dell'emiciclo orientale o della facciata del portico est [Lanzarini 2015, 96, 100]. Cornici identiche, ma segnalate in altre zone dei fori imperiali, sono raffigurate in Dest.A/43r e Dest.B/22r[A] con la nota: *dove oggi se dice lo/ pantano*, vale a dire al confine tra il foro di Augusto e quello di Nerva, e ancora in UA/1211r: *i(n) lorto dello emiciclo delle melittie*, e in UA/2051r: *a pie della cholonnattrojana*. La lettera *A*, segnata sulla corona della cornice, rimanda verosimilmente al soffitto di architrave sul verso di c. 137b che reca l'indicazione: *lavoro sotto al resalto signiato·A*. I due elementi, tuttavia, non sembrano avere relazione tra loro; è altresì possibile che fossero dei frammenti erratici sovrapposti: una promiscuità che caratterizza tuttora vari reperti conservati nei fori.

Al centro del foglio è delineata una base attica, con toro, scozia e plinto lisci, quotata con cura. Ciascuna delle parti che la compongono è identificata con termini di origine vitruviana, allo stesso modo della cornice nella parte bassa del foglio, scandita da kyma ionico tra listelli, dentelli, kyma di foglie intagliato su gola dritta e kyma lesbio trilobato. Entrambi i soggetti sono replicati nel foglio Oz114/22u, ma senza indicazioni metriche né definizioni nominali. Questa fonte concorda con la c. 9va nel segnalare la cornice *in casa d(e) antonietto*, da identificare con Antonio Conteschi, detto Antonietto delle Medaglie, cavatore, mercante e raccogliitore di antichità, con dimora sul Quirinale, documentato a partire dal 1537 [Lanciani 1990, III, 277-278].

o.l.

ANONIMO

Cornice; trabeazione; dettagli di capitelli (altro estensore)
metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad
acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e
squadra e mano libera

146 x 222 mm

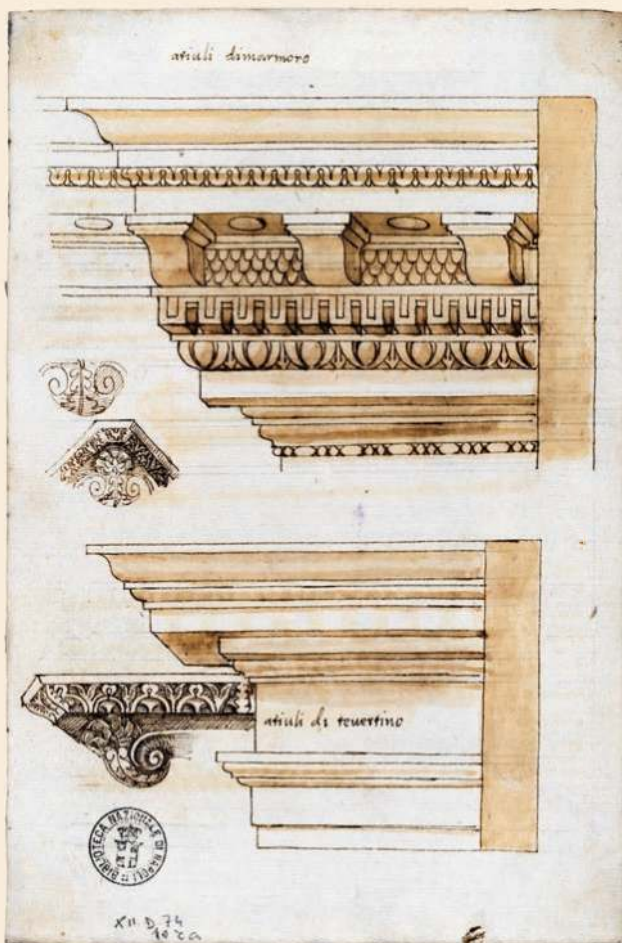
annotazioni: *atiuli di marmoro / a tiuli di tevertino*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 10a

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 196, 215, fig. 6a; Lanza-
rini 2015, pp. 104-105

La cornice, in alto nel foglio, presenta sima tra listelli,
due fasce intervallate da kyma lesbio continuo, men-
sole lisce con motivo a squame nella fascia d'appoggio,
dentelli, kyma ionico, dentello continuo, ovolo liscio,
gola rovescia e astragalo a fusarole e perline. La trabe-
azione in basso è composta da una cornice con sima e
ovolo liscio tra listelli, corona, dentello continuo, gola
rovescia e listello; il fregio è liscio. L'architrave, invece,
presenta listello, gola rovescia, e due fasce. Gli elementi
raffigurati, pressoché identici in Ozi14/60, Ozi14/15u
e Ozi14/20u, sono concordemente situati a Tivoli,
l'uno di marmo e l'altro di travertino; solo la nota in
Dest.B/28r[F] colloca a Roma la cornice in alto.

Sulla fascia sinistra del foglio un secondo estensore, pro-
babilmente in epoca successiva, ha tracciato tre studi di
dettaglio di un capitello ionico simile a quello in c. 8a.
o.l.





ANONIMO

Trabeazione

metà del XVI secolo

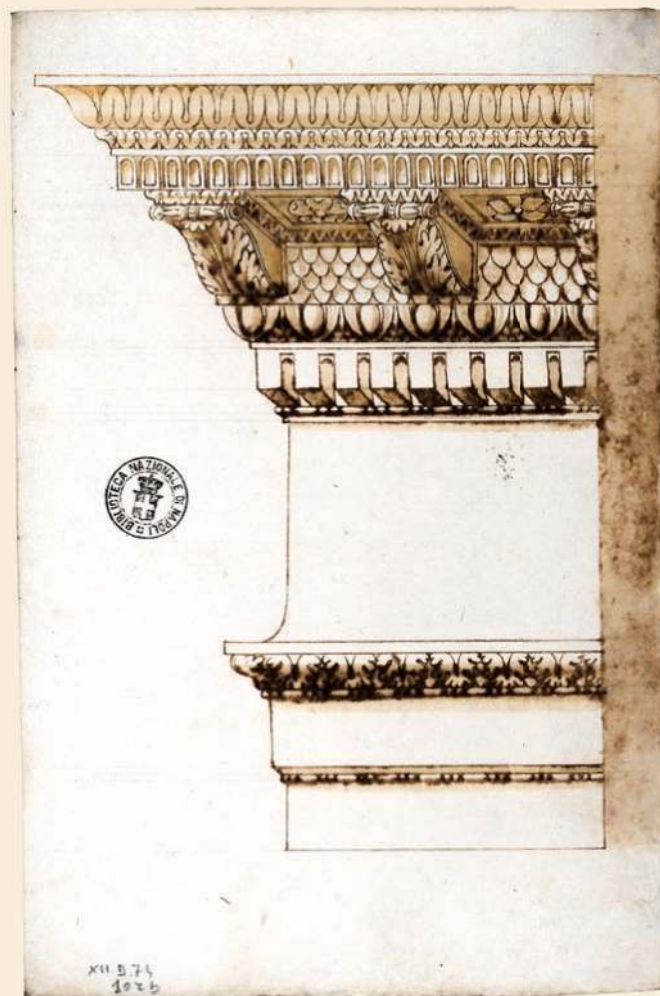
disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

145 x 222 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 107b

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 196, 215, fig. 6b.

Al centro del foglio è raffigurata una trabeazione, senza ubicazione, riccamente ornata. La cornice è scandita da kyma di foglie, kyma lesbio continuo, corona con baccellature, mensole decorate da foglie d'acanto, con squamette nella fascia d'appoggio, kyma ionico e dentelli tra listelli. Il fregio è liscio, mentre l'architrave appare ritmato da kyma di foglie, intagliato su gola rovescia, e due fasce lisce, intervallate da astragalo a fusarole e perline. Sebbene non coincida perfettamente, la decorazione della cornice richiama quella di alcuni frammenti della villa di Domiziano sui Colli Albani [Liverani 1989, catt. 8, 10].
o.l.



ANONIMO

Cornice; due basi

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

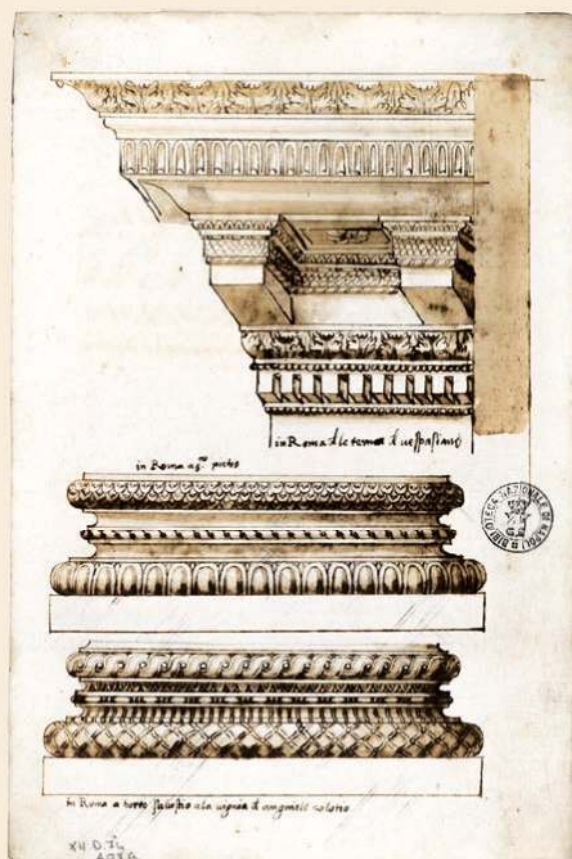
147 x 222 mm

annotazioni: *in Roma d(e) le terma d(e) vespasiano / in Roma a s(an)to pietro / in Roma a horto salustio a la vignia d(e) angnielo colotio*

filigrana: scala inscritta in un cerchio (frammento, 43 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 10va

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 197, 216, fig. 7a; Starace 2003, pp. 679, 803, fig. 216; Lanzarini 2015, p. 146, tav. XXVIII



Il foglio accoglie tre soggetti. La cornice in alto è caratterizzata da sima con kyma di foglie d'acanto, gola rovescia, corona con baccellature raccordata, attraverso una gola dritta, a elaborati modiglioni – alternati a cassettoni – ornati da kyma lesbio continuo, tra listelli, e decorazione a squame, tra astragalo e motivo a corda; seguono un kyma di foglie e una fila di dentelli, inseriti tra astragali a perline. La legenda la colloca presso *le terma d(e) vespasiano*, nome con cui nel Cinquecento si indicavano talvolta le terme di Tito, sulle pendici del colle Oppio, inaugurate nell'80 d.C [LTUR 1999, V, 66-67]. Il complesso è ricostruito graficamente con accuratezza da Andrea Palladio, che ne conferma la posizione *a lo incontro del Coliseo poste ala radice del Monte Esquilino* [AP. RIBA.II/4r, cit. Zorzi 1958, 66].

La base composita su plinto liscio, al centro del foglio, mostra il toro superiore decorato da squamette, quello inferiore con una sequenza di elementi ovoidali, mentre un motivo a corda intercala le due scozie lisce. L'ubicazione a San Pietro, da identificare forse con la Basilica Vaticana, collima con quella in Dest.B/92r[E].

In basso si trova una seconda base composita su plinto liscio – anch'essa raffigurata in Dest.B/92r[F] –, con un primo toro decorato da una treccia e un secondo con un motivo a rete; anche le due scozie, inframmezzate da astragalo a fusarole e perline, appaiono riccamente ornate, l'una con kyma di foglie, l'altra con baccellature. La legenda ne segnala la presenza negli antichi *horti Sallustiani*, fondati da C. Sallustius Crispus, ma dimora favorita di vari imperatori, situati tra il Quirinale e il Pincio [LTUR 1996, III, 79-81]. A partire dal Medioevo, il grande complesso era stato suddiviso in vigne, i cui proprietari sono elencati da Ligorio: «i reverendi padri di santo Salvatore del Lauro, il vescovo Muti, il vescovo di Pavia, *il vescovo Colotio*, Francesco Sybilla et venti altri padroni» [PLTo.XV/157v, cit. Lanciani 1990, III, 258]. Come segnala una nota in Dest.B/106r[A], la vigna dell'umanista Angelo Colocci (1467-1549), vescovo di Nocera Umbra, acquistata nel 1513, era ubicata *tra la porta pinciana et porta santa agnesa*, ossia tra le porte Pinciana e Nomentana [Lanzarini 2015, 154-155, 161]. o.l.



ANONIMO

Due cornici

metà del XVI secolo

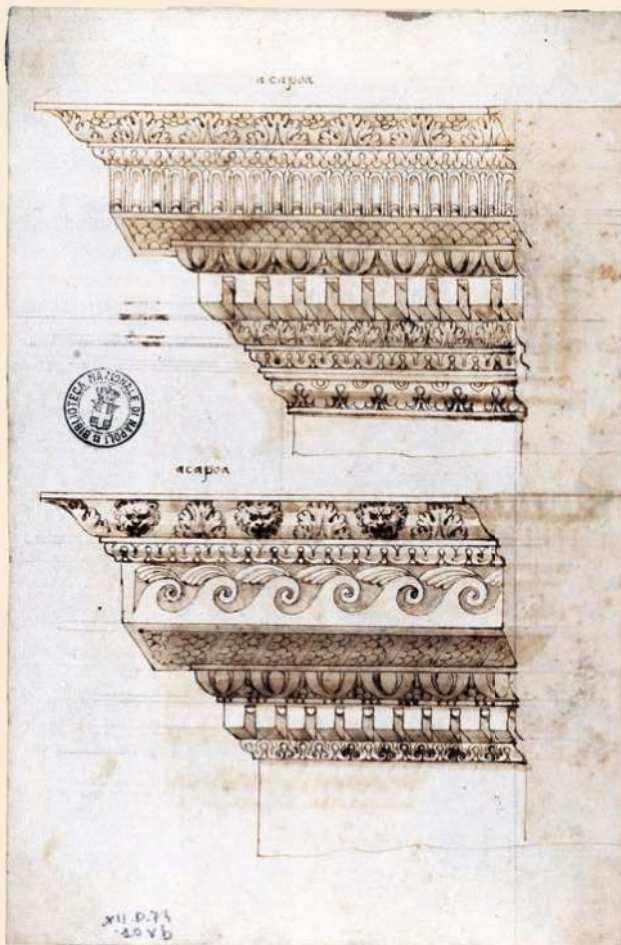
disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

145 x 222 mm

annotazioni: *a capoa / a capoa*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c.10**v**

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 197, 216, fig. 7b; Campbell 2004, p. 622, fig. 225ii; Lanzarini 2015, pp. 142-143, tav. XXVII



Le due cornici raffigurate nel foglio esibiscono un ricco apparato ornamentale. Quella in alto è composta da sima decorata da foglie d'acanto e fiori, kyma lesbio continuo, corona con baccellature e soffitto con squamette; seguono kyma ionico, dentelli e altre tre modanature, due con kyma di foglie e un kyma lesbio continuo tra listelli. L'esemplare in basso, invece, mostra una sima che alterna foglie d'acanto a teste di leone, kyma lesbio continuo, corona decorata a onda continua, kyma ionico, dentelli e kyma lesbio continuo.

Le altre fonti grafiche – Amsterdam/IIIv e la sua copia Dest.B/86v[A-B], Copenaghen/33-34 – concordano nel segnalare i frammenti a Capua, ora Santa Maria Capua Vetere. Pure nella città campana si trovava la cornice raffigurata in OZII4/23u, identica a quella in alto in c. 10**v**, ma con corona liscia, anziché baccellata. o.l.

ANONIMO

Mensola decorata; cornice

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

147 x 221 mm

annotazioni: *in Roma in s'(an)ti 4 / in Roma a s'(an)ti 4*
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 11ra

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 197-198, 217, fig. 8a; Campbell 2004, p. 640, fig. 235; Lanzarini 2015, pp. 73-74, fig. 23; pp. 100-101, 122-123, 154, tav. XXXIV



Il foglio accoglie due soggetti, entrambi situati dall'estensore nella basilica dei Santi Quattro Coronati, un edificio tuttora popolato di importanti vestigia antiche [Colini 1944; Barelli 2018].

La mensola, in alto, mostra una bordatura con kyma lesbio continuo e fianco decorato con girali vegetali, mentre la doppia voluta a esse, rivestita di foglie d'acanto, risvolta in un rocchetto con squame ai lati e fascia con piccole foglie al centro. Il frammento, raffigurato

in modo simile in Coner/147 [Campbell 2004, cat. 235], coincide con quello ancora incastonato in corrispondenza di una piccola abside sul fianco nord dell'edificio [Barelli 2018, 150-152]; un secondo esemplare, invece, si trova incassato nella torre collegata al ponte Fabricio che segna l'ingresso all'isola Tiberina. È possibile che le mensole facessero parte dell'edificio a due livelli delineato in Morillon/13r-14v con misure e in Dest.B/60r con la legenda: *questo portico era nel monte celio dove oggi si dice santi quatt(ro) pero oggi ce ne / un poco i(n) essere attaccato alla chiesa pero era assa(i) bello*. La struttura si compone, al piano inferiore, di un loggiato cadenzato da colonne – con fusto scanalato, capitello ionico e base attica – ribattute contro il muro di fondo in paraste, del medesimo ordine, alternate a portali; una sequenza di epistili collega tra loro gli elementi verticali, generando dei profondi cassettoni. Uno stilobate, articolato da rampe di scale alternate ai piedistalli delle colonne, offre appoggio al portico che si conclude, in alto, con una cornice in aggetto: questa parte è sorretta da una fila di mensole, probabilmente del tipo mostrato nella c. 11ra. Nei disegni citati il secondo livello in muratura, finestrato, appare molto danneggiato, a conferma di quanto scritto dagli estensori. Se il vestigio era realmente *attaccato alla chiesa* dei Santi Quattro, potrebbe trovare un nesso con l'edificio romano, alto circa 10 metri, del quale rimangono tracce sulla muratura absidale sud-ovest, demolito in epoca imprecisata [Corpus 1976, IV, 9-10]. Grande successo tra i disegnatori riscuote la cornice in basso nel foglio, riprodotta da almeno una dozzina di fogli che ne confermano l'ubicazione nel complesso ecclesiastico sul Celio [Lanzarini 2015, 100-101]. Il frammento presenta kyma ionico, baccellature, kyma lesbio continuo, corona con onda continua, gola rovescia con palmette entro cerchi separati da gruppi di foglie, kyma ionico e kyma lesbio trilobato alternati. La legenda di UA/1542v ne precisa la posizione: *a santi quattro sopra la porta de la strada che si entra dentro*, identificabile con l'ingresso al cortile ricavato nella parte est della navata dell'originale basilica leonina [Barelli 2018, 129-135].
o.l.



ANONIMO

Trabeazione

metà del XVI secolo

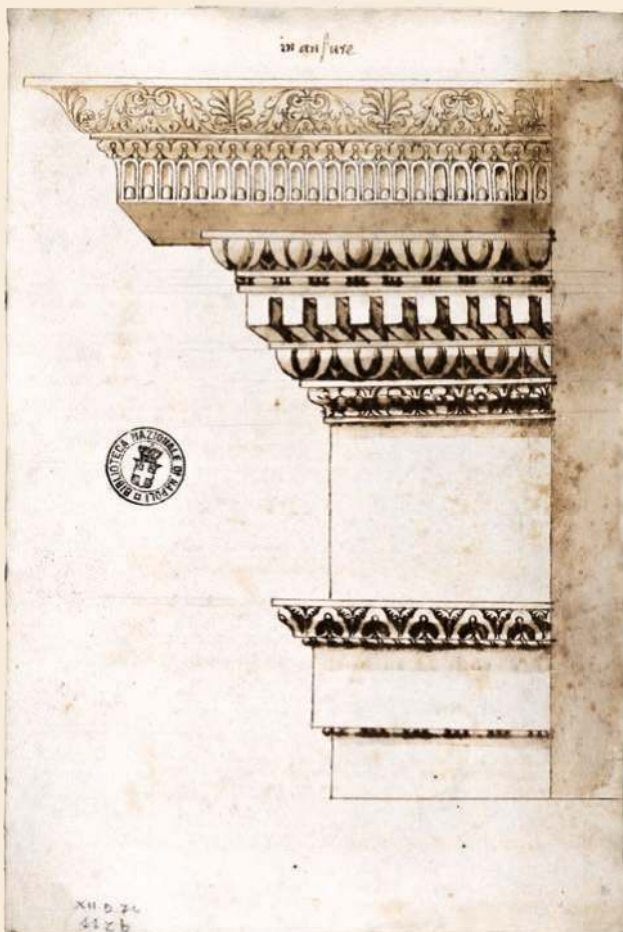
disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

148 x 222 mm

annotazioni: *in ansure*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 11rb

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 198, 217, fig. 8b; Lanza-rini 2015, p. 142



Il foglio esibisce una bella trabeazione, riprodotta anche in Copenaghen/32, situata *in ansure*, ovvero a Terracina; la posizione è avvalorata da Amsterdam/111r e dalla sua copia Dest.B/86r[G] che raffigurano la sola cornice. L'esuberante apparato ornamentale di quest'ultima parte comprende sima con anthemion, kyma lesbio continuo, corona con baccellature; seguono due ranghi di kyma ionico inframmezzati da dentelli tra astragalo e listelli, e quindi un motivo con foglie e fiori intagliato su gola rovescia. Il fregio è liscio, mentre l'architrave esibisce un coronamento a kyma lesbio trilobato e due fasce intercalate da astragalo a fusarole e perline. Una trabeazione quasi identica, ma con un vivace fregio a girali vegetali e foglie d'acanto e una diversa modanatura nell'architrave, è raffigurata nel foglio seicentesco Coner/103 [Campbell 2004, cat. 229].
o.l.

ANONIMO

Trabeazione e soffitto di architrave del tempio di Antonino e Faustina, foro Romano, Roma

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

146 x 216 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: 2 / 10 / 1 / 5 / 12 ½ / 1 / 3 / ½ / 1 / 12 / 1 / 6 / 4 / 12 / 4 / o(nce) 48 / 2 / o(nce) 10 / *DIVO ANTONINO DIVAE FAVSTINAE* / o(nce) 26 / o(nce) 18 / *in Roma u(n) pezo d(e)l foro d(e)l antonino pio*
 Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 11va

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 198, 218, fig. 9a; Starace 2003, p. 678; Lanzarini 2015, pp. 131-132, 142-143, tavv. XXII, XXVII



Il foglio accoglie un'accurata riproduzione della trabeazione del fianco del tempio di Antonino e Faustina, prospiciente la via Sacra, tuttora in sede. L'edificio, costruito a seguito della scomparsa di Faustina, moglie di Antonino Pio, nel 141 d.C., fu intitolato a entrambi dopo la morte dell'imperatore (161 d.C.); dal VII-VIII secolo alla fine del Cinquecento, il pronao ospitò la chiesa di San Lorenzo in Miranda, trasportata nella cella e integralmente rifatta al principio del Seicento [LTUR 1993, I, 46-47].

La cornice del tempio – contraddistinta da sima, corona con baccellature, cavetto, kyma ionico, fascia liscia e kyma di foglie –, è uno degli elementi architettonici più rappresentati in età umanistica: se ne contano almeno 37 versioni, compreso il foglio napoletano [Lanzarini 2015, 142]. L'estensore di quest'ultimo, che disegna l'intera trabeazione corredandola di misure, sceglie un'impostazione rigorosamente ortogonale, unico esempio nel *corpus* napoletano (cc. 8-14). Una serie di linee orizzontali aiutano a coordinare le modanature della cornice e dell'architrave, con coronamento e due fasce lisce, mantenendo leggibile la composizione dell'insieme. Con questa guida, il fregio – animato da grifoni con le code che formano girali vegetali, vasi e candelabre – può svolgersi oltre il limite della cornice per mostrare tutto il suo ornato. La soluzione trova riscontro solo in Zichy/159, mentre è declinata in prospettiva nella stampa (1537) firmata del Maestro PS [Brothers-Waters 2011, cat. 13.5]. Il soffitto di architrave, in basso, mostra una bordatura a treccia con una semplice greca decorata da fiori all'interno: l'estensore lo inserisce sotto l'architrave, ma prima lo ruota di 90 gradi per renderlo visibile. Anche la scritta *DIVO ANTONINO DIVAE FAVSTINAE*, in realtà incisa sulle due fasce d'architrave del fronte, viene riunita su una riga e, quindi, traslata sul fianco per essere mostrata anch'essa. In sintesi, tutte le parti della trabeazione appaiono proiettate su uno stesso piano, generando un'immagine completa dell'apparato ornamentale del tempio. Un'operazione di grande intelligenza progettuale, che ricorda le



modalità d'illustrazione simultanea degli elementi architettonici – smontati e ruotati per mostrarne le caratteristiche, ma senza perdere il senso della composizione generale – adottate, ad esempio, da Vignola nella *Regola* (1562) e da Andrea Palladio nei *Quattro Libri* (1570).

o.l.

ANONIMO

Tribeazione

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

143 x 222 mm

annotazioni: *in Roma a foro bovario*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 11vb

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 198, 218, fig. 9b; Starace 2003, p. 678; Lanzarini 2015, p. 104



Il foglio esibisce una bella veduta dell'angolo di una trabeazione densamente ornata. La cornice è scandita da sima decorata da foglie d'acanto alternate a fiori, kyma lesbio continuo, corona liscia e a seguire, kyma ionico, dentelli e kyma di foglie. Un grifone con la zampa alzata e la coda trasfigurata in girali vegetali decora la parte frontale del fregio raccordandosi, mediante una candelabra, con quella laterale ornata con un erote, anch'esso con foglie e fiori. L'architrave è ritmato da kyma lesbio trilobato, astragalo e due fasce lisce, inframmezzate da un motivo a corda. La legenda colloca il frammento, illustrato nello stesso modo in Oz114/90, nel foro bovario: ma dove? Con questo termine si intendeva, nel XVI secolo, anche la zona compresa tra il tempio di Antonino e Faustina e la Basilica Aemilia, restituita da Giuliano da Sangallo in GdS/26r con l'iscrizione: *IN BOVARIO* [Ghisetti Giavarina 1983]. Tuttavia, Pirro Ligorio apre il campo a un'altra possibilità; nell'appunto relativo al tempio di Vortumno si legge: «fu nelle parti del Vico Thusco consacrato nel quale si comprendevano più cose, come il Velabro, il foro pescario parte del Foro boario che si avvicinava al vico Iuagario. Si vede in questi fragmenti del portico de Tempio, o vero se vede alcune cose che sono simboli del sole, come sono il *Grifone, et il candelabro, et altri intagli fioriti*» (PLPa/337). La trabeazione con grifoni e girali vegetali che illustra il passo ligoriano non coincide con quella in esame, ma è possibile che l'antiquario napoletano stesse descrivendo le medesime vestigia. La loro esistenza è provata da almeno un'altra fonte grafica: una trabeazione, corredata di accurate misure, con modanature identiche a quella della c. 11v b è illustrata in Oz109/54v. Alcune sezioni di fregio con grifoni, candelabre e figure umane sono tuttora incastonate sul fianco della Casa dei Crescenzi nel foro Boario [Pensabene 2006], ma è improbabile che si tratti del medesimo frammento.

o.l.

ANONIMO

Cornice con soffitto di architrave; cornice; base
metà del XVI secolo

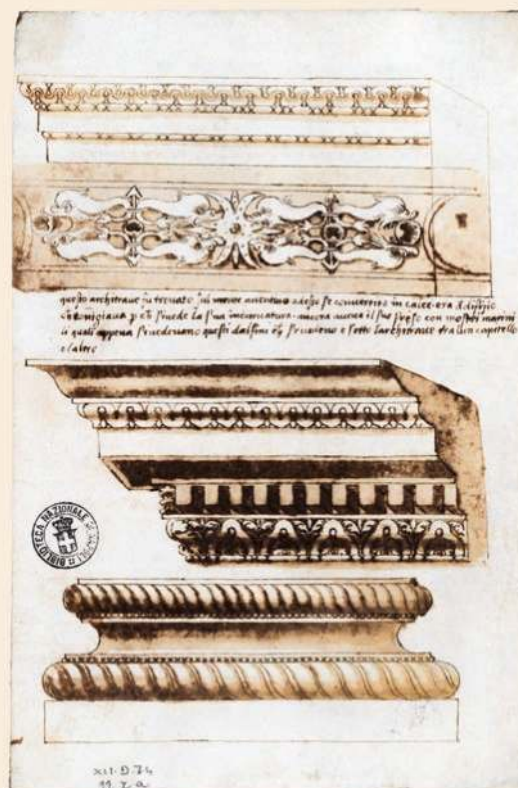
disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

144 x 217 mm

annotazioni: *questo architrave fu trovato sul monte aventino adesso se convertito in calce era d(e) difizio / ch(e) ron(d)igiava p(er) ch(e) si vede la sua incurvatura ancora aveva il suo fieso con mostri marini / li quali appena si vedevano questi dalfini ch(e) se vedeno e sotto larchitrave tra lun capitello / e altro*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 12ra

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 191, 198-199, 205-209, 219, fig. 10a; Guglielmini 2006, pp. 33-35, fig. 6; Lanzarini 2015, p. 25, fig. 9, pp. 131, 140-141, tavv. XXII, XXVI





Il foglio mostra tre soggetti. Come in c. 117a, l'estensore illustra simultaneamente le modanature e il soffitto dell'architrave raffigurato in alto nel foglio. Se la scansione con kyma lesbio continuo e due fasce intervallate da astragali a fusarole e perline è abbastanza consueta, il soffitto esibisce un particolare ornato con coppie di delfini, conchiglie e polpi; questa fascia decorata è mostrata anche in Dest.B/72r[A]. Sebbene la legenda ne ricordi la distruzione – *adesso se convertito in calce* –, nel 1880 venne scoperto *sul monte aventino*, in corrispondenza dell'odierna piazza dei Cavalieri di Malta, un altro brano di architrave in marmo lunense analogo a quello disegnato, ora nel giardino del Palazzo dei Conservatori [Guglielmini 2006]. Il frammento spetterebbe, secondo Lanciani, al tempio *picciolo e rotondo dell'ordine corintio*, con il fregio *ornato di cose di mare*, che Pirro Ligorio chiama della Fortuna Dubia [PLPa/375], smantellato probabilmente all'epoca di Paolo III (1534-1549) per costruire il bastione della Colonnella (1534-1541) sull'Aventino [Crovato 1996, 191]. Durante la campagna di scavi del 1880 venne alla luce anche un tripode, dal 1997 al Museo della Centrale Montemartini a Roma, analogo a quello disegnato in c. 147b (v. *infra*) e ad altri due esemplari ai Musei Vaticani [Guglielmini 2006, 63-73]. Secondo un recente studio, il citato frammento marmoreo e i tripodi provengono da un ninfeo sull'Aventino risalente alla seconda metà del II secolo [ivi, 73-83].

La cornice, al centro nel foglio, presenta sima liscia, kyma lesbio continuo, corona liscia, dentelli tra listelli e kyma lesbio trilobato, mentre la base attica su plinto liscio, in basso, esibisce due tori con motivo a corda, astragali a perline e scozia liscia. Entrambe sono riprodotte, in maniera analoga, in Oz114/150 con l'indicazione: *ala ternità*, da identificare forse con l'area di Trinità dei Monti. La foggia della cornice, però, coincide anche con quella in Dest.B/84v[F], ubicata a *Spolia Christo*, ovvero presso Santa Maria in Campo Carleo, nell'area del foro di Traiano.

o.l.

ANONIMO

Architrave; base; mascherone; cornice figurata

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

147 x 217 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: *archi trave del capitello dale mascare avoltar la carta de nanti / 1 / 4 / 3 1/2 / 1 1/2 / 2 / 4 / 1 / 3 / in Roma ala douana sopra a una chiuica / 1 / 11 / 3 / par/ti / in Roma a-s-(an)to Salvator d(e)le cupelle*
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 127b

Bibliografia: Nesselrath 1993, p. 91; Crovato 1996, pp. 199-200, 219, fig. 10b; Lanzarini 2015, pp. 96-97, 141-142, 145-146, tavv. VI, XXVI, XXVIII



Il primo dei quattro soggetti impaginati nel foglio è, in alto, un architrave, caratterizzato da sima decorata da kyma lesbio continuo, scozia, kyma ionico, fascia con corte baccellature, astragalo di perline e fascia liscia. La relazione con il *capitello dale mascare* di proprietà di Antonio Conteschi, alias Antonietto delle Medaglie – un esemplare ionico, decorato da una fila di maschere nell’echino, proveniente dall’area del *templum pacis* e raffigurato in Coner/142, Dest.B/1011[A, E], Oz114/101 [Campbell 2004, cat. 234; Lanzarini 2015, 152-153, tav. XXXIII] – consente di ipotizzarne l’ubicazione nella medesima collezione. Tanto in Oz114, quanto nel manoscritto napoletano (cc. 8-14), il capitello e il suo architrave erano vicini nella sequenza originale delle pagine; l’estensore di Oz114/30 segnala: *architrave d(e)l pass<a>to capitello dale mas(c)are*, quindi nella carta precedente, mentre l’autore della c. 12ra annota: *archi trave del capitello dale mascare avoltar la carta de nanti*, ossia nella carta seguente. La base, al centro, presenta un ricco apparato ornamentale: toro superiore con ghirlanda e nastri, astragalo di perline, kyma lesbio trilobato, baccellature, scozia liscia, kyma di foglie tra listelli e toro inferiore con girali vegetali. La sua posizione presso la Dogana, ovvero nella zona di Sant’Eustachio non lontano dal Pantheon, è confermata dalle legende di Dest.B/914[A] e Oz114/30; una base identica, tramandata da numerose fonti grafiche, si trovava nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme [Lanzarini 2015, 144].

Nella fascia inferiore del foglio è delineato un mascherone, con la foggia di una testa barbata, e l’elaborata cornice alla quale appartiene, situata nella piazza di San Salvatore delle Coppelle, nelle vicinanze delle terme neroniano-alessandrine [LTUR 1999, V, 60-62]. L’elemento, bordato superiormente da kyma ionico e inferiormente da dentelli, alterna tratti convessi – con incastonati al centro i mascheroni – a tratti rettilinei, sostenuti da mensole con foglia d’acanto; sopra la cornice sono appoggiati leoni seduti e eroti che trattengono dei delfini per

la coda. La linea curva tracciata tra il mascherone e l’elemento architettonico serve probabilmente a indicarne la convessità, mostrata in Dest.B/85v[A]. Anche questa singolare cornice era effettivamente esistente: Ludwig Curtius ne aveva ritrovato un frammento nel 1955, ora disperso [Crovato 1996, 200].

o.l.

ANONIMO

Base; cornice

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

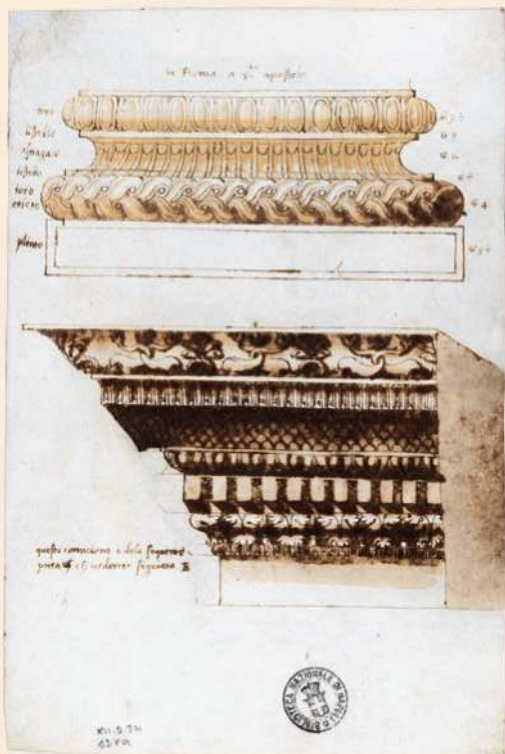
145 x 215 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: *in Roma a s(to) apostolo / toro / o(nce) 3 ½ / listello / o(nce) ½ / astragalo / o(nce) 2 / listello / o(nce) ½ / toro / ericto[?] / o(nce) 4 / plinto / o(nce) 5 ½ / questo cornicione e dela sequente / porta ch(e) vedete signata E*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 12va

Bibliografia: Nesselrath 1993, p. 102; Crovato 1996, pp. 192, 200, 201, 220, fig. 11a; Starace 2003, pp. 678, 800, fig. 213; Minasi 2007, pp. 96-97; Lanzarini 2015, p. 140, tav. XXVI.



La base attica su plinto con specchiatura, in alto nel foglio, appare decorata da un toro superiore con ovali e uno inferiore con motivo a treccia, intercalati da una scozia baccellata. L'estensore segnala con cura le dimensioni e il nome delle parti, utilizzando termini di origine vitruviana. Il medesimo elemento è disegnato, con misure, nel foglio seicentesco Copenaghen/35, che aggiunge anche il diametro al sommoscapo, pari a palmi 3 (0,67 m). Tuttavia, è probabile che la dimensione corretta sia quella riportata da Pirro Ligorio in PLOx/88v e PLTo.XV/98v, che aggiunge 2 once ai 3 palmi (0,71 m ca.); gli altri dati metrici coincidono, ma in entrambe le versioni vengono omesse le baccellature della scozia. Nel commento, l'antiquario napoletano conferma la sede indicata in c. 12va e nell'omologo Oz114/50: *fu base dell'ordine corinthio del tempio Heroico [...], che era poco discosto al Foro Traiano, verso la piazza che hora si dice di Santi Apostoli, Jacovo et Philippo*; una base simile, forse proveniente da Roma, si trova nella chiesa di Sant'Angelo a Perugia [Campbell 2016, 132, 288-289]. La cornice, in basso, esibisce una sima decorata da delfini, con la coda intrecciata, alternati a elementi vegetali, corona con baccellature e soffitto a squame, kyma ionico, dentelli, kyma di foglie. Nel cortile del palazzo della famiglia Porcari, collezionisti d'antichità, presso piazza della Pigna a Roma, è visibile un'edicola coronata dalla cornice in esame, riprodotta in almeno altri 12 disegni [Minasi 2007; Lanzarini 2015, 140]. La legenda del foglio UA/106r – *la cor(n)ice e a(n)ticha e la porta e moder(n)a* –, rivela che si tratta di un montaggio di pezzi diversi. Per la prossimità del palazzo con le terme di Agrippa, Thomas Ashby ha ipotizzato che il vestigio provenisse dal complesso [Minasi 2007, 95]. Sebbene l'identico esemplare in Oz114/14u rechi l'appunto: *in tarracina d(e) una porta*, è verosimile che si tratti della stessa cornice. Nella legenda di c. 12va l'estensore mette in relazione il frammento con *la sequente / porta signata E*, ossia con la raffigurazione dell'intera edicola in c. 14ra (v. *infra*). Come in altri casi, è la prova che le due carte erano vicine nella foliazione originale della raccolta.

o.l.

ANONIMO

Due basi

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

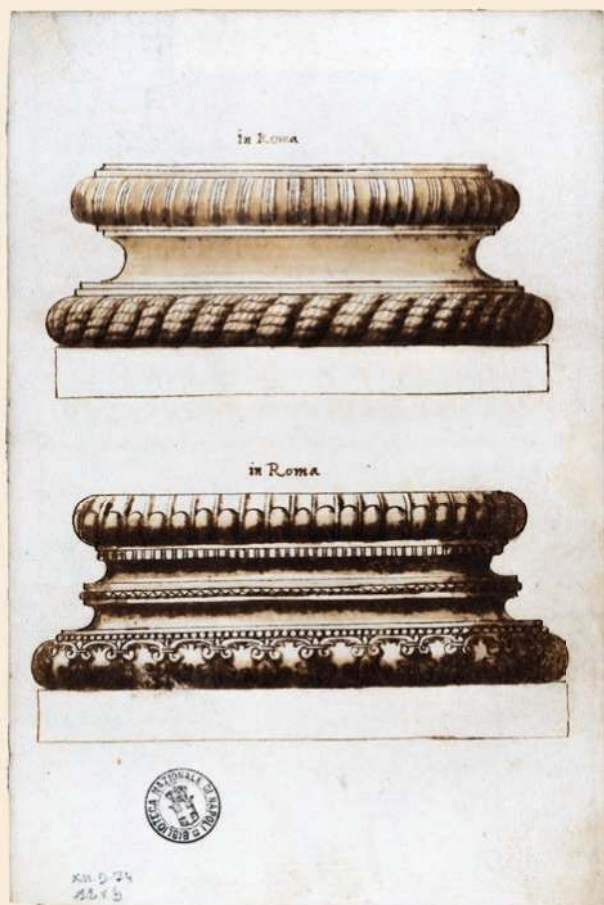
146 x 219 mm

annotazioni: *in Roma / in Roma*

filigrana: scala inscritta in un cerchio e coronata da stella a sei punte (frammento, 43 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 12v**b**

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 201, 220, fig. 11b; Starace 2003, pp. 678, 800, fig. 213; Lanzarini 2015, p. 146, tav. XXVIII



Il foglio accoglie due basi, attica e composita, entrambe su plinto liscio. La legenda dell'analogo disegno Oz114/5u le colloca entrambe *a:s(to) apostolo in Roma*; con la radicale riforma della basilica dei Santi Apostoli all'inizio del Settecento [Finocchi Ghersi 2011, 6-55] i due elementi possono essere andati perduti, così come un'altra base in c. 12va (v. *supra*) e il bel capitello illustrato in c. 14va (v. *infra*).

La base in alto mostra un toro superiore decorato da striature verticali, trochilo liscio tra listelli e toro inferiore con motivo a corda. Un esemplare simile, ma con scozia baccellata, si trova nel foro di Ostia [Schreiter 1995, cat. 88].

La base in basso, invece, presenta toro con elementi verticali a rilievo, doppio trochilo liscio inframmezzato da astragalo a corda e toro inferiore decorato ad anthemion, con fiori di loto penduli. Il medesimo esemplare è raffigurato in Dest.B/92r[A] e nel foglio secentesco Copenaghen/36.

o.l.



ANONIMO

Trabeazione

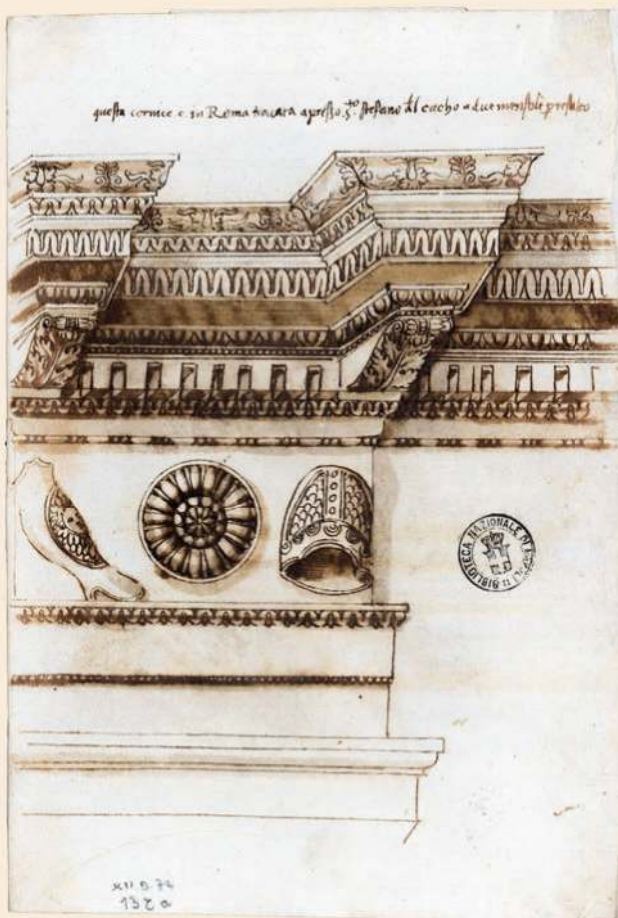
metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

146 x 217 mm

annotazioni: *questa cornice e in Roma trovata apresso Stefano del cacho a due mensole p(er) resalto Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 13ra*

Bibliografia: Lembke 1994, pp. 147, 158, fig. 1; Crovato 1996, pp. 201-202, 221, fig. 12a; Lanzarini 2015, p. 302, XV, fig. 19a



Unico soggetto del foglio è una fastosa trabeazione. La sua cornice – animata da due mensole molto sporgenti con foglie d'acanto –, presenta sima con anthemion, due ranghi di kyma lesbio continuo intagliati su gola rovescia e sulla corona, kyma ionico, astragalo a perline, dentelli, altro kyma lesbio continuo; il fregio è ornato da strumenti bellici a rilievo, mentre il coronamento dell'architrave mostra ancora un kyma lesbio continuo seguito da due fasce lisce e astragalo di perline. La trabeazione poggia su un ulteriore elemento con listello, ovolo liscio e fascia liscia.

La legenda della c. 13ra, del suo omologo Oz114/120, di Amsterdam/110v e della sua copia Dest.B/87r[A], ma anche la nota trascritta da Baldassarre Peruzzi accanto al disegno del solo architrave in UA/413r, concordano nel situare il vestigio presso la chiesa di Santo Stefano del Cacco, eretta sul sito del tempio di Serapide nel complesso *Iseum et Serapeum in Campo Martio*, il santuario ricostruito da Domiziano dopo l'incendio dell'80 [LTUR 1996, III, 107-109]. Come testimoniano disegni e documenti, nel Cinquecento la zona era interessata da estese campagne di scavi che portarono al rinvenimento di numerosi frammenti [Lanciani 1989, I, 217, 220, figg. 132-133; 1990, III, 266; 1992, IV, 31-33; Lembke 1994, 147-173, figg. 1-31].

o.l.

ANONIMO

Veduta parziale delle costruzioni del tempio del Divo Claudio, Roma

metà del XVI secolo

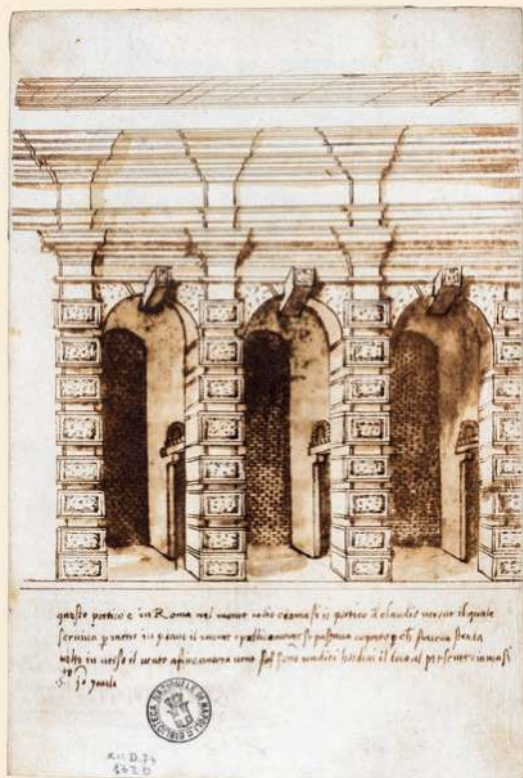
disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

148 x 219 mm

annotazioni: *questo portico e in Roma nel monte celio chiamasi il portico d(e) claudio nerone il quale / serviva p(er) metre in piano il monte e publicamente se passava coperto p(er) ch(e) faceva strada / volto in verso il vento africo ancora vene sossono undici hordini il loco al presente chiamasi s:(an)to io(vanni) paulo*

filigrana: scala inscritta in un cerchio e coronata da stella a sei punte (frammento, 43 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 13rb



Il foglio accoglie la veduta prospettica di una struttura a portico, composta da tre profonde campate voltate a botte e separate da setti murari, ciascuno attraversato da una porta architravata con arco di scarico in mattoni; il fronte è scandito da un robusto ordine di lesene a bugnato, sormontato da trabeazione a risalto e da massicce chiavi d'arco. Le dettagliate indicazioni della legenda consentono di identificarla con le vestigia della grande piattaforma rettangolare (180x200 mt.) su cui sorgeva il tempio del Divo Claudio sul Celio, iniziato dalla vedova Agrippina nel 54 d.C., poi parzialmente smantellato da Nerone in occasione della costruzione della *Domus Aurea* e, infine, completato e dedicato da Vespasiano nei primi anni Settanta [Colini 1944, 137-164; Prandi 1953, 373-420; *LTUR* 1993, I, 277-278]. In età umanistica, le imponenti arcate in opera rustica – tuttora visibili accanto alla basilica dei Santi Giovanni e Paolo – attirano l'attenzione di altri estensori, sia conosciuti – come Giuliano da Sangallo (GdS/3v), Andrea Palladio (AP.Vi/Div; AP.RIBA. VIII/12v), Giovanni Antonio Dosio (UA/2030r; WL-B/82r), Sallustio Peruzzi (UA/661v), Alberto Alberti (Alberti.C/28v) – sia anonimi (CCA/1982.0020.004; Dest.D/65v; ms.764/17v). Alcune delle legende che corredano i disegni si dilungano sui connotati del portico, ma quella della c. 13rb è particolarmente prodiga di informazioni circa le sue caratteristiche topografiche e funzionali: *serviva p(er) metre in piano il monte e publicamente se passava coperto p(er) ch(e) faceva strada*; la notazione concorda con l'osservazione in un disegno a Windsor di Giovanni Antonio Dosio: *sopra detto edefitio ve la vigna de frati / la qual sotto e tutta in volta p(er) quello ch(e) si puo vedere* [cit. Campbell 2004, 283]. E ancora, rispetto all'orientamento della parte rilevata, l'estensore della c. 13rb segnala che era *volto in verso il vento africo*, ossia a sud-ovest, direzione da cui spira il libeccio. Quanto alla consistenza delle vestigia annota: *ancora vene sossono undici hordini*, cioè dieci arcate, dato che collima con quello in Alberti.C/28v [Forni 1991, 116-117].

La particolare impostazione grafica del disegno e soprattutto alcuni dettagli unici, come la lavorazione



delle chiavi d'arco, trovano precise corrispondenze nell'inedito foglio ms.764/17v, indizio della sussistenza di un concreto legame tra i due documenti. Tuttavia l'estensore annota come sede del *portico: Ro(ma) al monte palatino*; una discrepanza spiegata, verosimilmente, dall'esistenza di un ulteriore grafico con altra legenda. Il cenno al Palatino è dovuto, forse, a un equivoco legato alla prossimità con l'acquedotto Claudio; Dosio, ad esempio, segnala che vicino al basamento templare *passava laquidotto ch(e) viene da porta maggiore e va al palatino / la quale e detto acqua claudia* [Campbell 2004, 283].
o.l.

ANONIMO

Soffitto di architrave

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

148 x 219 mm

annotazioni: *lavoro sotto al resalto signiato A*

filigrana: scala inscritta in un cerchio e coronata da stella a sei punte (frammento, 43 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 13r^v



Grazie al distacco della c. 137b dal foglio sul quale era incollata è emerso, sul verso, un grafico prima sconosciuto, delineato in basso a destra. Si tratta di un soffitto d'architrave decorato da una bordatura a kyma lesbio continuo convessa sul lato breve – mentre abitualmente è concava o dritta – che racchiude serti di foglie di quercia. Questa decorazione trova parziale corrispondenza nel soffitto d'architrave del Portico degli Dei Consenti alle pendici del Campidoglio [Wegner 1957, 74-75, 81-82, fig. 11a].

L'indicazione *A* è replicata al centro della corona della cornice delineata nella c. 97b, verosimilmente per stabilire una relazione tra i due frammenti (v. *supra*). Se la cornice, localizzata a *spoglia christo*, ovvero presso Santa Maria in Campo Carleo, coincide con delle vestigia pertinenti al foro di Traiano, il soffitto d'architrave, invece, non trova riscontro. È possibile, però, che fossero due elementi erratici indipendenti, ma sovrapposti l'uno sull'altro, come accade per altri reperti tuttora visibili nei fori.

o.l.

ANONIMO

Edicola nel palazzo Porcari, Roma

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

143 x 216 mm

annotazioni: *ILLE EGO SVM NOSTRAE SOBOLI CATO PORCIUS AVTOR / NOBILE QVOT MOMEN OS LEDIT TOGA / E / palmi 11 1/2 / palmi 5*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 14ra

Bibliografia: Nesselrath 1993, p. 102, abb. 113; Crovato 1996, pp. 192, 202, 222, fig. 13a; Campbell 2004, p. 196, fig. 57 ii; Minasi 2007, p. 97; Lanzarini 2015, p. 140, tav. XXVI.





Nel foglio è illustrata l'edicola situata ai piedi della scala nel cortile del palazzo Porcari, presso piazza della Pigna, alla quale appartiene la cornice con sima ornata da delfini nella c. 12^{va} (v. *supra*). Gli altri elementi sono un fastigio a forma di conchiglia, ora perduto, un fregio con un'iscrizione in latino, l'intelaiatura dell'edicola, bordata da kyma lesbio continuo e altre modanature e, infine, un basamento; tutte le parti sono leggermente curvilinee, compresa la citata cornice. Se consideriamo attendibile la legenda in UA/106v: *la cor(n)ice e a(n)ticha e la porta e moder(n)a*, l'originale incurvatura del frammento romano detta la foggia degli elementi di età umanistica che lo sostengono. L'edicola è raffigurata per intero in altri due disegni strettamente legati a quello napoletano. La versione di Ligorio in PLWi/10797r [Campbell 2004, cat. 57] appare quasi identica a quella in esame: l'impostazione grafica e le misure della *porta* sono le stesse – palmi 5 di larghezza (1,12 m ca.) e 11 ½ di altezza (2,57 m ca.). Soprattutto, i due disegni condividono le medesime omissioni di vocaboli ed errori lessicali della frase in latino, un'invenzione rinascimentale atta a suggerire un'ipotetica discendenza dei Porcari da Catone [Ivi, 195; Minasi 2007, 95-96]. Questa è la versione corretta: *ILLE EGO SVM NOSTRAE SOBOLIS CATO PORCIVS AVCTOR / NOBILE QUOI NOMEN OS DEDIT ARMA TOGA* [CIL VI, 3*g; *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, edited by C. Bruun, J. Edmondson, New York, Oxford University Press, 2015, 57]. La terzultima parola è *DEDIT*, ma Pirro Ligorio scrive *LE DIT* e l'estensore napoletano *LEDIT*, come un unico vocabolo, mentre entrambi omettono *ARMA*. Altre discrepanze riguardano la parole *SOBOLIS*, corretta nella versione ligoriana, ma trascritta *SOBOLI* nella c. 14^{ra}, e *QUOI*, riportato *QUOT*. La versione della frase latina presente in 14^{ra} è ricopiata identica, errori compresi, a fianco del disegno dell'edicola nel foglio UA/106r, attribuito a Sallustio Peruzzi [Minasi 2007, 97, fig. 9]. È possibile ipotizzare, dunque, una genealogia tra i tre disegni, senza escludere che

ci siano dei passaggi intermedi: l'estensore della c. 14^{ra} forse copia da Ligorio ed è a sua volta copiato dall'estensore di UA/106r. Date le informazioni che riporta sulla diversa cronologia dei pezzi, quest'ultimo aveva a disposizione ulteriori fonti, perché il foglio napoletano non fornisce notizie in tal senso; Ligorio, invece, ritiene l'edicola integralmente *antica*, sebbene *de più reliquie* [cit. Campbell 2004, 195]. In effetti, altri grafici forniscono dati al riguardo. Ad esempio, la legenda della cornice delineata in Dest.B/84r[A] segnala la sua appartenenza a *una porta di più peccj* [Lanzarini 2015, 140], chiaro riferimento all'assemblaggio di parti diverse.
o.l.

ANONIMO

Tripode

annotazioni: *in Roma a s. laurenti palisperna*
 disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad
 acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e
 squadra e mano libera

146 x 217 mm

metà del XVI secolo

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 147b

Bibliografia: Gasparri 1982, pp. 93-97, fig.4; Caglioti
 1995, p. 56, nt. 178; Crovato 1996, pp. 202-203, 222, fig.
 13b; Guglielmini 2006, pp. 33-35, 72, 73, fig.7; Placenti-
 no 2011, cat. 57v.



Al centro del foglio è illustrato un tripode con una vasca rotonda sulla sommità, circonscritta da kyma ionico, e un basamento formato da cinque blocchi lisci. Il corpo dell'oggetto appare scandito da tre paraste, decorate da girali vegetali, con capitelli figurati e zampe leonine come basi; gli spazi tra l'una e l'altra sono ornati da teste di Gorgona, ghirlande, specchiature con bassorilievi – una scena di danza e un volatile (corvo?) con una lira –, un pilastrino dorico e una semicolonna ionica, entrambi scanalati. Infine, speroni lisci affiancano il tripode su due lati. Un esemplare simile, ma coronato da una fascia intagliata a doppio meandro e da un toro con foglie di alloro, è raffigurato in *Coburgensis/175*: i soggetti dei bassorilievi sono differenti – un cervo morso da un cane e un grifone con lira –, ma l'estensore riproduce a fianco anche le figure presenti sulla c. 147b. In tal modo rivela il legame tra i due oggetti e la loro appartenenza a una stessa serie. Questo dato è comprovato dal ritrovamento nel 1880 sull'Aventino di un terzo tripode, avvenuto durante la campagna di scavi che portò alla luce anche l'architrave delineato nella c. 127a (v. *supra*). Il vestigio, già ai Musei Capitolini e ora al Museo della Centrale Montemartini a Roma, esibisce le medesime caratteristiche di quelli raffigurati nei disegni cinquecenteschi, compresi i rinforzi laterali che consentivano, verosimilmente, di ancorarli alle pareti. Questa modalità d'uso è confermata da un'incisione di Giovan Battista Piranesi che raffigura una delle due «are chiamate abusivamente tripodi» – molto simile a *Coburgensis/175* –, che «servono per l'acquallustrale della chiesa di S. Maria della Stella in Albano»; sebbene ne illustri la pianta completa, egli precisa che «ambedue le are [sono] incastrate nel muro per la metà» [Ficacci 2011, I, 454]. Secondo le diverse ricostruzioni i due tripodi, documentati ad Albano almeno dall'inizio del XVIII secolo, furono smurati in epoca imprecisata e quindi acquistati da Piranesi per la sua collezione personale [Gasparri 1982, 91-97; Guglielmini 2006, 73]. È stato ipotizzato che per ottenere un oggetto a tutt'ondo l'artista abbia fatto scolpire la parte posteriore, lasciata grezza in origine, a imitazione di quella frontale [*ibidem*, 70-71]; in questa versione, l'effigie di



uno dei tripodi venne incisa da Piranesi nella serie *Vasi, candelabri, cippi, sarcofaghi*, dichiarandone la provenienza dalla villa di Pompeo Magno ad Albano, senza più accennare a Santa Maria della Stella [Ficacci, 2011, I, 647]. Nel 1782, alcuni anni dopo la morte di Piranesi, i tripodi entrarono a far parte delle raccolte dei Musei Vaticani (nn. 235–236), dove si trovano tuttora; il n. 235 è stato identificato con l'esemplare delineato nel foglio napoletano [Guglielmini 2006, 73]. Questa ricostruzione rivela alcune discrepanze. L'estensore della c. 141b dichiara che il tripode si trovava a San Lorenzo in Panisperna, verosimilmente in uso come acquasantiera. La chiesa romana fu interessata da una prima campagna di restauri nel 1565, seguita da un radicale rinnovamento nel 1574 [*ibidem*]; in questa occasione l'oggetto raffigurato può essere stato rimosso. Ma qual è stato il suo destino? Sembra improbabile che il tripode (o i tripodi?) smantellato sia stato portato da Roma ad Albano per essere murato in Santa Maria della Stella, quindi smurato nuovamente, con i lavori alla chiesa, e riportato a Roma per entrare nelle collezioni piranesiane e, infine, in quelle vaticane [Gasparri 1982, 94, 97; Guglielmini 2006, 70–71]. Appare forse più logico ipotizzare che ci fossero più esemplari della stessa serie, oltre ai due situati ad Albano. Al tripode della c. 141a, infatti, manca un elemento presente sia nei tre reperti conosciuti, sia nei disegni: la fascia a meandro e il toro intagliato con foglie d'alloro. Che non si tratti di una svista è provato da alcuni fogli in cui il medesimo tripode – con degli scudi al posto dei bassorilievi figurati – appare privo di coronamento: Lille/57v, Dosio/71v, OVB/39v [Placentino 2011, cat. 57v]. Questa versione coincide con il basamento dell'altare nell'affresco di Filippino Lippi *San Filippo apostolo che compare davanti all'altare di Marte in Ierapoli* (poco dopo il 1495) nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze [Caglioti 1995, 38, 50, 56, nt. 178, fig. 59]. Ancora senza coronamento è il tripode inserito da Baldassarre Peruzzi nell'affresco *Costellazione dell'ara* che decora una delle vele nella volta della Sala di Galatea nella villa Farnesina Chigi a Roma; l'elemento, molto simile a quello del foglio napoletano,

è qui declinato in forma di ara tondeggianti con il sacro fuoco sulla sommità. Come si può escludere, dunque, che la fonte per i tripodi senza coronamento sia l'esemplare di San Lorenzo in Panisperna o un disegno che lo raffigura? Anche l'epoca di conversione dei tripodi in tetrapodi è messa in dubbio da almeno una fonte: l'alzata di un ennesimo tripode della serie, delineato nell'inedito disegno nel manoscritto presso la Biblioteca Universitaria di Padova (ms. 764/72v) è abbinato a una pianta che lo rappresenta come un oggetto a tutt'ondo, esattamente come farà Piranesi due secoli più tardi [Ficacci 2011, I, 454].

o.l.

ANONIMO

Capitello

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

146 x 217 mm

filigrana: stella a sei punte inscritta in un cerchio (frammento, 50 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, XII.D.74, c. 14^{va}

Bibliografia: Crovato 1996, pp. 203, 223, fig. 14a; Starace 2003, p. 678; Campbell 2004, p. 645, fig. 238; Lanzarini 2015, p. 157, tav. XXXVI



Il foglio illustra un bel capitello su colonna con scannellature a spirale senza ubicazione. L'abaco liscio presenta al centro una testa di fauno; segue una fascia d'alloro con protomi d'ariete e un kalathos decorato da foglie d'acanto, nastri e fiori, aperti e in boccio. Il medesimo esemplare è raffigurato da almeno altri dieci estensori; tra questi Pirro Ligorio è prodigo di informazioni: *fu tolto dall'antiche opere, et posto per uso dell'ornamento delle colonne che sono dentro de' Santi Apostoli* (PLTo.XV/215r). L'identificazione del soggetto trova conferma nella legenda del disegno Alberti.C/27v-28r, che mostra due campate del colonnato dell'edificio ecclesiastico con la nota: *capitello co(n) teste di capre bilisimo la colona scanelata a vite fatta co(n) gra(n) dilige(n)tia* [cit. Forni 1991, 116]. La basilica romana, fondata nel VI secolo, era ripartita in tre navate da due file di nove colonne ciascuna, ridotte a sei forse in occasione dei restauri compiuti sotto Sisto IV (1471-1484) [Corpus 1937, I, 80]. Come rivela la nota: *A piazza colonna Antonina* stesa accanto all'effigie del capitello in Dest.B/107r[A], almeno uno degli esemplari dismessi era ancora nei pressi della basilica alla metà del Cinquecento. Viceversa, la sorte di quelli all'interno, ricordati in Alberti.C/27v-28r, rimane dubbia. I fusti con scannellature a spirale corrispondono a quelli rinvenuti nel 1708 durante i lavori di riforma dei Santi Apostoli e reimpiegati nella cappella del Crocifisso nel XIX secolo [Finocchi Ghersi 2011, 85], mentre il British Museum di Londra conserva due frammenti di capitello compatibili con l'esemplare nella c. 14^{va} [Crovato 1996, 203].

o.l.



ANONIMO

Elemento di cassettone; capitello

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio inciso; a riga e squadra e mano libera

146 x 217 mm

filigrana: scala inscritta in un cerchio e coronata da stella a sei punte (frammento, 42 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 141b

Bibliografia: Nesselrath 1993, p. 126, n. 24; Crovato 1996, pp. 203-204, 223, fig. 14b; Campbell 2004, pp. 644-645, fig. 238; Lanzarini 2015, pp. 149-150, tav. XXXI

L'oggetto raffigurato in alto nel foglio è probabilmente la metà di un cassettone circolare, con fiore al centro, scandito da diverse modanature – kyma ionico, kyma lesbio trilobato e continuo, astragalo, motivo a corda – intervallate da fasce lisce. Soggetti affini, ma ornati diversamente, sono delineati in OzIII/84r. Una sequenza di cassettoni circolari, alternati ad altri quadrati, sono tuttora incastonati all'esterno della Casa dei Crescenzi, presso il foro Boario [Pensabene 2006].

Il capitello corinzio su colonna liscia, al centro del foglio – mostrato di tre quarti per evidenziarne i dettagli –, non ha collocazione. Il suo omologo in OzII4/20, però, lo segnala *in Roma a presso d(e) coliseo*, mentre un esemplare analogo è ubicato *Dreto á Campidoglio* in Coner/153 [Campbell 2004, cat. 238].

o.l.



ANONIMO

Studi di cornice di committenza medicea

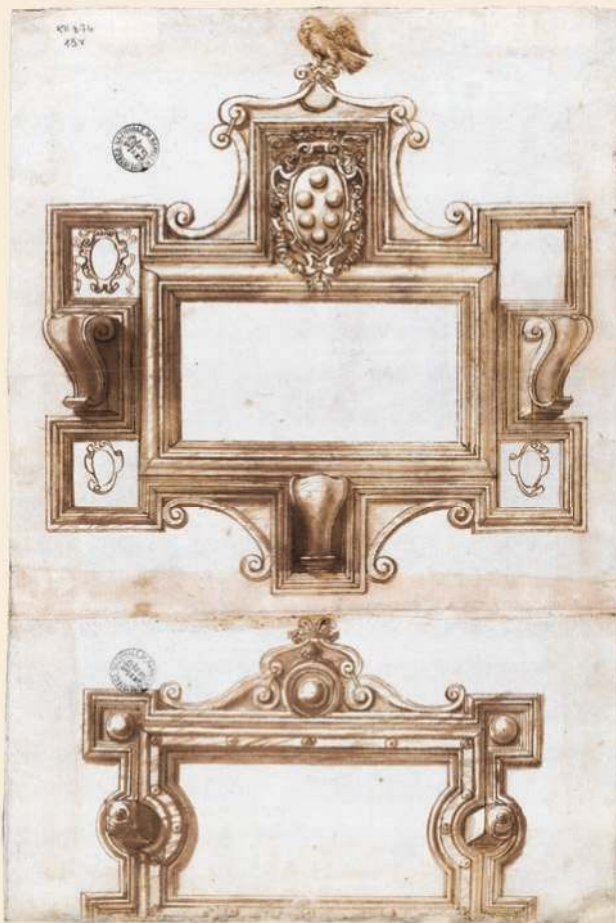
1570-1574 ca.

disegno a china e acquerello; due fogli incollati, alti rispettivamente 241 e 142 mm; il margine inferiore del secondo è distaccato e segnato nel medesimo album con il numero 41v**b**

364 x 249 mm

filigrana: giglio semplice in cerchio, diametro 37 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 15v



Il foglio si compone di due carte, con segni di matita lungo i bordi per la rifilatura. Su entrambe è disegnato un inedito studio per cornici dalla ricca modanatura di stampo manierista. Lo spazio interno delle cornici ha la medesima misura (110 x 55 mm). Le carte sono state sovrapposte e incollate tra loro sul lato lungo, allineando le due campiture interne, vuote in entrambi i casi, atte a ospitare un'epigrafe o un dipinto. Quanto detto, la precisione del disegno, l'accuratezza nei dettagli, l'uso accorto dell'acquerello per restituire le ombre lasciano supporre che non si tratti di uno schizzo, bensì di due bozze alternative legate alla committenza Medici, come si evince dallo stemma in cima alla prima cornice.

Quest'ultima si compone di un riquadro quadrangolare con modanatura profilata e strombata a partire da un'imponente battuta mistilinea. Tutt'intorno gira una seconda cornice di rinforzo con quattro riquadri ai vertici per ospitare altrettanti stemmi – tre dei quali disegnati, uno con lambrecchini, ma tutti privi di riferimenti araldici – e due riquadri centrali con volute concave di raccordo. Quello inferiore, più piccolo, contiene un mensolone di impronta michelangiolesca, uguale ai due posti lateralmente. Quello superiore ospita lo stemma della famiglia Medici, dotato di collare dell'Ordine del Toson d'Oro e sormontato da corona a cinque punte. Alla sommità, raccordato da controvolute tra loro inanellate, è un falcone su di un diamante. Gli emblemi araldici consentono di riconoscere gli attributi di Cosimo I (1519-1574), nominato cavaliere del Toson d'Oro da Carlo V nel 1546 e incoronato granduca da Pio V nel 1570. Con l'impresa del falcone e il diamante di Cosimo il Vecchio, il primo granduca di Firenze è riconosciuto come nuovo *pater patriae*, di cui condivise la passione per l'antica villa del Trebbio. In tal senso, è possibile circoscrivere al 1570 la data *a quo* e al 1574 quella *ad quem*, a meno che queste bozze non si possano considerare degli studi per un'epigrafe sulla tomba del granduca nella Cappella dei Principi a San Lorenzo, voluta dallo stesso Cosimo con l'intento di rinnovare la tradizione storico-artistica della città.



La seconda bozza, quella inferiore, ha anch'essa una cornice di rinforzo con quattro riquadri angolari campiti da clipei lisci. Al contrario del disegno precedente, lo spazio centrale è un rettangolo sagomato nei lati corti da due semicerchi, risultanti dalla presenza di parallelepipedi sormontati da clipei da cui pende un anello. Il grosso listello interno che costituisce la battuta principale della cornice è decorato da rotelline chiodate, simili a quelle da spallaccio dell'armatura da cavaliere, e punte di diamante. Sulla sommità due coppie di controvolute inanellate sono raccordate da una corona simile a quella della prima bozza, così come il diamante posto in testa al clipeo apicale.

m.v.

ANONIMO

Studio di facciata e pianta dell'abside di una chiesa

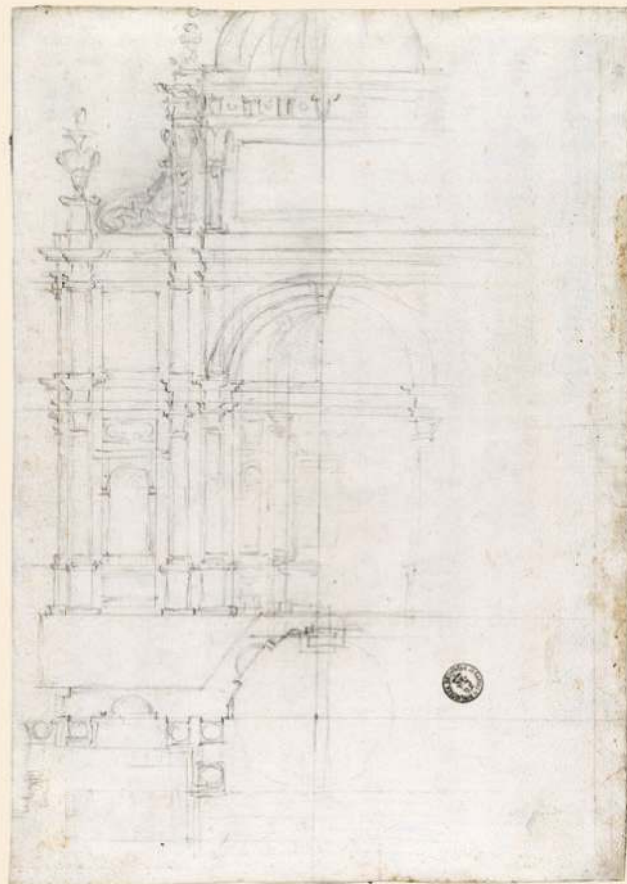
1590 ca.

disegno a matita

417 x 284 mm

filigrana: trimonte con giglio in cerchio sormontato dalla lettera "M"; cerchio 41 x 44 mm, altezza totale 55 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 16r



Il foglio mostra una soluzione per la facciata e la pianta dell'abside di una chiesa, un tema centrale dell'architettura della seconda metà del Cinquecento, al centro degli studi da parte degli architetti nello specchio delle indicazioni seguite al Concilio di Trento. Rapidi tratti a matita disegnano la facciata dell'edificio ecclesiastico, segnata da un asse centrale di simmetria che divide il prospetto e

la corrispondente pianta dell'abside in due settori, quello sinistro dettagliatamente precisato in ogni elemento architettonico e decorativo, l'altro solo abbozzato nelle linee principali. Pur mostrando differenti soluzioni per alcuni elementi, il foglio è in contatto con altri tre grafici della medesima raccolta (16v, 17v, 31r) dedicati allo stesso organismo architettonico. Analogie nelle linee tracciate a matita, avvalorate da evidenti ricorrenze negli elaborati riconducibili a un'unica soluzione, variata nei ripensamenti illustrati negli altri fogli, lascerebbero ipotizzare per questi schizzi uno stesso autore, al quale sembrerebbe da riferire anche la c. 17r, per quanto quest'ultima rimandi a un differente edificio sacro con una facciata, conclusa da un attico coronato da un frontone triangolare. I disegni 16v e 31r, inoltre, sono collegati da una comune filigrana al 16r, datata al 1580 ca. [Woodward 1996, cat. 112-113].

Rispetto al disegno 31r, forse una versione a china e acquerello di una soluzione finale dello stesso studio, il foglio qui descritto mostra rilevanti differenze, seppure limitate ad alcuni dettagli, come la presenza di costoloni nella cupola innalzata sul fregio conclusivo ornato da metope e triglifi, elementi entrambi assenti nel 31r. Come in quest'ultimo, nel margine inferiore del foglio trova spazio la pianta dell'abside poligonale corrispondente alle linee della facciata e anch'essa dettagliatamente illustrata solo nel settore sinistro; ciò è tuttavia sufficiente a descrivere un impianto di forma semiesagonale, ritmato da colonne binate addossate alla parete scandita da nicchie semicircolari e con un doppio binato di colonne solo sul lato rettilineo che precede l'arretramento absidato. In corrispondenza del secondo binato, una colonna isolata avanza, staccandosi dalla parete come per accennare alla presenza di un pronaos, non ulteriormente dettagliato. Al centro della parete figura un altare con una mensa di ridotte dimensioni, inquadrata in un modesto incavo. Nel disegno 17v, illustrato dal solo lato destro dell'abside semiesagonale, la mensa appare più grande ed è posta davanti a una profonda nicchia emiciclica, fiancheggiata sui lati da colonne binate assenti nel disegno in esame. La presenza dell'arco centrale e delle nicchie nel primo registro sembrerebbe collegare questo foglio anche al disegno 17r, riconducibile alla stessa mano, ma

da riferire a un differente edificio sacro più che a una variante di quello in esame.

Come nel disegno a china 31r, segni principali della composizione sono il grande arco di trionfo centrale e la cupola priva di tamburo, quest'ultima restituita con la variante dell'inserimento di tracce di costoloni, interrotti nella parte superiore dal taglio del foglio nell'esemplare qui descritto, assenti nell'altro elaborato dove la cupola, a tutto sesto, mostra un'uniforme superficie piana conclusa da una lanterna con un arco al centro.

Il corpo sinistro della facciata del 16r è articolato su tre registri, quello inferiore più alto degli altri, solennemente scandito da tre colonne addossate alla parete, di ordine imprecisabile per le linee solo abbozzate del capitello. Al primo livello seguono due attici, il primo ritmato da lesene tuscaniche e coronato da anfore su podio alle due estremità, l'altro da un elaborato motivo di binato di lesene sommariamente disegnate, che sembrano indicare una terminazione superiore a mensola. Plastiche volute collegano i due attici fino alla cornice di coronamento ornata da metope e triglifi. Nell'ordine inferiore interrotto in corrispondenza dell'imposta dell'arco centrale, le tre colonne scandiscono il ritmo delle campate, quella centrale più ampia corrispondente all'arco di trionfo su due colonne accoppiate, e quella laterale sinistra disegnata da riquadri rettangolari in basso e in alto con al centro una nicchia emiciclica.

La facciata disegnata nel 16r rivela una matrice tardocinquecentesca di ambito romano, che tuttavia, in alcuni rilevanti elementi come il modo di innalzare le colonne su alti stilobati, riprende la tradizione rinascimentale, allontanando il grafico qui descritto dalla linea sintattica tracciata da Antonio da Sangallo il Giovane e continuata da Vignola, volta a un'attenuazione del risalto monumentale dell'ordine generalmente collegato direttamente alla quota di calpestio. Soluzioni vicine a quell'interpretazione più solenne dell'ordine elevato su alto piedistallo ricorrono anche nell'ambiente napoletano, con particolare riferimento alle numerose opere di Giovanni Antonio Dosio, caratterizzate da un rilevante accento scultoreo [Giovanni Antonio Dosio 2011].
s.d.l.



ANONIMO

Studio di pianta dell'abside di una chiesa

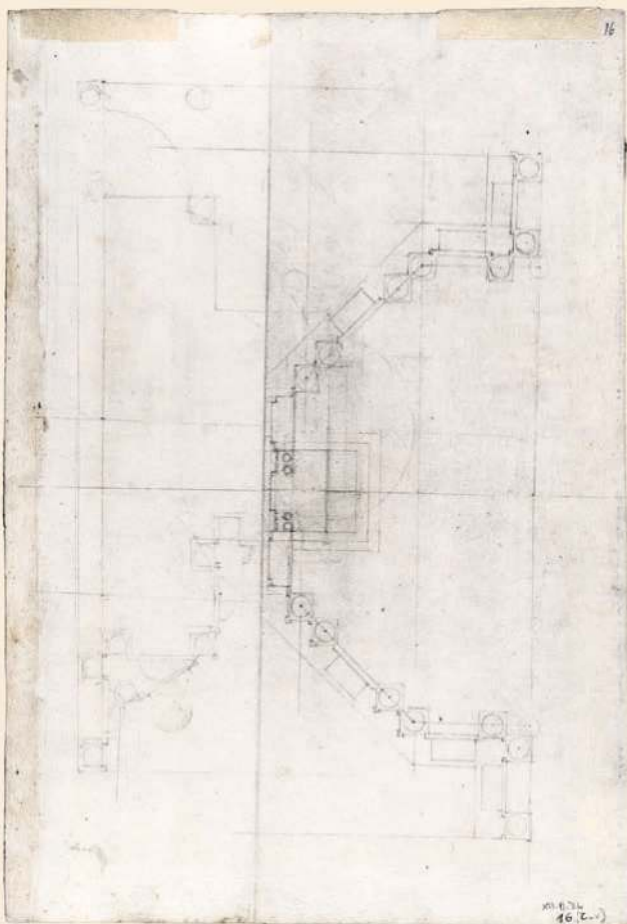
1590 ca.

disegno a matita

417 x 284 mm

filigrana: Trimonte con giglio in cerchio sormontato dalla lettera "M"; cerchio 41 x 44 mm, altezza totale 55 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, c. 16v



Il disegno riproduce, a una scala maggiore e con più marcata schematizzazione delle linee, il disegno dell'area absidale raffigurata in 16r (v. *supra*).
s.d.l.

ANONIMO

Studio di facciata di chiesa

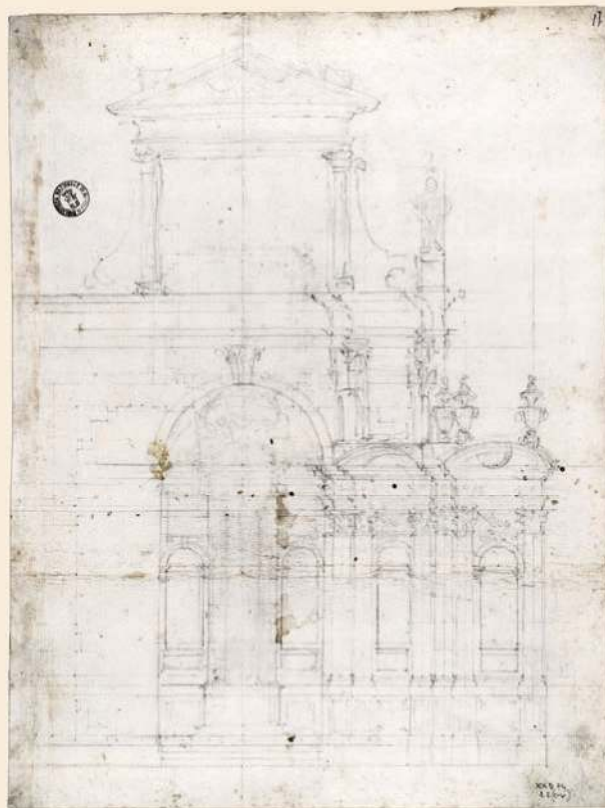
1590 ca.

disegno a matita

405 x 307 mm

filigrana: trimonte con giglio in cerchio sormontato dalla lettera "M"; cerchio 41 x 44 mm, altezza totale mm 55

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 17r



Il disegno a matita illustra la facciata di una chiesa riconducibile agli studi sull'architettura religiosa del tardo Cinquecento romano, in un periodo in cui le indicazioni seguite al Concilio di Trento e le contemporanee sperimentazioni manieristiche alimentavano nuovi studi attenti a mediare tra tradizione rinascimentale e adeguamenti imposti dalla Controriforma.

Accomunato da una stessa filigrana ai fogli 16r e 16v della raccolta napoletana, il grafico mostra alcune analogie con il disegno 31r, dal quale tuttavia si distingue per la differente conclusione del corpo superiore della facciata, affidata in questo grafico a un grande frontone triangolare collegato all'ampia declinazione tardocinquecentesca del prototipo michelangiolesco della facciata della chiesa di San Lorenzo a Firenze, qui riletta attraverso una maggiore dilatazione del timpano triangolare, accentuato da spesse cornici scultoree. La soluzione del 17r mostra una composizione su tre registri, quello inferiore articolato su cinque campate ridotte a due e poi a una nei due attici superiori, raccordati su entrambi i lati da volute dai tratti solo abbozzati. Una grande anfora libera innalzata su una base nell'attico superiore verticalizza la composizione, ripetendo il motivo decorativo sulla conclusione del primo registro, ritmato da tre anfore più piccole anch'esse libere.

Maturato nell'ambito culturale delle coeve ricerche romane post-tridentine sul significato della facciata come palinsesto della spazialità interna, secondo linee tipologiche tracciate da Vignola nel suo progetto della facciata del Gesù di Roma [Schwager-Schlimme 2002, 272-299], il disegno appare come uno studio in corso di elaborazione raffigurato con una differenziata definizione delle componenti sintattiche. In contrasto con la restante superficie illustrata solo nelle linee essenziali dell'arcone centrale d'ingresso su gradini, delle lesene nei registri e del frontone superiore, l'autore indugia nelle due campate destre del primo ordine, dove aggiunge invece maggiori dettagli disegnati in tutti gli elementi lessicali: su un alto podio segnato da cornici s'innalzano lesene corinzie a inquadrare nicchie ad arco, in una singolare successione di un binato, a sinistra, in corrispondenza dell'arco d'ingresso, poi di tre lesene tra le due nicchie e di una sull'estremità della facciata. Non appare precisabile se l'insolita successione delle lesene – due, tre e una – sia da riferire al confronto tra differenti soluzioni possibili o a una precisa scelta, che in tal caso accentuerebbe il divergente carattere manieristico della soluzione.

Sulle nicchie motivi floreali rapidamente abbozzati precedono marcate cornici e fasce marcapiano, concluse da monumentali frontoni semicircolari, quello esterno sormontato da tre anfore, di cui due interne e una sull'estremità. Singolare appare la presenza al centro del vano dell'arcone d'ingresso di due nicchie ad arco che, uguali per forma e dimensioni alle due in facciata, sembrano alludere a una modularità sulla quale modellare uno spazio interno non ulteriormente precisato.

s.d.l.



ANONIMO

Studio di pianta dell'abside di una chiesa

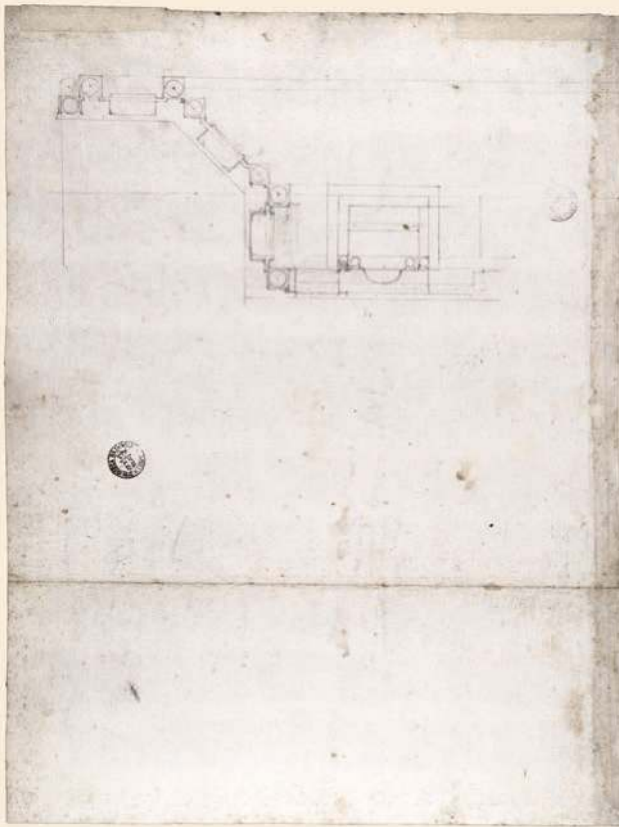
1590 ca.

disegno a matita

405 x 307 mm

filigrana: trimonte con giglio in cerchio sormontato dalla lettera "M"; cerchio 41 x 44 mm, altezza totale 55 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 17v



Il disegno sul verso della 17r (v. *supra*) riproduce a una scala maggiore e con più marcata schematizzazione delle linee, la metà dell'area absidale emiciclica dello studio presente nella 16v.

s.d.l.

ANONIMO

Palazzetto di due piani con portale

metà del XVI secolo

disegno a matita e china su carta

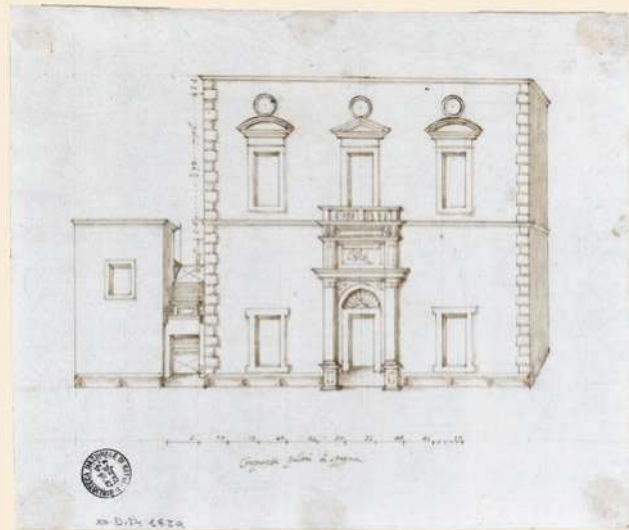
197 x 235 mm

unità di misura: palmi di Spagna

scala grafica di 50 palmi

annotazioni: *cinquanta pallmi di spagna* / [misure varie]

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 18ra



Sul foglio è raffigurato un palazzetto di due piani lungo circa mt. 11,50 e alto poco più di 10,50; ad esso si affianca un piccolo fabbricato a un piano di circa tre metri di lato, tra cui è interposto un varco (mt. 1,50 ca.) con cimasa in testa e dietro una scala, probabilmente di accesso a un giardino posto a una quota superiore. La facciata del palazzetto si compone di un grande portale centrale e di tre aperture per piano, con una lunga panca di stampo tardo-rinascimentale che corre lungo tutto il fronte, incluso il fabbricato secondario. Due cantonali con bugne sfalsate ne chiudono i fianchi per tutta l'altezza e due piccole cornici marcapiano interrompono orizzontalmente il prospetto. Le cornici delle aperture del pianoterra sono sempli-

ci riquadrature con rinforzi angolari, mentre al piano nobile sono presenti due timpani curvilinei per le finestre e uno triangolare per il balcone, tutti sormontati da clipei portabusti. La cornice del portale, di un composto classicismo, presenta paraste di ordine tuscanico, poste su di un alto basamento riquadrato; queste sono raccordate al parapetto balastrato mediante un altorilievo con figura maschile sdraiata, probabilmente una divinità fluviale.

Il portone mostra parte di un interno, con un secondo portone di accesso separato dal principale mediante un corridoio di passaggio, verosimilmente collegato a un'uscita laterale, in corrispondenza delle rampe di scale poste sul fianco sinistro. Il disegno utilizza la prospettiva a quadro verticale come tecnica di rappresentazione, ma priva di ogni riferimento al contesto. Al momento non risulta possibile una localizzazione del fabbricato. Si leggono le linee di costruzione per l'allineamento delle aperture tracciate a matita e un accorto uso di ombreggiatura a inchiostro per le ombre portate degli elementi sporgenti.

m.v.

ANONIMO

Palazzo turrato, prospetto

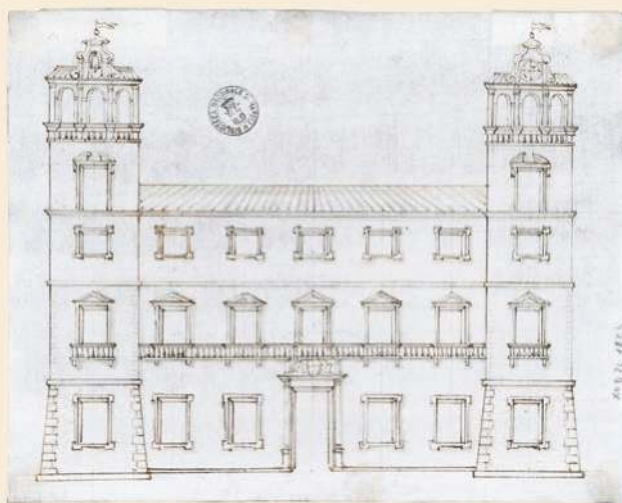
ultimo quarto del XVI secolo

disegno a matita e china su carta

183 x 232 mm

filigrana: lettere "AS" in scudo con cartiglio manierista; 40 x 53 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 187b



Il disegno riproduce un palazzo turrato, a tre livelli nel corpo centrale coperto con tetto a falde e a cinque livelli nelle torri laterali, incluse le logge belvedere sommitali. Il corpo centrale presenta cinque aperture per piano e una sola teoria di finestre nelle torri. Il piano nobile è caratterizzato da una lunga balconata con balaustri, che corre per tutto il corpo centrale, a cui corrisponde un balcone per ogni torre. Le finestre hanno cornice semplice e geometrica, rinforzata con riquadri angolari, mentre i balconi presentano cornici con timpani triangolari. Il prospetto è ritmato da fasce marcapiano. I due piani delle torri che emergono al di sopra del corpo centrale ospitano una monumentale finestra con timpano spezzato e una loggia a tre fornicati con parapetto balastrato, sormontato da cimase, una con campana e un'altra con orologio solare.



Al piano terra, il portale è dotato di cornice di ordine tuscanico, raccordata alla balconata mediante un alto-rilievo con stemma araldico non identificabile, mentre le torri sono dotate di muro a scarpa con cantonali bugnati a filari sfalsati. La carta mostra ben in evidenza una filigrana con le lettere "AS" in un cartiglio dalle sfrangiature di stampo manierista, tipiche del tardo Cinquecento, ma non risulta classificata nei cataloghi consultati. La presenza della campana lascia supporre una committenza legata a un alto prelato o a un edificio civico. Il linguaggio architettonico è estraneo a quello italiano e più vicino alla cultura architettonica del mondo spagnolo, dove si afferma l'edificio con alte torri angolari come evoluzione dell'immagine della villa aragonese di Poggio Reale, diffusa attraverso l'incisione pubblicata nel *Libro Terzo* (1540) di Sebastiano Serlio, ma ad oggi non è chiara la collocazione geografica di questo studio, comunque circoscrivibile alla regione castigliana. Il disegno utilizza una falsa prospettiva centrale e si leggono le linee di costruzione per l'allineamento delle aperture tracciate a matita. Si rilevano tracce di matita per la rifilatura del foglio.

m.v.

ANONIMO

Tre studi di portali di ambito mediceo

1560-1565 ca.

unità di misura in palmi romani

disegno a matita ripassato a china e acquerello rosa e bruno

330 x 580 mm

annotazioni: alcune misure in palmi romani

filigrana: giglio in cerchio, diametro 37 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 18 ν

Bibliografia: Starace 1999a, 127, n. 15

Si tratta di tre carte distinte incollate insieme, rispettivamente di base 220, 205, 211 millimetri. La presenza di una linea a matita che corre tra le carte lascia intendere che esse non siano state tagliate singolarmente, ma solo una volta montate. I disegni sono studi di portali di committenza medicea, come si deduce dagli stemmi in due di essi, e potrebbero essere accostate alle carte 3 ν , 4 r , 4 ν e 5 r del medesimo album per la sola tipologia, ma soprattutto a 4 ν e 5 r per analogia nel tratto grafico, nelle dimensioni, nella tecnica e nella filigrana; quest'ultima torna identica nel foglio 15 ν . La partitura decorativa del portale in 18 ν c (foglio destro) è stilisticamente simile a quella del portale al foglio 3 ν , ma se ne discosta nei dettagli architettonici. Interessante la rappresentazione prospettica dei parapetti laterali all'ingresso del portale 18 ν b (centrale), quasi come se si trattasse di un ponte a cavallo di un fossato. In 18 ν a e 18 ν b è presente anche la pianta.

a.b.





NICOLE BÉATRIZET (attr.)

(Luneville, 1520 ca - Roma, 1560 ca.)

Prospetto di palazzo Farnese, Roma

1549 ca.

disegno a matita ripassato china su carta

312 x 538 mm

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei punte in uno scudo, 67 x 40 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 19r

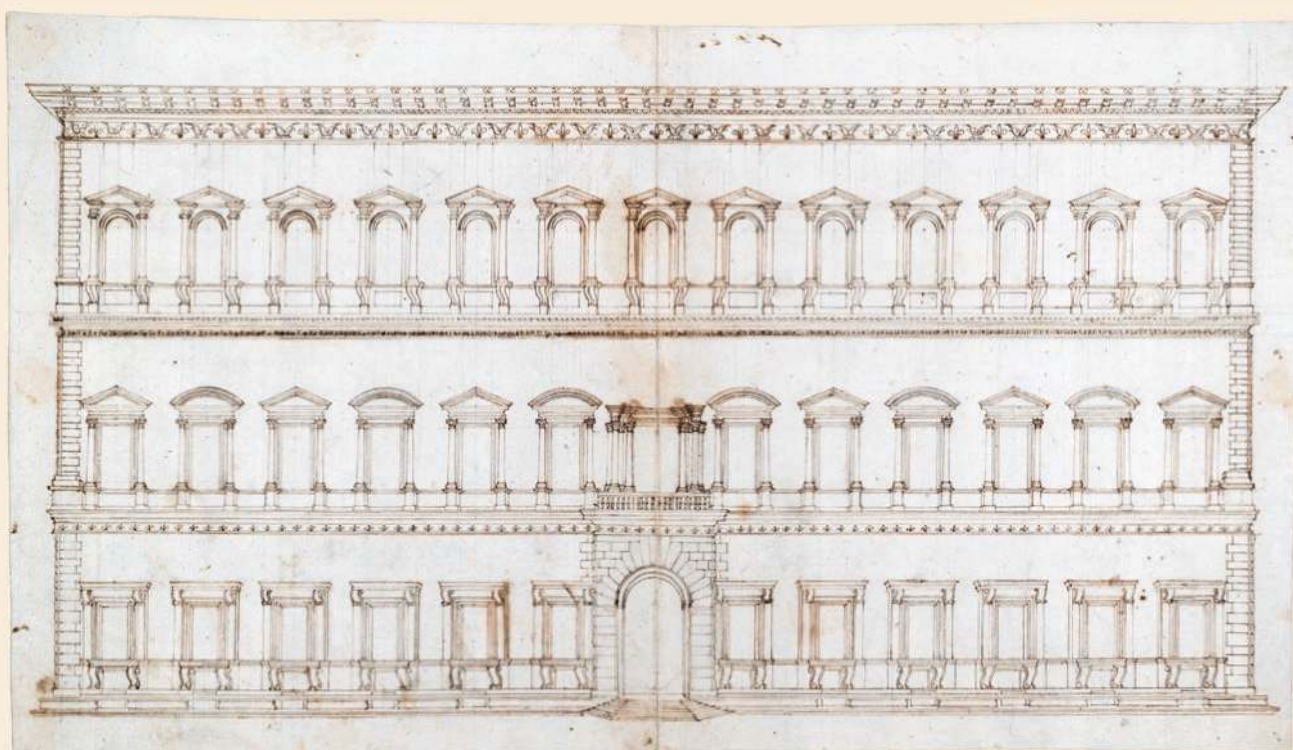
Bibliografia: Frommel 1981, p. 216, fig. 58; Starace 1999a, p. 126, n. 8

Il foglio raffigura il prospetto di Palazzo Farnese. Il disegno presenta tracce evidenti di matita per l'allineamento delle finestre e per il preciso disegno geometrico del prospetto, poi ripassato a china. Il foglio non mostra invece tracce di matita per la rifilatura, tanto che le linee a matita preparatorie non fuoriescono dai margini, cosa che fa pensare che il foglio conservi il formato primitivo, come nella maggior parte dei disegni presenti nell'album. Il grafico è stato messo giustamente in relazione con l'incisione pubblicata nello *Speculum Romanae Magnificentiae* di Antoine Lafréry, su disegno di Nicolas Béatrizet del 1549: potrebbe infatti trattarsi di uno degli elaborati preparatori per quello finale da tradurre in stampa. Notiamo però alcune differenze con l'opera incisa: l'assenza dello stemma farnesiano, che potrebbe essere stato aggiunto in seguito, per l'incisione, da un artista diverso; la mancanza della prospettiva interna al portone; il numero delle bugne nei cantonali del disegno (p.t. 16, 1° p. 20, 2° p. 19), che non corrisponde a quelle reali del palazzo (p.t. 16, 1° p. 21, 2° p. 20) né a quelle presenti nell'incisione di Lafréry (p.t. 16, 1° p. 21, 2° p. 22, piatte e non a rilievo). Inoltre, sia il disegno che l'incisione rettificano il filo a piombo dei fianchi della fabbrica, che in realtà sono maggiorati al piano terra. Interessante, infine, il raffronto con il disegno 8ra di palazzo Farnese in costruzione, presente nel Ms. XII.D.1

della stessa Biblioteca Nazionale, in cui compare la parasta angolare invece delle bugne.

Il grafico, e l'incisione che ne deriva, deve aver funto da modello per molti dei disegni di ambito farnesiano, di rilievo o solo di progetto, pure presenti nella raccolta napoletana.

a.b.





ANONIMO

Prospetto del sepolcro cosiddetto Casa Rossa sulla via Praenestina, Roma

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio; a riga e squadra e mano libera

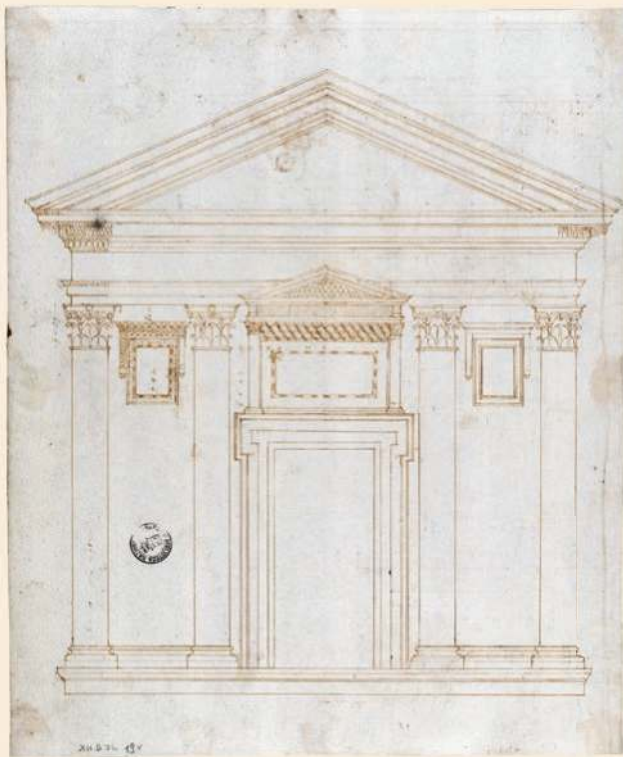
280 x 341 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: [misure varie]

filigrana: balestra inscritta in un cerchio coronata da una freccia (45 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 19var



Il foglio illustra la facciata di un edificio sormontato da un timpano e scandito da quattro paraste di ordine corinzio su basi attiche collegate tra loro; al centro, sopra il portale, è inserita un'edicola, con timpano e specchiatura, mentre ai lati sono presenti finestre rettangolari con architravi sostenuti da mensole. L'estensore disegna completamente solo le articolate modanature della finestra di sinistra e una porzione della trabeazione, corredandole di quote in palmi romani; del resto della facciata sono tracciate le linee principali senza definire i dettagli che si ripetono. Il foglio non segnala l'ubicazione dell'edificio, ma le corrispondenze con altri quattro grafici cinquecenteschi – UA/665v, UA/662r, Oz114/27u, AnPo/10358r-v – consente di riconoscerlo come il sepolcro cosiddetto Casa Rossa al IV miglio della via Prenestina, visibile anche nella mappa della campagna romana di Eufrosino della Volpaia del 1547 [LTURS 2006, IV, 247]. Come ricorda con amarezza un testimone oculare, l'archeologo Antonio Nibby, la costruzione sepolcrale venne distrutta nel 1824 dal proprietario del fondo su cui sorgeva, «contro le leggi vigenti», solo «pel vile interesse di ritrarne materiali infranti a risparmio di spese in costruzioni abbiette moderne» [Nibby 1848, 397-398]. Questa perdita rende i disegni di età umanistica ancora più preziosi. In particolare, la legenda di AnPo/10358r fornisce una serie di informazioni: il *tempieto*, situato *fora de porta maior (...)* *su la strada che andava a vila adriana*, era *de terra cotta molto* (b)ene lavorato, con paraste sul fronte anteriore *dorde(n) corint(i)o* e *dorden dorico* sui fianchi e sul retro [cit. in Campbell 2004, cat. 137]; il verso del foglio, che illustra alcuni dettagli, precisa che i mattoni avevano due tonalità, *bianco* e *rosso*, mentre altre parti erano di *tufò* [Ivi, cat. 138]. Queste caratteristiche sono mostrate nella restituzione della facciata in Oz114/27u. Il basamento – assente nella c. 19r –, il fusto delle paraste, le cornici delle finestre, il timpano, il portale e qualche altro dettaglio corrispondono, verosimilmente, agli elementi in tufò; delle parti di mattone, invece, sono definite con cura le tessiture e, attraverso i chiaroscuri, le diverse tonalità.

Anche se l'estensore di AnPo/10358r dichiara che il sepolcro (e) *tuto* (e) *n eser*, quindi ben conservato, nella sua veduta non disegna i dettagli del portale centrale. L'omissione è spiegata da un nota in UA/662r, attribuito a Sallustio Peruzzi, che segnala: *no' si vede porta* [Ivi, 761, fig. 293]. Nei vari disegni la cornice esterna del portale, con orecchie nella parte superiore, è simile, quindi doveva esistere, mentre il resto dell'incorniciatura viene interpretata in maniera differente. Il più filologico, da questo punto di vista, è proprio l'estensore del disegno napoletano: trattandosi di un edificio con paraste corinzie, egli mutua la cornice dal portale che Sebastiano Serlio indica nel *Quarto Libro* (1537, 174) come il più adatto a questo ordine: la famosa porta – «differente da tutte le altre» e «molto grata all'occhio» [*ibidem*] – della chiesa di San Salvatore a Spoleto, ritratta anche da Palladio in AP.Riba. IX/17r [Zorzi 1958, 63, fig. 82]. Se la coincidenza con la fonte serliana non è fortuita, il *terminus post quem* per il grafico può essere fissato al 1537. Un aiuto per la datazione si può ricavare anche dalla filigrana del foglio databile, in base al soggetto e alle dimensioni, alla metà del XVI secolo [Woodward 1996, cat. 217]. o.l.

ANONIMO

Trabeazione

metà del XVI secolo

disegno a penna; inchiostro bruno con rifiniture ad acquarello su disegno preparatorio; a riga e squadra e mano libera

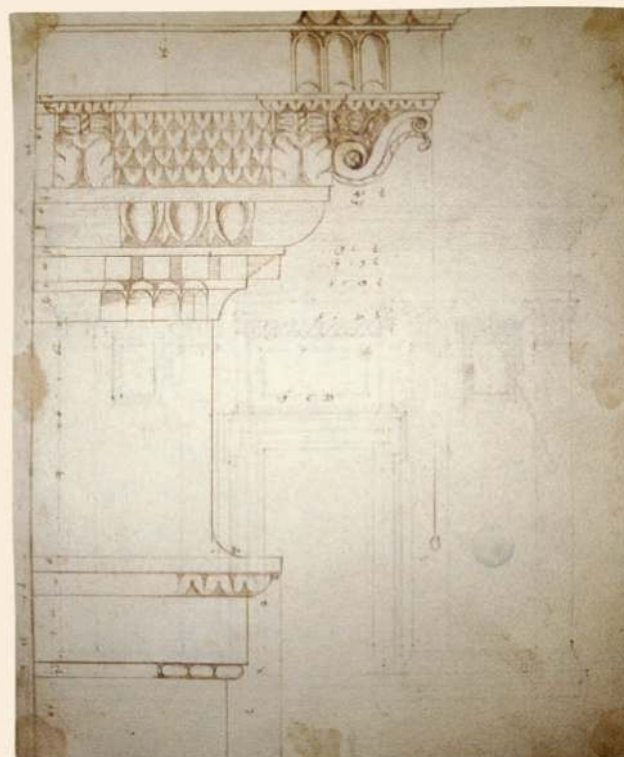
280 x 341 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: [misure varie]

filigrana: balestra inscritta in un cerchio coronata da una freccia (45 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 19^{va}



Grazie al distacco della c. 19^{va} dal foglio di base su cui era incollata nell'album, è stata portata alla luce una trabeazione accuratamente quotata sul verso. Il disegno è incompleto, dato che il foglio appare rifilato in alto e probabilmente in basso. La cornice presenta un kyma lesbio continuo intagliato su gola rovescia, corona con



bacellature, mensole decorate con foglie d'acanto e motivo a squame nella fascia d'appoggio, kyma ionico, dentelli e cavetto con foglie; il fregio appare liscio, mentre l'architrave è scandito da listello, kyma lesbio continuo e due fasce intervallate da astragalo con perline ovali. Come conferma AnPo/10358v [Campbell 2004, cat. 138], che mostra il medesimo elemento, si tratta della trabeazione principale del sepolcro cosiddetto Casa Rossa al IV miglio della via Prenestina, disegnato sulla c. 19r, 19va. La datazione, quindi, potrebbe essere la medesima, attestandosi intorno alla metà del XVI secolo. Rispetto al preciso disegno di Windsor, però, l'estensore introduce una variante: un rango di kyma lesbio continuo e delle bacellature sulla corona, similmente all'edicola al centro della facciata. Nel grafico sulla c. 19r, 19va, la trabeazione principale è corretta, quindi non si tratta di un errore, ma di una rilettura consapevole da parte dell'estensore, forse un architetto. Anche l'omissione del basamento nel disegno sulla c. 19r, 19va, che accentua la similitudine tra la facciata del sepolcro e quella di una chiesa, potrebbe essere una sua scelta progettuale, dato che le vestigia erano ben conservate.

Tra gli architetti attivi in quegli anni, Palladio opera alcune interessanti variazioni su questa falsariga. Ad esempio, la cornice dell'*Hadrianeum* nei *Quattro Libri* (L.IV, 55-60), ivi chiamato tempio di Marte, presenta una sima con motivo ad anthemion che non corrisponde alle vestigia esistenti, sebbene fossero perfettamente identificabili nel XVI secolo [Lanzarini 2015, 103]; viceversa, una decorazione con elementi floreali e teste di leone affine a quella del tempio di Adriano viene da lui impiegata per ornare la sima del tempio di Giove, ovvero il cosiddetto Frontespizio di Nerone o Torre Mesa sul Quirinale [ivi, L.IV, 41-47].

o.l.

ANONIMO

Villa Chigi alla Lungara, poi Farnesina, Roma

1565-1570

disegno a inchiostro su carta

276 x 413 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: misure varie in palmi romani

filigrana: losanga contenente stella a sei punte, 42 x 47 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 20r

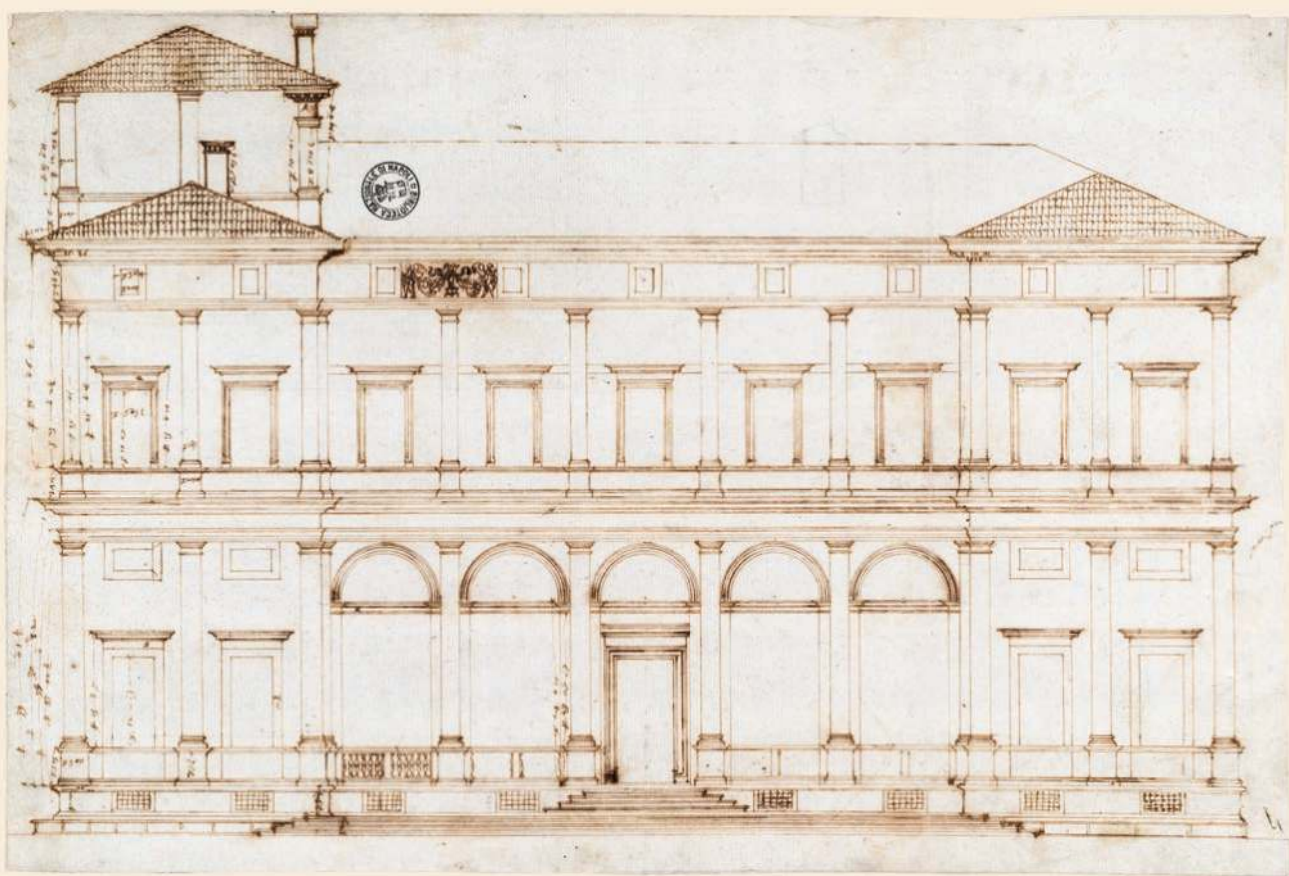
Bibliografia: Keller 1976, p. 30; Starace 1999a, p. 126, nn. 8,11.

La villa Chigi alla Lungara fu costruita tra il 1506 e il 1512 da Baldassarre Peruzzi per Agostino Chigi. Gli interventi architettonici, sebbene potessero dirsi conclusi nel 1512, si protrassero per altri lavori fino al 1520, anno della morte del committente. La villa decadde e venne depauperata degli arredi e delle opere d'arte; solo nel 1580 fu acquistata dal cardinale Farnese.

Questo rilievo del prospetto principale, probabilmente redatto prima del passaggio ai Farnese, non presenta variazioni rispetto allo stato attuale: l'unico elemento dissonante sono i finestrini rettangolari e non quadrati alla quota del sottotetto; tra due di essi è accennato un pannello decorativo a bassorilievo atto a fungere da prototipo. Sono indicate le misure delle altezze in corrispondenza dell'avancorpo sinistro e nelle relative aperture, utili per dare la scala dell'intero fronte rappresentato.

Il foglio presenta bucatore nei punti di intersezione delle linee geometriche. Sul recto, in corrispondenza della falda del tetto del corpo di fabbrica centrale, è presente un piccolo schizzo a matita (un comignolo?) e, lateralmente, segni a china. Si leggono le linee di squadratura tracciate a matita per rifilare il foglio, successive al disegno: infatti le linee a china di costruzione della linea di terra sono tagliate.

a.b.





ANONIMO

Prospetto di palazzo

seconda metà del XVI secolo

disegno a china ombreggiato a inchiostro su carta; la carta presentava una piega sul margine sinistro per l'inserimento nell'album

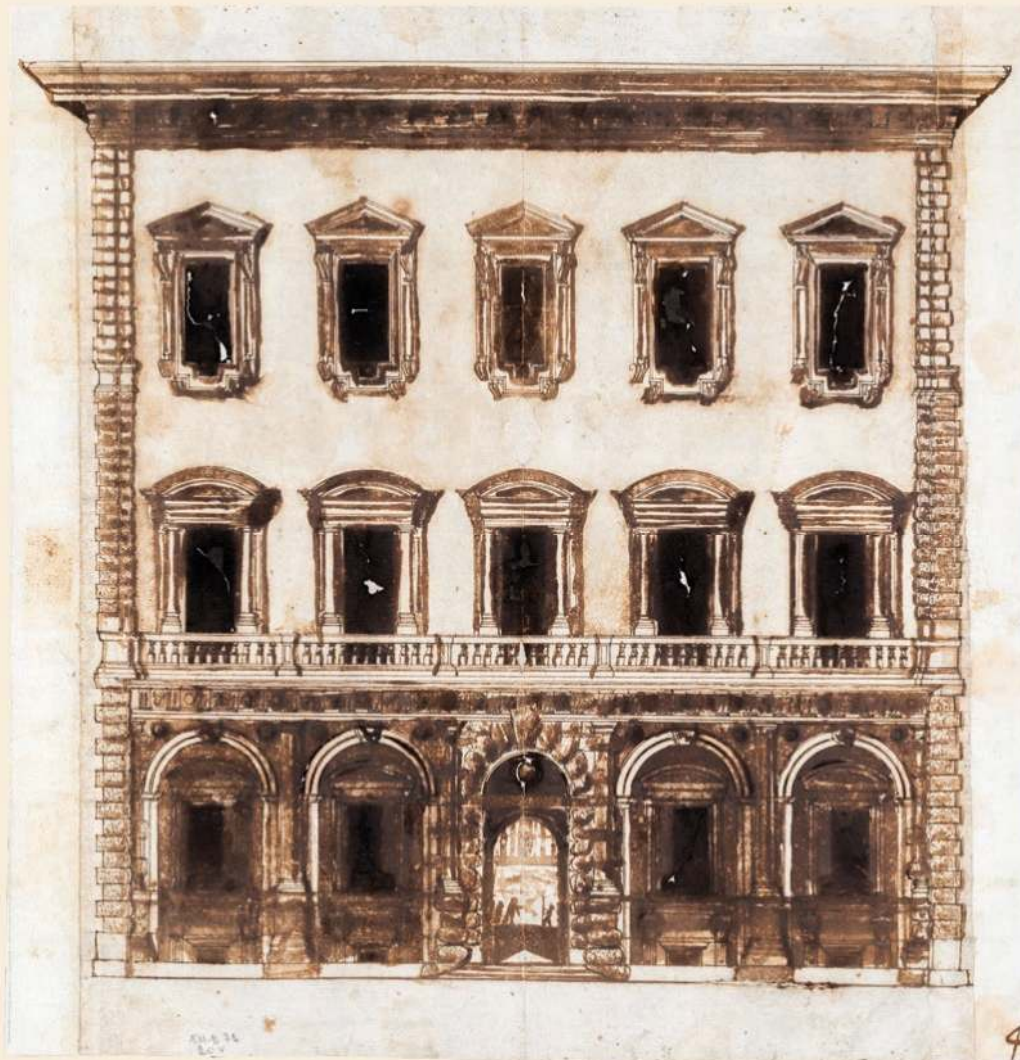
339 x 327 mm

annotazioni: 4

filigrana: cerchio e altro simbolo difficilmente identificabile

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 20v

Il disegno raffigura, con il metodo della prospettiva centrale, il prospetto di un palazzo; si tratta probabilmente di uno studio o del rilievo di una fabbrica non identificabile. La carta è composta da tre pezzi incollati tra loro, uno centrale di maggiore formato e due strisce laterali della medesima dimensione (30-31 mm); su quella destra un numero '4' potrebbe rinviare a un eventuale ordine rispetto ad altri disegni, di cui uno presente nel medesimo album (vedi c. 5v). Le carte sono sistemate simmetricamente, in modo tale da far risultare centrato il corpo di fabbrica e far



sporgere solo la parte a sbalzo del cornicione sui lati. La grammatura diversa dei fogli ha lasciato assorbire diversamente la china, ma è ancora possibile distinguere l'articolazione del fabbricato grazie all'uso delle ombreggiature. Il prospetto si compone di tre piani. Al pianoterra è un portico a cinque campate di ordine tuscanico con semicolonne poggiate su alti piedistalli e patère tra le arcate, concluso da un fregio dorico all'antica, nelle cui metope si alternano bucrani, patère e anfore. Nel portico si aprono quattro finestroni inginocchiati con stipiti modanati, architrave liscio con mensole che reggono un timpano curvilineo; al di sotto dei mensoloni sono inquadrante altrettante finestre di un seminterrato con cornice e architrave semplice. Il cornicione sorregge un parapetto continuo, composto da pilastri e balaustrini compositi, a servizio di una lunga balconata che corre per tutto il piano nobile. Al di sopra sono due piani su intonaco liscio, con una teoria di cinque porte-finestre al piano nobile e altrettante finestre in quello superiore, rispettivamente con timpani curvilinei con semicolonne di ordine ionico e timpani triangolari, di cui è raffigurato un dettaglio nella c. 5v. Un grande cornicione modanato sorretto da mensoloni chiude il prospetto, mentre i fianchi sono definiti da cantonali a bugne rustiche sporgenti, abbastanza singolari nella configurazione a conci sfalsati a spigolo vivo verso l'esterno e strombatura allineata all'interno. Interessante è l'architettura del portale. Il suo disegno si compone di bugne rustiche che incorniciano piedritti e fornice; alla base esse sono di dimensione maggiore, allineate ai basamenti delle semicolonne del portico. Queste ultime sono poi fasciate da una modanatura liscia che dal piano di imposta dell'arco a tutto sesto, con un oculo circolare all'interno della lunetta, si ripete due volte a raccordarsi alla modanatura degli archi laterali del portico. L'arco presenta una grande chiave di volta bugnata rustica, sovrapponendosi ai listelli di raccordo con il fregio dorico, secondo un *modus operandi* fortemente ispirato allo stile manierista. Al di là del portone si apre una quinta non identificabile, con tre *silhouette*

umane, una delle quali pare armata, utili a restituire realismo e profondità alla raffigurazione.

Il partito decorativo lascia pensare a una scuola romana, per il sistema combinato arco/pilastro e semicolonne, ma anche toscano, per l'elaborazione dei temi del tardo Cinquecento. Sono diverse le ascendenze a cui si può far risalire questo progetto, *in primis* il lungo cantiere di Palazzo Farnese a Roma, ma non mancano precedenti illustri dalle medesime proporzioni, come il raffaellesco palazzo di Jacopo da Brescia (1515-1519) o Palma-Baldassini (1516-1519) di Antonio da Sangallo il Giovane, sebbene si discosti da questi per la forte adesione alla lezione di Serlio e del suo *Libro Extraordinario* (1851), come attesta la fasciatura delle semicolonne del portale.

m.v.



ANONIMO (da Nanni di Baccio Bigio?)

Palazzo Farnese, Caprarola. Studio di progetto per un prospetto

1556-1559 ca.

disegno a matita e china, acquerellato rosso e bruno

377 x 578 mm

filigrana: giglio in cerchio, diametro 51 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 21r

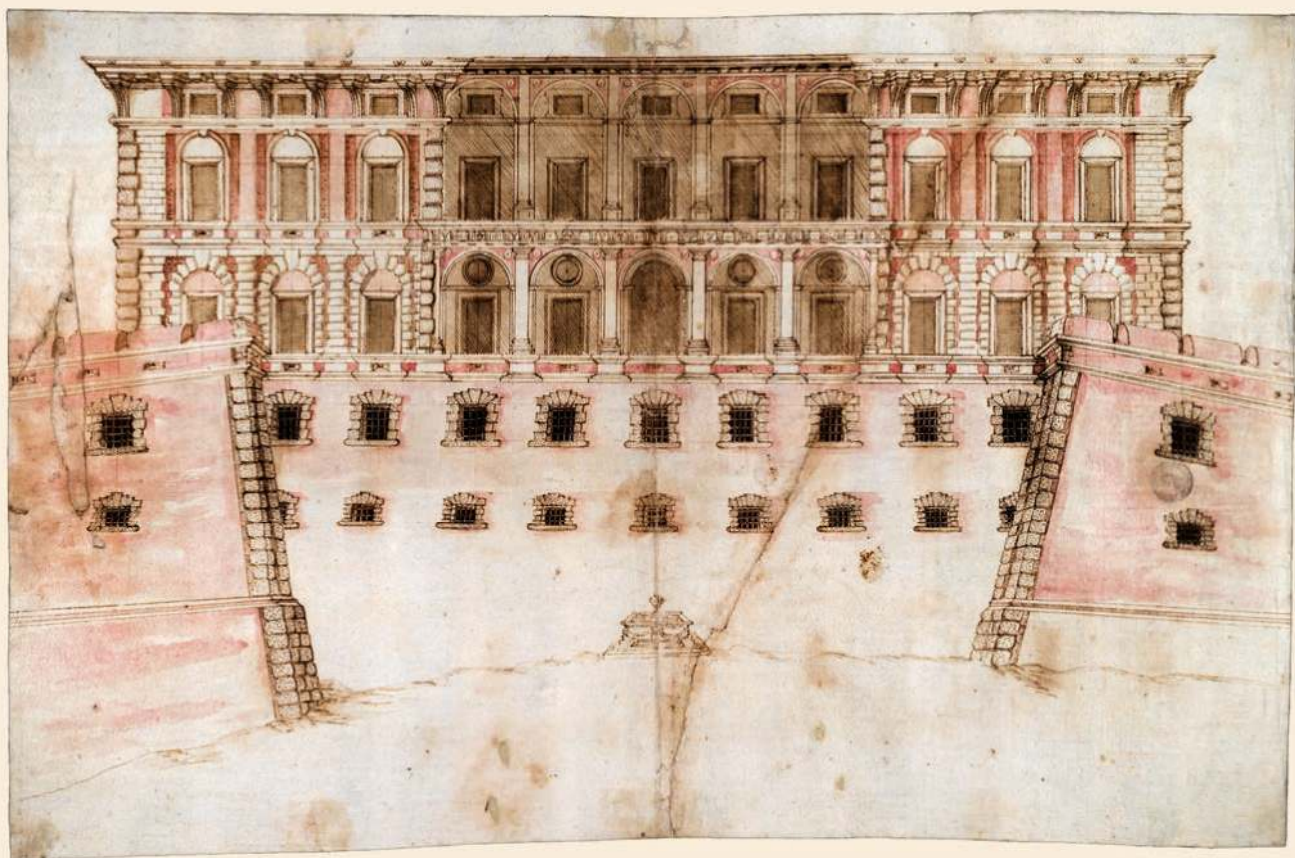
Il grafico, ancorché non firmato, può essere messo in relazione con gli altri disegni della medesima mano sul tema farnesiano presenti nell'album della Biblioteca Nazionale di Napoli (si vedano in particolare le cc. 4v, 5r, 6r, 18v, 22v, 23r, 23v, 24r, 24va, 25r, 33r, 36r, 43r). Se riferibile a Caprarola, di cui potrebbe rappresentare un'idea non realizzata, notiamo innanzitutto che in esso è rappresentato il prospetto di uno dei fronti laterali, dinanzi al quale, sulla sommità naturale della collina, è raffigurata una fontana ornata con lo stemma mediceo. Potrebbe trattarsi della copia di un precedente elaborato di Nanni di Baccio Bigio, redatta allorché Vignola lavora alla fabbrica all'inizio del pontificato di Pio IV (1559-1565). Rispetto all'opera realizzata, il disegno propone un fronte ordito su undici campate anziché nove, con logge centrali a cinque campate su entrambi i livelli, anziché solo su quello nobile: quella superiore, stando alla rappresentazione, risulterebbe arretrata rispetto alle ali della fabbrica. La loggia al primo livello e le tre campate laterali su ciascuna estremità – segnate da un possente bugnato negli archi e nelle paraste – mostrano tutte moduli arcuati, a differenza del palazzo come oggi lo vediamo, in cui gli archi risultano limitati ai sette moduli dell'unica loggia al primo livello; in quest'ultima, poi, la trabeazione dorica corona l'intero edificio, mentre nel grafico essa si colloca in corrispondenza della sola loggia al primo livello.

Anziché lo ionico e il composito poi adottati da Vignola, gli ordini indicati ai due livelli delle logge sono rispettivamente il tuscanico e lo ionico. La sommità del cornicione, poggiante su mensoloni, è segnata da maschere leonine che si ritrovano identiche nella c. 24va. Due bastioni a scarpa con finestre chiuse da grate e

merlatura alla sommità – rappresentati in prospettiva palesemente deformata, forse per la pendenza collinare – coprono le estremità del basamento continuo; quest'ultimo è dotato di due ordini di finestre con ornate a bugne rustiche e grate, più piccole quelle del livello inferiore. La presenza di numerosi fori per bocche da fuoco lungo il bordo dei bastioni e del basamento avvicina il prospetto alla prima destinazione d'uso come fortilizio.

Il foglio presenta tracce di matita per l'allineamento delle finestre preparatorie alla stesura finale del prospetto e altre lungo i margini per la rifilatura.

a.b.





ANONIMO

Facciata di palazzi con portico

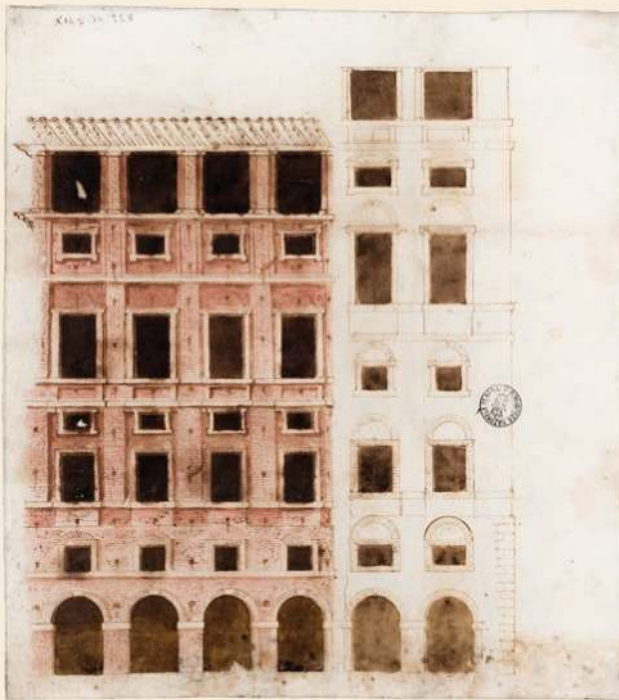
seconda metà del XVI secolo

disegno a china e acquerello rosso e nero su carta

264 x 299 mm

filigrana: giglio semplice, con la scritta "J Nivelle" in cartiglio e fiore in cima, 32 x 45 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 21v



Si tratta del prospetto di un palazzo porticato con la relativa pianta alla base, ma tracce di matita lungo i margini sovrapposti alla pianta attestano una rifilatura della carta successiva alla sua stesura, tale da non consentire una lettura completa della pianta stessa. La facciata presenta un paramento murario a mattoncini di cotto a faccia vista. L'articolazione mostra un portico con pilastri e fascia lungo la quota d'imposta dell'arco a tutto sesto, due ordini di finestre per altrettanti piani nobili, tre piani di servizio e loggia alla sommità. La ri-

partizione della facciata è piuttosto articolata, ma priva di un ordine architettonico; si evidenziano fasce marcapiano, parapetti con riquadrature, archi di scarico e paraste strombate, con cornici rinforzate alle finestre. Il medesimo sistema ritorna nel fabbricato disegnato lateralmente. Esso, non acquerellato, è di maggiore altezza e con il cantonale bugnato al solo piano inferiore; pur proseguendo in continuità la sequenza di imposta del porticato, il sistema di aperture nei piani superiori è progressivamente sfalsato rispetto al precedente edificio. Il disegno è strettamente collegato alla successiva c. 22r, che mostra con ogni probabilità un intervento di ristrutturazione del fabbricato disegnato nella c. 21v, come si evince dai numerosi elementi di congruenza (a meno delle lesene), come ad esempio il cantonale, la coincidenza nella misura degli archi del portico, trasformati in botteghe, la corrispondenza tra le ripartizioni delle fasce marcapiano e la quota totale dell'edificio, leggermente fuori scala.

Al momento risulta difficile individuare la collocazione di questo fabbricato: è possibile dedurre alcune indicazioni solo dalle informazioni desunte dalla filigrana e dalle condizioni della carta al momento del suo inserimento nell'album napoletano. La filigrana, composta da un cartiglio con inscritto «J[ean] Nivelle» sormontato da un giglio con fiore in cima, mostra che la carta è di produzione francese, realizzata presso una fabbrica sita a Troyes, la cui produzione iniziale è stata circoscritta tra il 1549 e la morte del proprietario della cartiera (1569-1570) [Bennet 2009, 38; Wasserzeichen-online.de, *ad vocem*], mentre la sua diffusione è stata individuata principalmente in territorio olandese, tedesco e francese.

m.v.

ANONIMO

Facciata di palazzo con botteghe

seconda metà del XVI secolo

disegno a china e acquerello rosso e nero su carta

303 x 277 mm

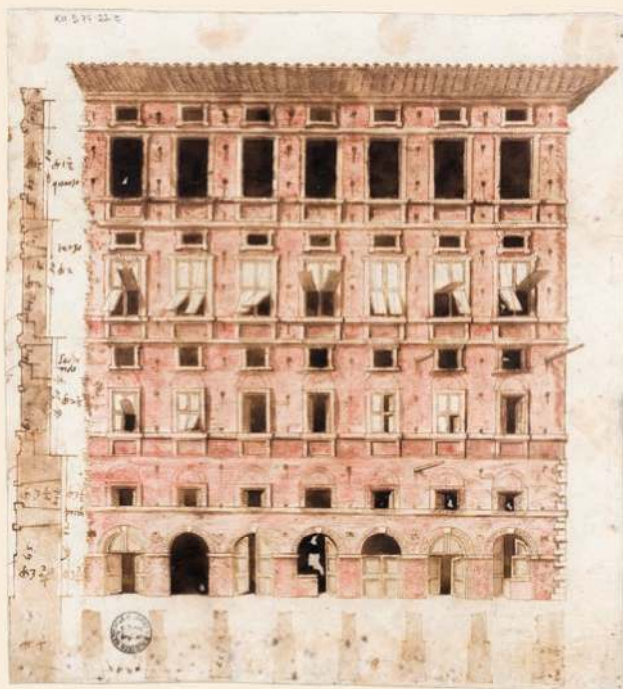
unità di misura in palmi

annotazioni: *primo / secondo / terzo / quarto* / [misure varie]

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 22r

profilo delle fasce marcapiano e delle cornici e con la puntuale misurazione in palmi degli interpiani, degli spessori murari e delle fasce; la numerazione in lingua italiana dei piani del palazzo, di cui si sottolinea la particolare altezza, lascia supporre che si tratti di un architetto italiano. Il foglio è stato chiaramente rifilato lungo almeno due margini dopo la sua stesura, causando la perdita di alcune misure.

m.v.



Si tratta del prospetto di un palazzo con botteghe, con pianta alla base e sezione con misure sul margine sinistro della carta. Il disegno è strettamente collegato con la precedente c. 21v. Il prospetto presenta un forte realismo nel disegno di alcuni particolari, come le imposte di porte e finestre (nelle sue varie posizioni), il chiaroscuro, le ombre, i dati costruttivi. Il prospetto non è concluso sul margine sinistro, ma è sfumato nel disegno dei mattoncini. Sul medesimo lato, per tutta l'altezza del fabbricato, è presente la sezione con il



ANONIMO

*Prospetto e sezione della basilica di San Pietro a Roma con
dettaglio di balaustro*

1561 ca.

disegno a penna ombreggiata a inchiostro; il foglio
presenta una piega

366 x 445 mm

annotazioni: misure diverse

filigrana: scudo con unicorno, mm 49 x 70

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms XII.D.74, c. 22^v

Bibliografia: Keller 1976, pp. 24-30; Thoenes 1998, pp.
56-67; Starace 1999a, p. 122; Bellini 2002, pp. 302-303;
Villani 2008, p. 69; Brodini 2009, pp. 107-113; Bellini
2011, I, pp. 167-180

Si veda per questo disegno il contributo di Federico
Bellini nel presente catalogo.

f.b.





ANONIMO

Studio di palazzo, sezione

seconda metà del XVI secolo

disegno a china acquerellato e ombreggiato a inchiostro; la carta presenta una piega e abrasioni lungo il margine che fuoriusciva dal contenitore

282 x 428 mm

unità di misure in palmi

annotazioni: *portico più corretto / face[...]* / [...]*alto / sotto il cornicione* / [misure varie]

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 23r

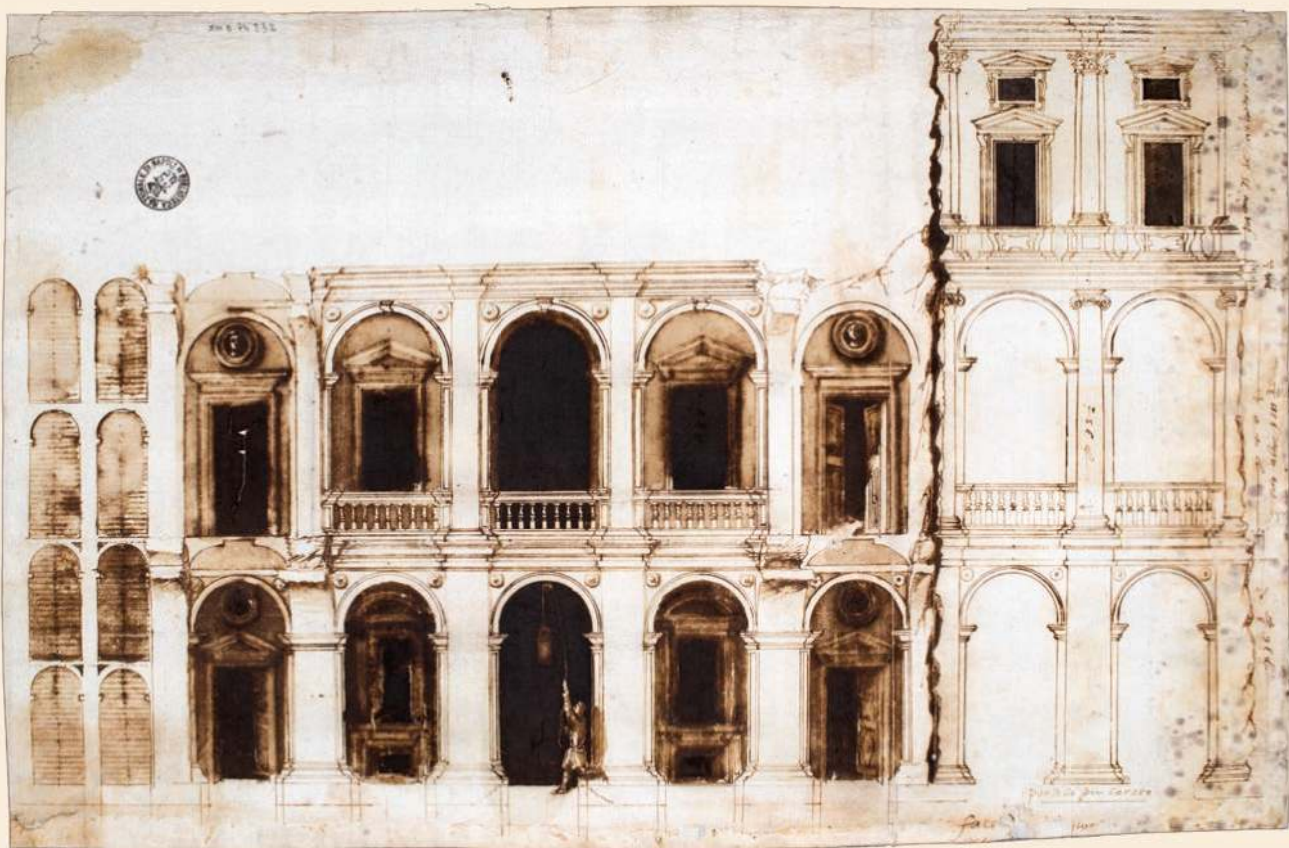
Si tratta della sezione sul cortile di un palazzo di ambito romano, probabilmente non realizzato, strettamente collegato con le carte 24r e 43r del medesimo album, rappresentando disegni dello stesso edificio. La precisione con cui è delineata la rappresentazione, l'accuratezza nei dettagli, la resa pittorica nell'uso dell'acquerello e l'attenzione al realismo nella restituzione di luci e ombre, come nella raffigurazione del personaggio in atto di sollevare la lanterna dell'atrio, rendono evidente che il disegno non sia un semplice studio, ma vada considerato come un esercizio progettuale impostato come variazione ridotta sul modello di Palazzo Farnese, con il quale è possibile riscontrare sia alcune discordanze, come i tre fornicini invece di cinque e l'uso di paraste al posto delle semicolonne, che diverse discordanze stilistiche.

In particolare, si osserva al centro del foglio il prospetto interno del cortile con due ordini di logge presumibilmente su ciascun lato. Al primo ordine, paraste di un ordine contratto pseudo-tuscanico sostengono le cornici marcapiano e si appoggiano a pilastri del medesimo ordine dotati di incassi; questi sorreggono il sistema ad archi a tutto sesto, dotati di balastrate al piano superiore e patere nei pennacchi a entrambi i livelli. Nelle logge il sistema dei timpani al di sopra delle aperture è piuttosto articolato: al pianoterra, ai lati dell'ingresso, timpani curvilinei coronano finestre su mensole inginocchiate che inquadrano un finestriano per illuminare un seminterrato; negli snodi si aprono porte coronate da timpani triangolari sovrastati da

tondi, i cui battenti appaiono semiaperti. Al piano superiore, pure di un ordine contratto, grazie a pilastri di una sezione inferiore a quella dei sottostanti, le arcate presentano una luce maggiore, mentre si inverte il sistema dei timpani, che sono triangolari al di sopra delle finestre che fiancheggiano l'apertura centrale di accesso alla balconata in facciata visibile nel disegno del foglio 24r; le porte degli snodi non presentano timpani e le cornici, come al piano inferiore, sono coronate da tondi contenenti busti marmorei. Nella sezione delle campate laterali del portico si legge l'imposta degli archi e la conformazione delle volte a specchio a sesto ribassato. Infine, a sinistra è la doppia rampa di scale di collegamento verticale.

Accanto alla sezione è presente il frammento di un secondo prospetto dello stesso cortile – definito in un'annotazione sul margine inferiore del foglio «portico più corretto» – cui è aggiunto il terzo piano, come nella facciata del foglio 24r e in quella del 43r, con attico chiuso da finestre. Da notare che, come nel disegno contiguo, anche qui nei pennacchi degli archi sono raffigurate patere anche al primo piano, come effettivamente si può vedere nel cortile farnesiano, ma che nella veduta del cortile di Palazzo Farnese pubblicata nel 1560 nello *Speculum Romanae Magnificentiae* [Frommel 1991, 194-195] compaiono solo al piano terra. La facciata sul cortile si articola su altezze diverse (primo: palmi $36 \frac{3}{4}$; secondo 40; terzo 35), con tre ordini sovrapposti secondo la canonica successione tuscanico, ionico e corinzio, ancora sul modello del cortile di Palazzo Farnese. Il sistema presenta, in questo caso, pilastri lisci e la loggia al primo piano è dotata della medesima balastrata del disegno precedente; nella parete del terzo piano un ordine di paraste corinzie ribattute inquadra ampie finestre-balcone che, come quelle del mezzanino che le sormonta, sono coronate da frontoni triangolari.

m.v.





ANONIMO

Due facciate di portici per Giulio III

1550-1555 ca.

disegno a matita, china acquerellato seppia e bruno su carta

400 x 487 mm

filigrana: tulipano in cerchio sormontato da stella a sei punte, 71 x 47 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 23^v

Il disegno rappresenta i prospetti di due edifici porticati. Sebbene le due facciate presentino caratteristiche ed elementi differenti, sembrano entrambe da ascrivere a un linguaggio di chiara matrice manierista. La presenza del trimonzio nelle metope collocate nel fregio di entrambi gli edifici e di corone d'alloro in quelle dell'edificio in alto collega il progetto alla famiglia Ciocchi del Monte. La tiara papale, posta a coronamento del trimonzio situato al centro della parte alta della trabeazione dell'edificio in basso, sembra condurre in maniera inequivocabile alla committenza di papa Giulio III. Nonostante i prospetti non abbiano trovato al momento corrispondenza in alcun edificio esistente, questi pochi elementi aiutano a restringere l'arco temporale del disegno agli anni del pontificato di Giovanni Maria Ciocchi del Monte, tra il 1550 e il 1555. È probabile che i progetti rappresentino due versioni di un edificio loggiato, tra i tanti che dovevano trovare collocazione all'interno della Vigna di Giulio III, in un vasto territorio che si estendeva dall'odierna collina dei Parioli fin oltre il Tevere [Falk 1971]. È noto come l'ampio programma di opere relativo a Villa Giulia e alla circostante Vigna prevedesse la sistemazione dell'intero fondo di proprietà, attraverso il restauro di edifici esistenti e la realizzazione di nuovi elementi quali fontane, pergole, logge. I due prospetti in esame rappresentano, verosimilmente, proprio uno di questi elementi che dovevano arredare il territorio che circondava Villa Giulia.

Il prospetto in alto rappresenta una loggia di cinque campate coronata da una teoria di statue raffiguranti guerrieri classici e filosofi. Le sei colonne tuscaniche

che compongono le arcate sono sormontate da altrettanti telamoni, in forma di "prigioni", cari all'iconografia di Michelangelo e dei suoi epigoni. L'interno della loggia vede l'alternanza di portali e finestre ingincchiate con sovrapporta circolari. La presenza di queste ultime sembrerebbe avvicinare il progetto a Bartolomeo Ammannati, che insieme a Vignola e Vasari intervenne in maniera importante nelle fasi progettuali della Villa e degli altri elementi della Vigna.

Il prospetto in basso è declinato in maniera più articolata. Le campate si sviluppano in una falsa serliana – con uno schema a-A-a-A-a – che alterna archi maggiori e minori con colonne tuscaniche poste su piedistalli, assenti nel primo prospetto. L'interno della loggia presenta portali decorati in maniera evidente da cartigli a rilievo. Sul coronamento è visibile un'unica statua, mentre al centro è posto il trimonzio con la tiara di Giulio III; la presenza di piccoli basamenti induce tuttavia a ipotizzare che fosse prevista una teoria di otto statue, simile a quella della facciata in alto, non raffigurata unicamente per motivi di spazio. Due cantonali a bugnato rustico concludono il prospetto.

L'ipotesi più attendibile è dunque quella che collega i due prospetti a uno degli edifici "minori" presenti all'interno del vasto territorio circostante la Villa.

Un'affascinante coincidenza, da considerare unicamente come tale in assenza di dati documentari meglio fondati, è tra il numero di campate del progetto rappresentato in alto e quello della loggia che componeva l'elemento basamentale del celebre edificio in forma di piramide, posto nell'area della Vigna che insisteva sulla collina dei Parioli, che appare chiaramente nell'affresco di Taddeo Zuccari negli appartamenti di Giulio III nel Palazzo Apostolico e ancora visibile nella veduta di Roma di Giuseppe Vasi del 1765 [Ribuillault 2012, 352].

Piace avanzare una seconda ipotesi, legata all'articolata vicenda costruttiva del ninfeo di Villa Giulia, che si discosta da quella più verosimile di un collegamento con gli edifici "minori" della Vigna. Un interessante studio del 1987 ha messo in luce le diverse fasi costruttive che hanno interessato la realizzazione del





ninfeo e della loggia che, dal giardino, vi dà accesso. Dati documentari e un rilievo dei corpi di fabbrica hanno messo in luce come «quello attuale è il risultato della stratificazione di diversi progetti, alternatisi nell'arco di due anni, tra l'inizio del 1551 e la fine del 1552. [...] È chiaro dunque che un nuovo progetto per il ninfeo venne presentato nell'aprile del 1552 e che da settembre esisteva anche un progetto per la loggia. [...] Anche le osservazioni di rilievo confermano che la loggia non poteva appartenere alla prima fase di progettazione: infatti i pilastri che la sostengono risultano aggiunti alla struttura dell'ambiente sottostante; inoltre, sul fronte verso il cortile principale e sui lati esterni dei muri del ninfeo, è ancora visibile una base diversa da quella delle paraste marmoree della loggia, che risultano sovrapposte ad essa» [Cocchia-Palminteri-Petroni 1987, 54]. Evidenti affinità tra i prospetti rappresentati nel disegno e la loggia realizzata, in particolare nella versione originaria prima dei pesanti restauri del XVIII secolo, sono rilevabili nel numero di campate (in riferimento al progetto situato in alto nel foglio), nella presenza di telamoni e nella teoria di statue a coronamento della trabeazione. Tali elementi portano a non escludere che il disegno faccia riferimento a due soluzioni differenti avanzate inizialmente per la loggia e mai realizzate. La presenza del cantonale bugnato nel prospetto in basso rende tuttavia meno probabile questa ipotesi, pur senza escluderla, configurando la loggia come elemento concluso e non come parte di un prospetto più articolato.

c.b.

ANONIMO

Studio di palazzo, prospetto

seconda metà del XVI secolo

disegno a china acquerellato e ombreggiato a inchiostro; la carta presenta una piega e abrasioni lungo il margine che fuoriusciva dal contenitore

273 x 429 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 24r

Il disegno raffigura il prospetto di una facciata che sembra in parte ispirata a quella posteriore di Palazzo Farnese, sebbene con una diversa ripartizione del prospetto e, in particolare, dell'articolazione del comparto centrale, dove invece del portico e della loggia all'ultimo ordine si riconosce una corte aperta a partire dal secondo livello. Il disegno è da mettersi in relazione con le cc. 23r e 43r del manoscritto napoletano, sia per il partito decorativo, sia soprattutto per la presenza di una lanterna al centro dell'arco principale, simile a quella tuttora visibile nel Palazzo Farnese.

Come nella sezione del foglio 23r e in quella del 43r, ci sono forti somiglianze e alcune varianti rispetto al modello, come l'insolita sovrapposizione degli ordini, tuscanico, dorico, corinzio; e, ad esempio, mentre le finestre, evidentemente riprese dalla veduta del cortile pubblicata nel 1560 nello *Speculum Romanae Magnificentiae* [Frommel 1991, 194-195], nel disegno hanno una certa congruenza, lo stesso non si può dire del portale bugnato, del tutto fuori scala e non definibile né sangallesco, né michelangiolesco. Le paraste del pianoterra e le semicolonne al primo piano presentano un'evidente strombatura. All'estrema destra del foglio, quasi come avverrà ai lati della facciata di Palazzo Barberini, un'appendice priva di ordini e con l'apparecchio murario a vista al pianterreno, più che una possibile variante della proposta progettuale si direbbe il particolare di un edificio adiacente o, per l'appunto, un tratto di parete di raccordo con un altro edificio o con un'ala perpendicolare alla parte del palazzo progettato. Si leggono tracce di matita nei margini per rifilare la carta. Il taglio del margine superiore potrebbe aver eliminato parte della sommità del cornicione. Il disegno



appare non finito nella parte sinistra, mentre a destra la consunzione della carta lascia intendere che il grafico proseguiva, come si evince da un probabile elemento decorativo (uno stemma?) al di sopra della finestra al

primo piano e dall'uso delle paraste: a sinistra parasta e mezza parasta, mentre a destra la doppia mezza parasta che cinge quella centrale lascia intuire la prosecuzione del prospetto.
m.v.





ANONIMO

Studio di palazzo, facciata

seconda metà del XVI secolo

disegno a china acquerellato e ombreggiato a inchiostro; la carta presenta una piega e abrasioni lungo il margine che fuoriusciva dal contenitore

260 x 450 mm

annotazioni, sul retro: *Lozie e portoni*

filigrana: due frecce incrociate sotto una stella a sei punte; 45 x 70 mm, centro-vertice superiore destro 39 mm, centro-vertice superiore sinistro 43 mm, centro-vertice stella 70 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 24^{var}

Per la semplicità nel disegno, benché di nove campate, il ritmo serrato, l'altezza di due piani, la prevalenza dei vuoti sui pieni, l'androne aperto su una loggia (al cui interno si apre un portale con due finestre laterali) posta al culmine di una gradinata, questo studio di facciata assume un carattere quasi veneziano, come indicherebbe anche la scritta «Lozie e portoni» posta sul retro. Le finestre del seminterrato suggeriscono però che si tratti di un palazzetto di terraferma, che ripete la tipologia del palazzo veneziano anche nel raggruppare le tre finestre-balcone centrali al primo piano, a illuminare il profondo salone; mentre, su ciascun lato di queste aperture centrali, due finestre fiancheggiano un balcone.

La composizione della facciata, conclusa ai lati da cantonali a bugnato rustico (probabile ispirazione, questa, alla facciata del Palazzo Farnese?), consiste in due ordini sovrapposti che inquadrano arcate cieche in cui si aprono finestre, ad eccezione delle tre centrali della loggia al piano terra e di quelle corrispondenti ai balconi laterali del primo piano. All'ordine dorico del piano terra si sovrappone, correttamente, un sobrio ordine ionico. Nella trabeazione dorica i triglifi sono posti in asse con le paraste e nelle metope sono raffigurati bucrani, patèrè, stadere, anfore, libri e altri oggetti; la sima della cornice, sull'asse delle paraste, mostra protomi leonine che difficilmente avrebbero funzione di doccione; allo stesso modo, nella trabea-

zione ionica la cornice sottolineata da dentelli presenta nella sima un'uguale serie di protomi.

Tutte le aperture al piano terra, come le tre centrali del primo piano, sono sovrastate da oculi sopra luce di forma ovale; le quattro finestre laterali ai balconi isolati al primo piano sono invece coronate da aperture a lunetta. Le balastrate dei balconi sono formate da balaustri dai fusi molto snelli, separati da anelli sporgenti, di aspetto un po' arcaico per la seconda metà del Cinquecento, epoca alla quale può risalire il disegno di questo foglio.

Un foglio che appare rifilato molto vicino ai margini del disegno, forse per ridurre al massimo le sue dimensioni in funzione di una migliore conservazione.

a.g.g.





ANONIMO

Studio di porta con sopra luce

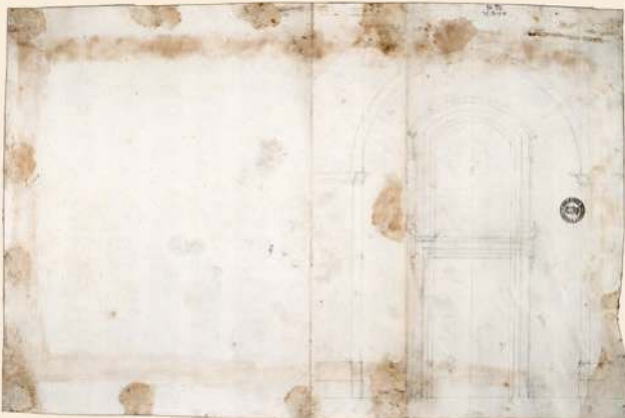
1590 ca.

disegno a matita su carta

303 x 468 mm

filigrana: giglio su trimonte in un cerchio sormontato da croce; cerchio 41 x 43 mm, altezza totale 65 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 24^{va}v



Il foglio è utilizzato solo per la metà di destra, recante lo schema di imposta simmetrico per il disegno di un arco a tutto sesto su pilastri e paraste di ordine dorico. Al suo interno è disegnata una porta rettangolare con sovrapposta una finestra ad arco ribassato. Il linguaggio architettonico avvicina il disegno alla cultura artistica napoletana. Entrambe le cornici hanno diverse modanature semplici. La cornice della porta è contraddistinta dal piccolo profilo di una voluta con gutta posta al di sotto del riquadro angolare, mentre la finestra ha un arco di rinforzo con gutta pendente da uno stilo; alla base, poggiando sulla piattabanda della sottostante porta, si piega una voluta tardomanierista. Si veda anche la c. 29^r.

m.v.

ANONIMO

Studio di scena

seconda metà del XVI secolo

disegno a china acquerellato bruno, rosso, azzurro, tracce di doratura; due piegature

418 x 406 mm

scala grafica di 5 piedi

annotazioni: *scala di 5 piedi*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 25^r

Bibliografia: Starace 1999, p. 127, n. 15; Mascilli Migliorini 2015, p. 53.

Il foglio, pubblicato a illustrazione di un saggio nel 2015, è di dimensioni pressoché quadrate e presenta due piegature, una più antica lungo la mediana orizzontale e una verticale, successiva al suo inserimento nel raccoglitore per evitarne la fuoriuscita dai margini. Si tratta di una bozza per una prospettiva scenica teatrale inquadrata all'interno di una cornice nera, lungo il cui perimetro è rifilata la carta. La precisione con cui è delineata la raffigurazione, l'accuratezza nei dettagli, la resa pittorica nell'uso dell'acquerello e delle dorature e l'attenzione al realismo nella restituzione di luci e ombre rendono evidente che non si tratti di uno schizzo, bensì di una proposta progettuale da sottoporre al committente. L'assenza tanto di iscrizioni manoscritte quanto della filigrana non consentono di avere indicazioni su una generica datazione e sull'area geografica di provenienza. Si avanzano solo alcune supposizioni sulla base delle informazioni desunte dalla descrizione del disegno e dalle scenografie note nell'Italia del XVI secolo.

La scena poggia su di un elaborato podio, con avancorpi decorati con bugnato rustico e pareti in mattoncini a faccia vista, con l'orchestra affossata come nei teatri romani. Il corpo centrale del basamento ospita un cartiglio vuoto, quelli laterali doppie volute, mentre i campi intermedi hanno cartigli minori, anch'essi vuoti. La scala di cinque piedi indica una costruzione lunga circa un metro e mezzo,





ciò lascia supporre che sia una bozza destinata alla costruzione di un «modello piccolo di cartoni et lignami poi misurato et trasportato poi ingrande» [Serlio 1545, p. 65^v].

La scena risponde pienamente alle istanze prospettive indicate da Serlio: «il discoprirsi lo apparato di una scena, dove si vede in piccol spacio fatto da l'arte della Prospettiva: superbi pallazzi, amplissimi tempii, diversi casamenti, et da presso, et di lontano, spaciose piazze ornate di varii edifici: drittissime et longhe strade incrociate da altre vie, archi trionphali, altissime colonne, pyramide, obelischi, et mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi» [Serlio 1545, p. 64^v]. Il prestigio dei palazzi raffigurati identifica una scena “tragica”, codificata da Vitruvio nel quinto libro del *De architectura* e poi stigmatizzata appunto da Serlio nel *Secondo libro di prospettiva*.

Il progetto, basato su una piantazione a più serie di quinte praticabili con un fondale dipinto, sviluppa le iniziali esperienze nella scenotecnica di inizio Cinquecento ad opera di Baldassarre Peruzzi [Bruschi 1987] e rimonta alle innovazioni di Vincenzo Scamozzi della seconda metà del secolo. La scena, infatti, riproduce una piazza con un edificio centrale e due strade laterali aperte a ventaglio. La pavimentazione è di impostazione geometrica, ma rustica nell'uso di materiale di grosso taglio e lievemente inclinata per consentire una più facile visibilità. La tecnica di rappresentazione è strumentale sia alla lettura che alla costruzione della restituzione prospettica di questo spazio urbano.

In un'immaginaria veduta romana, la scena raffigura una prospettiva urbana costituita da un capriccio di architetture antiche e di altre di fantasia di una città contemporanea, i cui edifici rispondono all'imperante manierismo del Cinquecento. Al centro è l'ingresso a un portico di un complesso papale, come mostra la tiara con le chiavi di San Pietro nella chiave di volta dell'arco di accesso. La facciata del palazzo è ricca di statue dal profilo allungato del primo Manierismo: un vecchio (Priapo?) e una donna (Venere?) sono inquadrati nelle aper-

ture laterali del portico di ordine dorico, mentre altri cinque nudi all'antica sormontano la balaustra del terrazzo, a cui si accede mediante una serliana di ordine corinzio. Le quadrature che disegnano la facciata sono campite da due coppie di affreschi con paesaggi ideali, in uno dei quali si riconosce un uomo armato a cavallo. Sullo sfondo numerose torri con stendardi privi di araldica. La prospettiva centrale con l'infilata di colonne doriche che attraversa assialmente tutto il fabbricato è aggiunta, forse un ripensamento operato mediante un 'taglia e cuci' della carta, falsando la linea prospettica che definisce la fine dell'isolato, al cui interno si apre un rigoglioso giardino cinto da mura cieche. Il colore violaceo del cielo al tramonto, di grande qualità pittorica, e un mostro fantastico dalle fattezze diaboliche collocato al centro e a testa in giù, da cui pende una sfera terrestre, accentuano un certo carattere preriformistico o accusatorio della Chiesa, probabilmente legato strettamente alla rappresentazione teatrale per cui era stata pensata la scena. Inoltre, un braciere acceso al centro del pavimento indica uno studio delle luci, di cui allora si compivano le prime sperimentazioni nel campo della scenotecnica.

A sinistra, in primo piano, un fabbricato ricco di statue, apparentemente eroiche, poste sulla balaustra del terrazzo. Questo è definito da gruppi di quattro colonne corinzie binate su alti basamenti, con il fusto venato di marmo rosso, nicchie con statue tra paraste, stucchi e pitture di paesaggi marini all'interno di due cornici polilinee. Un insieme grandioso, sontuoso, eloquente, di scenario magnifico, non dissimile dal tetrapilo di Palmira, a quella data non ancora noto, secondo uno schema abbastanza diffuso dopo le celebri applicazioni in forme doriche negli affreschi di Peruzzi nella Sala delle prospettive (1518-1519) della Villa Chigi a Roma e in quella più monumentale di Giulio Romano nella loggia di David (1530 ca.) nel Palazzo Te a Mantova, per poi diffondersi nell'Italia centrale anche in altri ordini, ma in una tipologia che non trova riscontro concreto in ambito romano. In secondo piano un

fabbricato circolare con colonne e una moltitudine di statue, forse un antico mausoleo trasformato in chiesa, come si deduce dal lanternino, in gran parte simile alla ricostruzione del mausoleo di Adriano disegnata da Antonio Labacco nel suo Libro appartenente a l'architettura del 1552.

Sulla destra è la veduta più propriamente romana. In primo piano è un castello turrato, la presenza di una girandola evoca Castel Sant'Angelo, i cui tradizionali fuochi furono sospesi con il Sacco e tornarono a illuminarsi dopo il 1534. L'edificio è raffigurato di scorcio e con coperture fortemente cuspidate, di stampo nordico. Sullo sfondo si vedono le mura aureliane con la piramide Cestia e una vicina porta urbica, la cui copertura a cupola non corrisponde a porta San Paolo; chiude l'orizzonte una campagna con un sentiero che guida verso il mare, presumibilmente il porto di Ostia.

L'uso della prospettiva a fuochi multipli indurrebbe a pensare che questa scena fosse pensata come sfondo a una *scenae frons* all'antica, di cui il Teatro Olimpico di Vicenza (1579-1580; 1584-1585) costituiva il modello più illustre con le cinque strade aperte a raggiera. Ma, a differenza di quest'ultima, la compiuta delineazione degli edifici tra le due strade radiali, attraversate a loro volta da quattro strade trasversali, indicherebbe un uso diverso di eventuali *ianua regia* e *hospitalia*, come si osserva da una comparazione con gli schizzi di Scamozzi, dove l'infilata fortemente scorciata delle facciate si conclude sul retro della scenafrente palladiana. Questa soluzione rinnova la tipologia monofocale indicata da Serlio, impalcando una monumentale sequenza di edifici policromi in legno, stucchi e pitture raffiguranti una Roma ideale, splendente di ori e ricca di affreschi. In tal senso, questo progetto a più fuochi è lontano dalle prime esperienze di scena monocale e più vicino all'innovazione del teatro di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta (1588), dove Scamozzi abolisce la scenafrente, prima ancora dell'introduzione del boccascena e del sipario [Mazzoni 2003].

Si definisce un *continuum* spaziale tra proscenio e cavea, con elementi che rinnovavano le consuetu-

dini dell'architettura teatrale, marcando l'unitarietà dello spazio piuttosto che la separazione tra luogo dello spettacolo e luogo degli spettatori. Qui l'imitazione della natura si traduce in invenzione del reale, specchio artificioso della storia attraverso una piazza realistica, recuperando, anche sul versante classicista, la simbologia della città come asse portante della scena cinquecentesca. Questo disegno di un architetto scenografo al momento anonimo si aggiunge alla serie di scene note del Cinquecento che mutarono il passaggio decisivo dal luogo all'edificio teatrale [Allegri 2000].

m.v.



ANONIMO

Frammento di finestra

XVI secolo

disegno a matita e china su carta

60 x 149 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 25^v



Si tratta di un frammento di disegno, in cui è possibile identificare una finestra con cornice, posizionata nell'angolo inferiore esterno della carta. Sono presenti tracce di una quadrettatura del foglio a china. Il disegno risulta mancante nella nota del 9 novembre 1966. m.v.

ANONIMO

Edificio a corte con torri, sezioni

seconda metà del XVI secolo

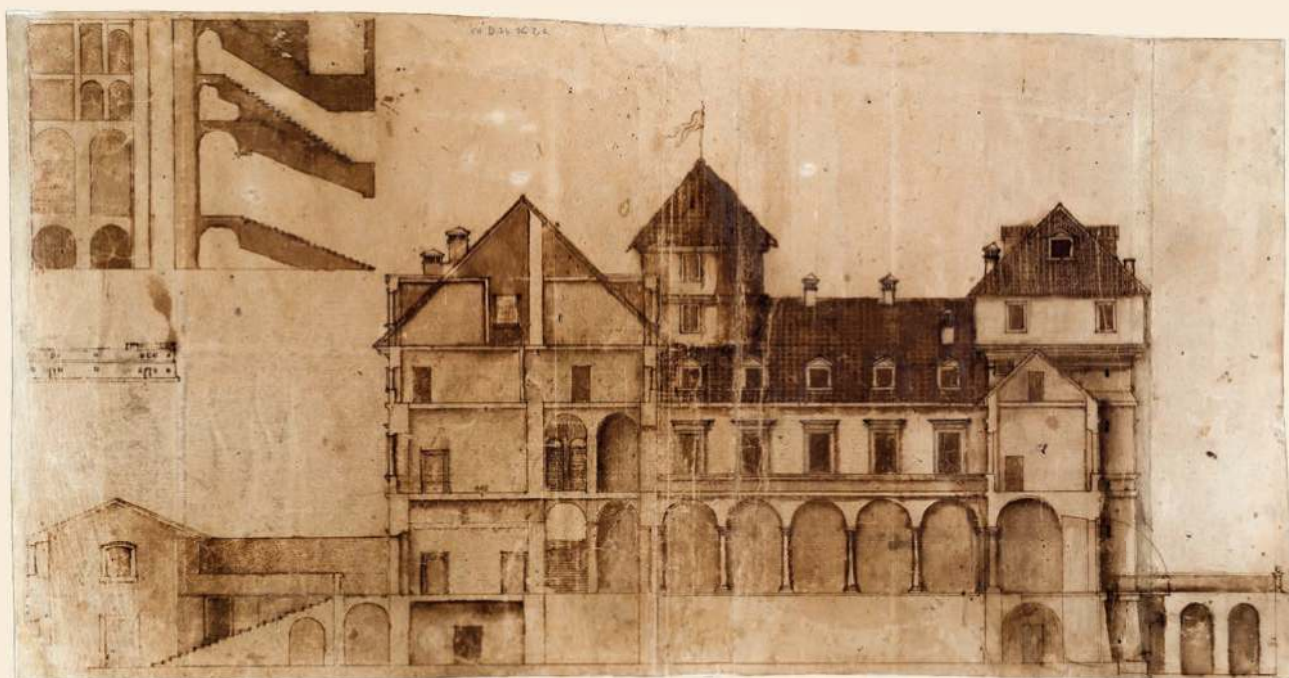
disegno a china ombreggiato a inchiostro; la carta presenta una piega al centro

267 x 512 mm

filigrana: cinque mezzelune in croce, dentro un cerchio sormontato da un giglio; 46 x 51 mm, altezza totale 85 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 26^{ra}

Il disegno raffigura la sezione lungo il cortile di un edificio a corte a più livelli. Si osserva al centro il portico con archi a tutto sesto su colonne di ordine tuscanico, ampio fregio liscio, cinque finestre rettangolari con cornici semplici e architrave rettilineo, alto tetto a spiovente con forte inclinazione dotato di abbaini, vari comignoli e torre circolare di due ulteriori livelli, a sua volta coperto da tetto della medesima fattura. Nelle ali sezionate si osservano gli ambienti interni, con le scale, mentre l'uso dell'ombreggiatura dell'inchiostro lascia comprendere il diversificato sistema delle coperture interne. Al di sotto del cortile, alla quota del fossato – come si deduce dal ponte in muratura in asse con l'ingresso turrato e dalla scarpa del fabbricato – si osservano solo gli ambienti in corrispondenza delle ali sezionate. Sul retro una rampa scende a un cortile di servizio a una quota ribassata. Il complesso appare estraneo alle residenze italiane *extra moenia*, mentre si avvicina molto alla tipologia del castello d'oltralpe. Uno schizzo sul margine sinistro illustra probabilmente il prospetto del basamento, mentre due sezioni affiancate mostrano il sistema dei collegamenti verticali. m.v.





NICOLA ANTONIO STIGLIOLA

(Nola, 1564 - Napoli, 1623)

o

MARIO CARTARO

(Viterbo, 1540 - Napoli, 1620)

Carta corografica del Contado del Molise

1583-1611 ca.

disegno a matita e china

296 x 289 mm

annotazioni: *Gaeta / Garigliano f. / Volturno f. / Mar Mediterraneo / Guasto*

filigrana: giglio su trimonte in cerchio sormontato dalla lettera "M", 49 x 45 mm, altezza totale 60 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 26rb

Bibliografia: Starace 1999, p. 127, n. 15



Il disegno a matita parzialmente ripassato a china, segnalato in nota da Starace nel 1999, è parte di una pianta preparatoria per la stesura di una carta corografica del Contado del Molise, la cui seconda metà, che completa la pianta di questa unità amministrativa del

Regno di Napoli, era incollata a seguire nel medesimo album (c. 26rc). Quest'ultima include una bozza di cartiglio con la dicitura *Contado de Molis[e]*, che ne identifica la tavola, e parte della cornice che ne avrebbe definito i margini. Il carattere non finito del disegno a matita e le tracce della squadratura sul foglio, sempre a matita, indicano che si tratta di una copia, in scala o conforme, di un modello cartografico, lasciata interrotta per un motivo ancora imprecisato. Seppure le due carte abbiano attualmente misure simili, esse sono state malamente rifilate in data imprecisa, in maniera tale da non consentire oggi una ricostruzione completa della carta stessa – mancando la parte di territorio più settentrionale del Contado, compreso tra Palata e Montelateglia –, a causa di uno slittamento nell'allineamento dei margini. Grazie all'uso delle coeve icone grafiche, si individuano i fiumi, i laghi, le montagne, i centri abitati e i confini amministrativi storici del Molise e delle province confinanti – con una linea tratteggiata –, mentre sono indicati i nomi di alcuni siti esterni alla regione, come le città di Gaeta e Vasto, i fiumi Garigliano e Volturno e il Mediterraneo. Questa bozza di carta corografica del Contado del Molise, pubblicata in questa sede per la prima volta, si aggiunge così alla cartografia della regione [Petrocelli 1995].

Le due carte presenti nell'album della biblioteca del principe di Tarsia – unici due disegni a scala territoriale nel Ms. XII.D.74 – consentono di avvicinare i disegni all'impresa della carta del Regno di Napoli, il cui rilievo fu intrapreso nel 1583 da Nicola Antonio Stigliola, a cui si affiancherà Mario Cartaro dal 1586, e conclusa con la pubblicazione dell'atlante napoletano ad opera dell'incisore viterbese nel 1611. Se questa fu ritirata dalla circolazione, e finora non è stata rintracciata, altri esemplari manoscritti sono in collezioni pubbliche e private, con una datazione variabile tra il 1583 e il 1642 [Valerio 2015; Boni 2019].

La presenza di brani della cornice nei due fogli e l'allineamento delle linee della squadratura consentono di ricomporre la carta, le cui misure coincidono con i riquadri cartografici nella Carta del Regno della Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XII.D.100).

Data la vicenda che segna la storia della carta del Regno commissionata dal governo vicereale, che vide Cartaro chiamato ad «aggiustar una pianta di tutto il Regno, e suoi confini, emendando gli errori che nell'altri si conservano» [Valerio 1993, p. 50, n. 63]; la confisca delle tavole dalla bottega di Stigliola nel 1597, a seguito del processo per eresia nei suoi confronti; e la mancata corrispondenza tra i confini geografici e le indicazioni corografiche tra questi due disegni e le carte di Stigliola e Cartaro – con cui sono congruenti le misure –, piace pensare possa trattarsi dei primi disegni dell'ingegnere nolano, ma l'assenza di una documentazione spinge ad allargare l'arco cronologico e la stessa attribuzione.

m.v.

NICOLA ANTONIO STIGLIOLA

(Nola, 1564 - Napoli, 1623)

o

MARIO CARTARO

(Viterbo, 1540 - Napoli, 1620)

Carta corografica parziale del Contado del Molise

1583-1611 ca.

disegno a matita e china

295 x 260 mm

annotazioni: *CONTADO DE MOLIS[E]*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, 26rc

Bibliografia: Starace 1999, p. 127, n. 15.



vedi Ms. D.XII.74, c. 26rb

m.v.



ANONIMO

Studio di coro ligneo

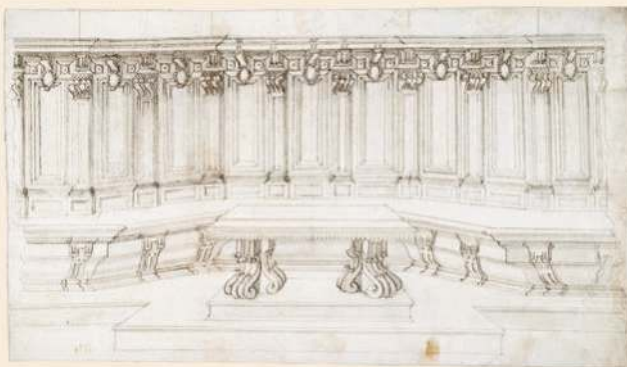
1580-1590

disegno a matita e china

246 x 432 mm

filigrana: corona a tre punte sotto una stella a sei punte,
25 x 35 mm, altezza totale con la corona 58 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 26vb



Sul foglio è rappresentato lo studio di un coro ligneo. Il disegno richiama altre soluzioni presenti nel medesimo album (v. c. 39r).

s.d.l.

ANGELO LANDI (attr.)

(Firenze, notizie dal 1561 - Napoli, 1620)

Progetto della fontana di Partenope

1597-1598 ca.

disegno a matita ripassato a china su carta con ombreggiature ad acquerello bruno; due fogli incollati
548 x 408 mm

filigrana: trimonte con giglio in cerchio sormontato dalla lettera "M", cerchio diametro 44 mm, altezza totale 59 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 27r

Bibliografia: Starace 2001



Il disegno raffigura la fontana di Partenope (oggi scomparsa) opera dello scultore fiorentino Angelo Landi e terminata il 10 novembre 1598. La fontana era posta sulla facciata del palazzo dell'Ufficio delle galere, prospiciente l'ingresso del molo grande del porto di Napoli, ov'era la chiesa di Santa Maria del Pilar (1578), in testa al nuovo fronte edilizio costruito lungo via del Piliero che chiudeva la piazza della Dogana, danneggiato dai bombardamenti del 1943 e poi demolito per la costruzione di via Cristoforo Colombo. La pianta-veduta di Alessandro Baratta (1627) restituisce il contesto in cui si inseriva la fontana, costituendo un fondamentale strumento di confronto con il disegno della Biblioteca Nazionale di Napoli. Il disegno è stato pubblicato da Francesco Starace e identificato grazie ai documenti studiati da Eduardo Nappi [Nappi 1980, pp. 216, 221-222].

Il supporto è composto da due fogli distinti incollati tra loro, in alto è il prospetto, in basso la pianta della fontana; solo il primo dei due fogli è dotato della filigrana. Sulla carta sono presenti tracce di matita lungo il perimetro per consentirne la rifilatura e la conseguente centratura del disegno.

Il prospetto è caratterizzato dalla figura centrale della sirena, simbolo di Napoli, rappresentata nella forma moderna, quale donna-pesce con coda biforcuta. Il partito architettonico dell'alzato si compone di due coppie di lesene rastremate sovrapposte ad altrettante coppie di paraste, di altezza uguale – ma con elementi terminali e altezze diverse – che ripartiscono il paramento murario in tre campate: due minori laterali con stemmi coronati (privi di blasone) sovrapposti a due cartigli marmorei (privi di epigrafe dedicatoria); una centrale con il gruppo della sirena a cavallo di un delfino nell'atto di premere le mammelle, da cui verosimilmente sgorgava acqua che ricadeva nel sottostante bacile marmoreo, sottoposto a un grande cartiglio anch'esso di marmo (come il precedente non inciso), che definisce il secondo ordine, sormontato da un timpano curvilineo spezzato al centro per ospitare il grande stemma di Filippo II (morto nel settembre 1598), riprodotto nella inconsueta forma come sovrano

di Sicilia e Napoli, con l'aggiunta dell'insegna del re di Gerusalemme inquartato nel suo stemma di re di Spagna. Le due lesene esterne sono concluse da capitelli ornati da semplici clipei geometrici concentrici e prolungati verso l'alto da due obelischi con sfere solari, la cui base è raccordata alla cornice del monumentale cartiglio centrale mediante un triangolo curvilineo. Le lesene interne fanno da base ad altrettante erme concluse in basso da un elemento arcuato che simula un pannello poggiato sulle spalle.

Sul basamento, così come è disegnato in pianta, è posta una vasca sporgente nel comparto centrale, piuttosto bassa e svasata verso l'esterno, forse per la sua funzione di abbeveratoio. I due riparti esterni sono ornati da maschere leonine, collocate entro campi quadrati, dalle cui fauci doveva sgorgare l'acqua, come è evidente dalla presenza della bocca del condotto idrico.

È difficile dire se si tratti del disegno di progetto della fontana o di un grafico che accompagnava l'approvo dell'opera. Nel primo caso esso andrebbe attribuito a Landi, nel secondo potrebbe essere opera di uno dei tecnici chiamati a stimare il lavoro, ovvero Costantino de Avallone, Giovan Pietro Bernini, Giovan Antonio Dosio o Colantonio Stigliola. La discordanza tra il disegno e la veduta di Baratta lascia propendere per il disegno preparatorio. La presenza di Stigliola tra i periti fa supporre che questo foglio possa essere stato utile per la stima e rimasto in suo possesso anche dopo la chiusura della pratica di approvo.

m.v.



ANONIMO

Specimen di capilettera

1534-1549 ca.

disegno a china, biacca e acquerello su carta azzurra; la carta presenta una piegatura

318 x 238 mm

annotazioni: *Corpus / n / oro / a / oro / r / a / o / PAUL III PONT MAX / r / a / oro / a / oro / oro / n / oro / a / oro / ro / Corpus / a / oro / a / oro / oro / Quod ore suscipi / oro / ro / a / oro / n / oro / a / ro*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 28r

Bibliografia: Starace 1999, p. 126, n. II, p. 127, n. 15



Si tratta del disegno di uno specimen tipografico di capilettere con indicazioni delle campiture dei colori, in particolare oro, rosso, nero e argento, come lasciano intuire alcune iniziali. La presenza del nome di Paolo III, oltre a circoscrivere la datazione del disegno agli anni del papato di Alessandro Farnese (1534-1549), mette in relazione questo foglio con altri presenti nei due album manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, costituendo un nutrito *corpus* di disegni legati alla famiglia Farnese.

Questo lavoro, l'unico dei due album disegnato su una carta azzurra, si inserisce in una tradizione antica di redazione di iniziali a disposizione di miniatori o dell'editoria, ma la presenza della scritta «Paul III Pont Max» nella lettera «D» collocata nella verticale centrale e l'indicazione ripetuta di «oro» per le campiture pittoriche potrebbe far supporre che si tratti di un modello per artisti impegnati in un'impresa legata alla committenza papale. Questo specimen, che per l'assenza di alcune lettere dell'alfabeto sembrerebbe incompleto, potrebbe invece lasciare supporre che sia stato redatto in funzione di un'opera specifica. Questa ipotesi spiegherebbe la presenza di una selezione di iniziali e la ripetizione di alcune di esse con varianti nella conformazione della lettera, del campo figurato e della cornice; in particolare, si tratta delle seguenti lettere: D (4 volte), I (4), C (2), Q (2), S (2), E, G, H, L. È nota la commissione di diversi libri miniati da parte dei Farnese durante il papato di Paolo III. Tra i più celebri si ricordano il Towneley Lectionary, realizzato a Roma poco dopo la metà del XVI secolo per il nipote del papa, il cardinale Alessandro Farnese, e conservato presso la Public Library di New York [Ms. MA 91]. Nel lezionario napoletano mancano alcuni capilettera, mentre una «I» presenta una decorazione floreale in qualche maniera simile, ma allo stato attuale qualsiasi attribuzione apparirebbe una mera congettura: in questa sede, quindi, ci limitiamo a segnalare il disegno agli esperti del settore.

m.v.

ANONIMO

Studio di arco di trionfo

metà XVI secolo

disegno a matita, china, acquerello e ombreggiature a inchiostro su carta

291 x 240 mm

unità di misura in palmi

annotazioni: *vitoria*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 28^v



Il disegno raffigura uno studio per un arco di trionfo, probabilmente a carattere effimero, a un fornice unico affiancato da due binati di colonne libere, ciascuno dei quali separati da una nicchia, la cui composizione appare come una fantasiosa elaborazione dei modelli dell'antichità romana. Degli archi onorari romani, infatti, sono noti solo pochi esempi dotati di una coppia di colonne ai lati del fornice, mentre quello raffigurato

in questo foglio rappresenterebbe un *unicum* nel proporre su ciascun piedritto ben due coppie di colonne binate.

Il disegno si presenta incompleto: a sinistra di un ideale asse di simmetria si osserva una alquanto dettagliata rappresentazione prospettica dalla quale si evince la profondità del fornice, il doppio binato di colonne corinzie posto su un unico plinto, la nicchia tra i due binati, la cornice d'imposta dell'arco che si allunga sul piedritto a separare la nicchia da un tondo al di sopra di essa, evidentemente atto a contenere un bas-sorilievo, a somiglianza dei tondi di spoglio dell'arco di Costantino. La trabeazione risalta su ciascun binato e, al di sopra della cornice, un alto attico presenta binati di lesene di ordine attico, per l'appunto, cui si accostano coppie di statue; due altre statue, su bassi piedistalli, stanno sulla cornice di coronamento. Nel pennacchio sinistro dell'arco un'annotazione (*vitoria*) lascia pensare al presumibile inserimento del rilievo scultoreo di una Vittoria alata, ricorrente in questa tipologia architettonica.

Alla base della metà destra del disegno si osserva la proiezione di una pianta, forse alternativa, della composizione, che mostra plinti sotto ciascun binato e la sezione della nicchia che li separa, per cui è possibile dedurre la posizione delle colonne libere e la scarsa profondità della nicchia, oltre al significativo particolare di un'ulteriore colonna sul cantonale, in asse con la più esterna di quelle visibili in facciata, formando così una terna e rafforzando evidentemente la visuale della composizione sul fianco e di scorcio.

Una composizione più complessa, ma con tutta probabilità ugualmente di fantasia e in qualche misura avvicinata a questa, è disegnata sul foglio 131^r del codice B dell'Ermitage [Lanzarini 2015, 173, tav. XLV].

In basso, a matita, sono tracciate due figure a colloquio di difficile identificazione, incomplete perché al margine del foglio.

a.g.g.



ANONIMO

Studio per l'ingresso di una cappella

1590 ca.

disegno a matita, china e acquerello azzurro

414 x 270 mm

unità di misura in palmi

scala grafica di 8 palmi

annotazioni: *palmi 8*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 29r



Il disegno raffigura l'ingresso a una cappella di una chiesa, con cancellata e balaustra. Questo studio è simile ad altri presenti nel medesimo album (v. c. 36vb). s.d.l.

ANONIMO

Progetto per un organo

seconda metà XVI sec.

disegno a penna, inchiostro nero e acquerello, traccia di matita

268 x 200 mm

filigrana: giglio sormontato dalla lettera "C", mm 16 x 24 mm (altezza totale 34 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 29v



Bibliografia: Starace 1999a, p. 127, n. 16

Il foglio presenta una doppia proposta progettuale per un organo da collocare su una cantoria. Nella parte bassa del disegno, sotto il parapetto continuo della cantoria, le cui membrature sono profilate con semplici riquadri, sono schizzati quattro capitelli pensili

che sorreggono ciascuno una coppia di plinti aggettanti, su cui si innestano colonne di ordine corinzio disposte in modo da configurare una sorta di serliana. L'ordine centrale dell'organo, infatti, presenta tre aperture architravate – quella centrale si allunga al disopra dell'ordine superiore tramite un fastigio decorato – e riquadrate da archi a tutto sesto che accolgono le canne dell'organo (undici al centro e otto simmetriche ai lati), impreziosite a mezza altezza dalla presenza di un decoro aggettante in forma di mensola dal profilo mistilineo. Molto più animata e variata è la presentazione dell'ordine superiore, in quanto già la partitura centrale è ornata dalla presenza di dinoccolati telamoni in rilievo posti sui piedritti su cui si innesta il coronamento a timpano curvilineo spezzato. Inoltre, le porzioni laterali presentano una doppia proposta progettuale esemplificata tramite due *volet*. Sul foglio di base è offerta una soluzione più monumentale e rigorosa, la quale prevede per il secondo ordine una terminazione architravata, che è scandita da paraste con telamoni in rilievo ed è coronata alle estremità da due piccole sculture a tutto tondo raffiguranti angeli tubicini. I due *volet* presentano una soluzione più snella con le canne d'organo del secondo ordine di altezza scalare e racchiuse entro una voluta di raccordo; alle due estremità sono proposti angeli tubicini a tutto tondo di dimensioni più slanciate rispetto all'altra soluzione. Di grande interesse è la presenza, al centro del cornicione spezzato del fastigio centrale, di uno scudo con uno stemma con tre monti sormontati da una croce e affiancati da rami d'ulivo, che è inequivocabilmente quello dell'ordine olivetano e che collega dunque il progetto a una committenza per una fondazione di tale ordine.

Il segno grafico con cui è condotto il disegno è nitido e pulito nella definizione dei profili della struttura della cassa – tracciati verosimilmente con l'ausilio di tiralinee e compasso – e delle canne d'organo, mentre assume un *ductus* rapido e sommario nella definizione dei particolari decorativi.

La tipologia di organo presentata ebbe larga diffusione nella seconda metà Cinquecento e ancora oltre il principio del secolo successivo, non consentendo dun-

que di meglio circoscrivere la datazione del progetto. Quale precoce termine di paragone è possibile citare l'organo della chiesa romana di Santo Spirito in Sassia, per il quale sono registrati pagamenti al maestro organaro Nicolò Tezano da Cremona nel 1547 [Luccichenti 1983, 22] e che gli studiosi hanno ricondotto a un'idea progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane [Howe 2003]. L'originaria carpenteria lignea di tale organo fu poi modificata, solo nella parte inferiore, inserendo un parapetto con balaustrini al posto di quello continuo che è invece attestato, come dimostrato sempre da Howe [Ivi, 77-79], da un disegno di Giorgio Vasari il Giovani (GDSU 4691r). Proprio questa soluzione originaria sembrerebbe indicare di essere in presenza quantomeno di uno dei principali modelli tenuti a mente dall'anonimo progettista dell'organo in esame. Va considerato che almeno fino al principio del XVII secolo continuarono a essere ampiamente utilizzate casse d'organo in forma di arco trionfale, come testimoniato ad esempio dal ricco repertorio di disegni – comprendente anche progetti per casse d'organo – dell'intagliatore, lombardo di nascita ma attivo a Roma, Giovanni Battista Montano (1534-1621). Gli studi su questo intagliatore [Marcucci 2008; Bilancia 2008, 54-55, 57-59] ne hanno attestato l'attività anche per la costruzione di cantorie d'organo, come quelle ormai perdute o alterate per le chiese romane dell'Aracoeli e di Santa Maria di Loreto, nonché di individuarlo quale autore della sontuosa carpenteria lignea dell'organo realizzato tra il 1597 e il 1599 per il transetto destro della chiesa di San Giovanni in Laterano insieme al maestro organaro Luca Blasi (o Biagi). Quest'ultimo celebre organo è fin troppo ornato e articolato per essere considerato tra i modelli su cui è esemplato il progetto in esame. Affinità concettuali nell'impianto generale sono rintracciabili con alcuni dei progetti attribuiti a Montano del fondo Martinelli delle Civiche Raccolte d'Arte nel Castello Sforzesco di Milano [Pracchi 1991, 14; Fairbairn 1998, II, 771]. Questo richiamo alla produzione di Montano aiuta a legare il disegno in esame ai progetti circolanti a Roma nel secondo Cinquecento.



Un'ultima osservazione sulla diffusione di questa tipologia di organi riguarda la presenza nella chiesa degli olivetani di Napoli – cioè Santa Maria di Monteoliveto che ha oggi acquisito il titolo di Sant'Anna dei Lombardi – di un organo racchiuso da una ricca e complessa carpenteria lignea che recenti ricerche hanno documentato essere stato realizzato nel 1607 dall'intagliatore partenopeo Giovan Domenico Saccatore su disegno del viterbese Mario Cartaro e di suo figlio Bartolomeo [Tarallo 2013–2014, 169–177]. Va ricordato che per l'album della Biblioteca Nazionale di Napoli in cui è montato il disegno in esame è stata ipotizzata un'originaria appartenenza, almeno di parte dei fogli, a Nicola Antonio Stigliola, che fu in comprovati rapporti con Mario Cartaro [Starace 1999a, 124–125]. In tal caso, potrebbe ipotizzarsi la condivisione di repertori di modelli tra i due. A ogni modo, il foglio in esame costituisce un'interessante testimonianza della circolazione di tipologie e repertori di modelli che ebbero in Roma un importante centro propulsore.

s.g.

ANONIMO

Studio di coro ligneo

1580–1590

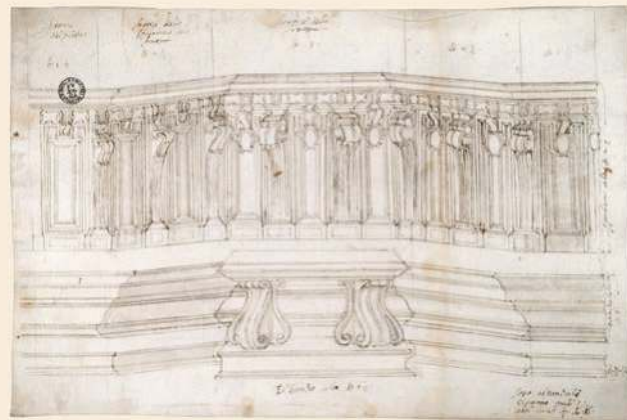
disegno a matita e china su carta

286 x 430 mm

unità di misura in palmi

annotazioni: *fronte del pilastro / fronte dello sgancio della finestra / fronte della finestra / il banco alto 1 1/2 / Sotto al banchale ci vanno gradi 3 alti l'uno 1/3 di / banchali alti 1 / spaliera alta 2 / [altre misure]*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 30r



Sul foglio è rappresentato lo studio di un coro ligneo. Il disegno richiama altre soluzioni presenti nel medesimo album (v. c. 39r).

s.d.l.

ANONIMO

Prospetto e pianta di edificio

1560-1570 ca.

disegno a matita e china acquerellato bruno

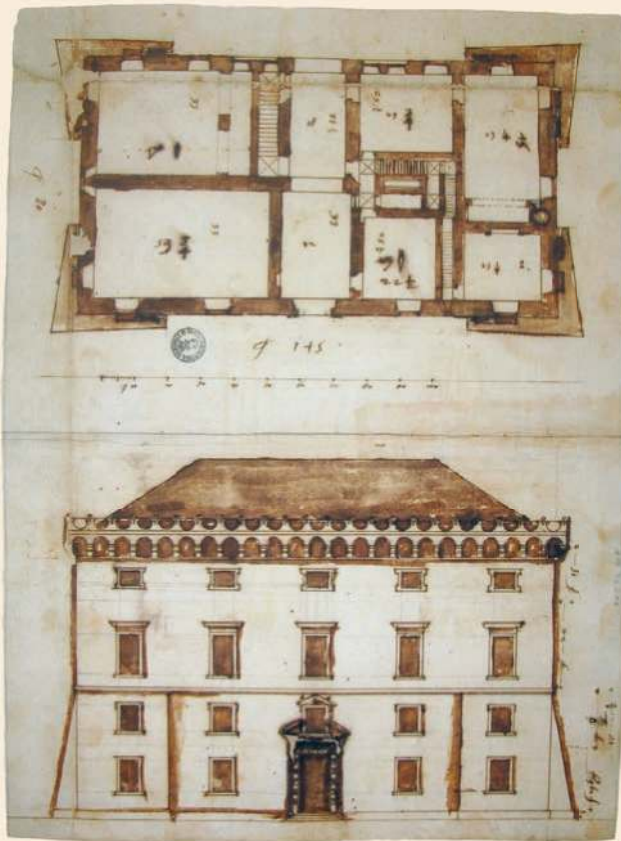
466 x 340 mm

scala grafica di 100 palmi

annotazioni: [misure varie]

filigrana: albero su trimonte in scudo; 45 x 72 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 30v



Si tratta della pianta e del prospetto di un edificio di quattro livelli fuori terra con angoli a scarpa, cornicione con archetti su peducci pensili, merlatura a coda di rondine e tetto a falde. Il portale di ingresso su gradini è composto da cornice a bugne su basamento, timpano curvilineo spezzato da una finestra timpanata con

due acroteri. In facciata è presente una fascia marcapiano che divide i primi due piani, impegnando tutta l'altezza delle scarpe che rinforzano gli angoli dell'edificio, e i due piani superiori, che includono il piano nobile, contraddistinto da grandi finestre con cornici e architrave rettilinei; l'interpiano di 26 palmi risulta decisamente maggiore di quello degli altri piani (dal basso verso l'alto rispettivamente di $19 \frac{5}{6}$, $17 \frac{1}{2}$ e 15). La pianta del piano terra mostra un grande salone, due differenti sistemi di scale e diversi altri ambienti al piano terra, uno dei quali con un pilastro utile a reggere un ambiente superiore da cui era possibile affacciarsi. In pianta, alcuni segni sulla muratura lascerebbero pensare a variazioni di aperture in corrispondenza delle scarpe angolari. Il tratto della linea e la diversa ombreggiatura a inchiostro delle sezioni murarie, delle scarpe angolari e della copertura fanno supporre che si tratti del progetto di ammodernamento di un edificio fortificato preesistente, di cui attualmente non è stato possibile individuare la collocazione. La filigrana indica la provenienza della carta da Venezia, utilizzata negli anni Sessanta del XVI secolo [Woodward 1996, cat. 131-133]. La presenza di tracce di matita ai margini indicano un intervento sulla carta per squadrare e smarginare il foglio in modo da centrare il disegno in una fase successiva alla sua stesura.

m.v.



ANONIMO

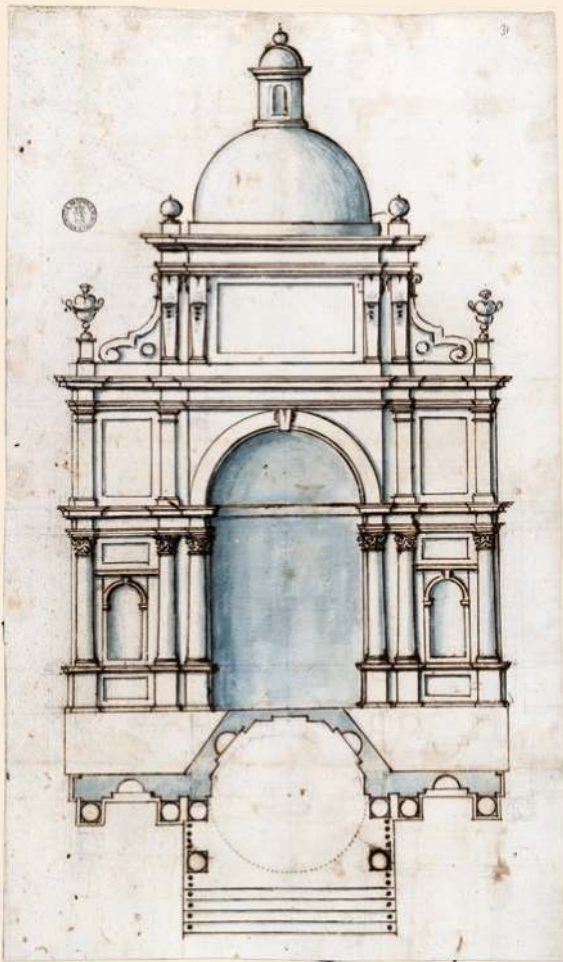
Studio di edificio religioso a pianta centrale

1590 ca.

disegno a matita, china e acquerello azzurro su carta

520 x 305 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 31r



Il foglio mostra un edificio religioso a pianta centrale, o forse un mausoleo funebre, dettagliatamente raffigurato in prospetto e in pianta, quest'ultima limitata al settore terminale. Pur presentando alcune differenze, il disegno è in relazione con almeno altri tre grafici dedicati allo stesso organismo architettonico nel Ms. XII.D.74 (cc. 16r, 16v, 17v), i primi due accomunati anche dalla stessa

filigrana, databile al 1580 ca. [Woodward 1996, cat. 112-113]. A distinguere questo foglio dagli altri è la maggiore compiutezza dell'elaborato, dove le linee a china e la presenza di acquerello azzurro indicano una maggiore compiutezza rispetto a quanto riportato negli altri due fogli, entrambi poco più di un abbozzo disegnato solo a matita. Alcune analogie suggerirebbero un collegamento anche con il disegno a matita nella c. 17r, che tuttavia sembra riconducibile, più che a varianti della c. 31r, a un differente organismo architettonico.

Nel margine inferiore del grafico, a riscontro del prospetto superiore, è inserita una pianta che descrive un corpo di fabbrica fra due brevi pareti rettilinee, che si arretrano al centro in un vaso di forma semiesagonale, concluso da una cupola di cui è riportata la proiezione. Nicchie emicicliche si susseguono lungo il perimetro della parete, che al centro si eleva su quattro gradini privi però di corrispondenza nel prospetto; quest'ultimo, inoltre, non presenta le due colonne isolate mostrate in pianta che segnano l'accesso all'edificio sormontato dalla cupola. Tale distribuzione dello spazio interno è da mettere in relazione con gli schizzi a matita nelle cc. 16v e 17v: questi ultimi, però, limitati solo alla metà destra della parete, mostrano varianti riferite all'altare centrale innalzato su due gradini, assente nella pianta del disegno a china qui descritto, e alla presenza di binati di colonne lungo l'intero perimetro della parete semiesagonale, limitati ai soli lati rettilinei in c. 31r.

Maggiori dettagli sul lessico architettonico affiorano nel disegno dell'alzato, una composizione riconducibile ai modelli architettonici romani della seconda metà del Cinquecento studiati da Baldassarre Peruzzi, Sebastiano Serlio o Antonio da Sangallo il Giovane, fino naturalmente al progetto di Vignola per la chiesa del Gesù a Roma e per altri edifici sacri, suoi o della sua scuola, documentati nei disegni raccolti da Oreste Vannoccio Biringucci [Schwager-Schlimme 2002, 283-285]. Mostrando l'uso consapevole di un'aggiornata sintassi degli elementi formali, l'ignoto autore disegna un prospetto in cui confluiscono i principali temi di architettura religiosa del periodo: scansione ritmica delle campate affidata all'ordine architettonico, connessione tra registro princi-

pale e attico, alternanza tra elementi rigidi e plastici; motivi tutti finalizzati a valorizzare la funzione della facciata intesa come presentazione pubblica dell'architettura interna. Segni principali della composizione sono il grande vuoto dell'arco di trionfo centrale, plasticamente confermato dalla compatta cupola emisferica a conclusione dei tre registri inferiori: un primo ordine principale, solennemente scandito da sei colonne addossate alla parete, dai capitelli rapidamente disegnati, ma verosimilmente composti, seguito da un doppio attico ritmato da lesene tuscaniche. Nell'ultimo registro sormontato dalla cupola, nelle due estremità figurano anfore libere stagiate su un podio collegato da volute alla cornice di coronamento. Nel primo ordine che raggiunge l'imposta dell'arco centrale, le sei colonne scandiscono il ritmo delle tre campate, quella centrale più ampia corrispondente all'arco di trionfo, segnato da due colonne accoppiate, e quelle laterali occupate da nicchie emicicliche ad arco centrate tra cornici rettangolari. Uguale la scansione tripartita ritmata dalle quattro lesene nel primo attico che, con ampie cornici nelle campate laterali in sostituzione delle nicchie inferiori, è concluso dall'ultimo registro, dove campeggia un'ampia targa rettangolare, probabilmente destinata a un'epigrafe. In entrambi i lati di quest'ultima figura il motivo di due binati di lesene tronche simili a volute ornate da piccoli ovuli, sul modello di quelle disegnate nell'altare della c. 38v^b del medesimo manoscritto. La soluzione è completata da una cupola priva di tamburo direttamente poggiata sulla cornice di coronamento, secondo una precisa linea espressiva di attenuazione formale, che rimanda ai modelli di cupole adottati a Roma nel fervore del rigore controriformistico degli ultimi decenni del Cinquecento, seguendo le guide tipologiche della cupola di Vignola nel suo progetto per la chiesa del Gesù o di quella di Martino Longhi il Vecchio per la sede oratoriana di Santa Maria della Vallicella (poi trasformata da Pietro da Cortona nel 1650), accomunate dall'assenza di slancio verticale. Riguardo alla cupola è da rilevare, rispetto a quanto disegnato nel foglio 16r, che il grafico qui descritto sembra contenere una soluzione finale che, pur confermando comuni elementi lessicali, rinuncia all'inserimento di metope e triglifi nel corni-

cione di coronamento e alla presenza di costoloni nella cupola chiaramente delineati nell'altro grafico, dove appaiono anche anfore sul terzo registro in luogo dei globi del disegno qui descritto.

Un uso più solenne del lessico affiora invece negli alti stilobati, su cui s'impostano le colonne del primo registro, che sembrano continuare un uso rinascimentale degli ordini architettonici in linea con il classicismo tardocinquecentesco, distante dagli studi del Vignola, solitamente incline a collegare direttamente gli ordini al piano di calpestio, attenuandone la rilevanza monumentale. Altri contatti dei disegni 16r, 16v, 17v e 31r del manoscritto napoletano potrebbero riferirsi al progetto di Domenico Fontana per il mausoleo per le onoranze funebri di Filippo II, morto nel 1598, inserito nel volume di Ottavio Caputi [Caputi 1599], pubblicato nella stamperia di Nicola Antonio Stigliola [Manzi 1968]. Come illustrato nell'incisione pubblicata da Caputi, Fontana, su incarico del viceré conte di Olivares, progettò un'architettura in legno dipinto, «a guisa di bellissimo Tempio» [Caputi 1599, 6], da allestire nella tribuna della cattedrale di Napoli in occasione della cerimonia in onore di Filippo II. Il mausoleo, disegnato in pianta e in alzato come l'edificio del grafico 31r qui descritto, mostra un impianto esagonale inscritto in un quadrato e scandito da dodici colonne corinzie sull'intero perimetro esterno. Queste, di ordine gigante su alti stilobati, avanzano dal perimetro quadrato come a comporre quattro simmetrici ingressi monumentali registrati in pianta. Se il mausoleo progettato da Fontana appare simile nella compatta pianta esagonale e nella scansione esterna delle colonne al modello dell'edificio del disegno 31r, a differenziare i due elaborati è il linguaggio architettonico, che nella soluzione di Fontana dichiara una più marcata accentuazione manieristica. Si veda il ricco apparato decorativo di statue e pinnacoli e soprattutto lo scatto verticale dell'intera composizione, affidato alla slanciata cupola costolonata a sesto acuto: una tensione verso l'alto decisamente assente nel più compatto organismo cupolare saldamente ancorato all'attico nel disegno del Ms. XII.D.74. s.d.l.



ANONIMO

sezione longitudinale di edificio

1585 ca.

disegno a matita, china e acquerello azzurro su carta; il foglio presenta una piegatura al centro

260 x 574 mm

filigrana: trimonte con giglio in cerchio sormontato dalla lettera "M", 45 x 49 mm, altezza totale 58 mm
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 31v

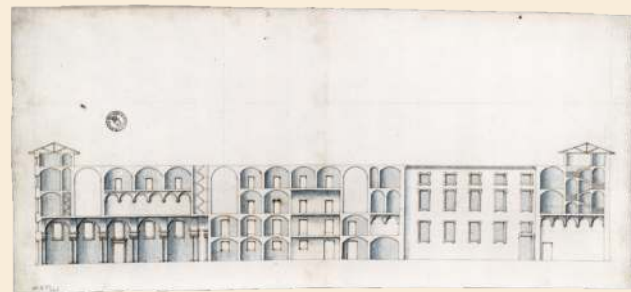
Al centro del foglio, ma collocato più in basso rispetto alla linea di mezzera, è la sezione di un complesso edificio non identificato. Dal disegno è possibile desumere si tratti di un edificio quadrangolare, composto da cortine perimetrali esterne più elevate – coperte a falde con traviature lignee ad ampie sporgenze – e da un fabbricato a croce al suo interno che ripartisce quattro corti. Si contano quattro piani fuori terra, più il quinto della cortina esterna. Di grande qualità architettonica è il primo e più monumentale ambiente d'ingresso in cui spicca l'uso delle colonne binate di ordine corinzio addossate alla parete poste lungo le pareti, al cui centro si apre una porta per lato di collegamento con i cortili che lo affiancano e finestre poste a una quota superiore. Sull'altro versante è un'altra corte, che, per simmetria d'impianto, doveva essere speculare a quelle precedenti, motivo per cui si ipotizza una sezione longitudinale a baionetta; in caso contrario si tratterebbe di un unico grande cortile su cui affacciano tre ordini di finestre. La sezione, inquadrata in una squadratura a matita della carta, illustra in dettaglio: il sistema delle coperture interne, differenziate per ambiente (volte a botte, ribassate, a padiglione con lunette e piane); la diversificazione degli spazi interni; i collegamenti orizzontali e verticali (una scala a quattro rampe all'interno di una vanella al piano superiore, due rampe di scale minori; due corridoi a doppia altezza e un ingresso monumentale; non è rilevata alcuna scala al pianoterra); la varietà delle aperture (portali, porte, finestre) e delle cornici (nel disegno a matita alla c. 24vav del medesimo album si mostra molto simile il sistema utilizzato al piano terra di questo grafico, mentre la tipologia di cornice è vicina a quella della c. 181b, in particolare

nel tratto, nella forma e nella tecnica di rappresentazione prospettica dei vani). La sezione, molto ben delineata, ma priva di misure, può apparire uno studio.

Sul verso è lo schizzo a matita di una sezione architettonica – con una scritta non leggibile all'interno di un ambiente –, riferibile al disegno a china sul recto. Il disegno è tagliato nella parte sommitale, cosa che fa pensare a un taglio del foglio avvenuto successivamente alla stesura finale del recto.

La tecnica utilizzata nel disegno, acquerellato e sfumato in azzurro, avvicina il foglio ad altri disegni presenti nell'album in questione, così come la filigrana è simile a quella di altri grafici della raccolta. L'inusuale uso dell'inchiostro azzurrino per restituire spessore e profondità e il taglio grafico avvicinano questo grafico ad alcuni disegni di Giovan Vincenzo Casale (Firenze, 1539 – Coimbra, 1593) [Lanzarini 1997, cat. 165, pp. 201-202; Lanzarini 1999a; Lanzarini 1999b]. In assenza di dati documentari, piace pensare possa trattarsi di un suo progetto disegnato negli anni della sua attività napoletana (1577-1586) [Divenuto 2009, 67-77]. In particolare, alcune coincidenze emergono dalla sovrapposizione di questo progetto con quello noto per la Real Cavallerizza – l'edificio iniziato nel 1584 e poi convertito in Palazzo dei Regi Studi –, il cui disegno è conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid (DIB/16/49/149) [Bustamante García – Marías Franco 1991, cat. 137, 300]. Al di là dell'affascinante ipotesi di considerare questo disegno come uno studio per una soluzione alternativa, non suffragata da dati documentari, si ricorda che nel 1585 Casale fu anche incaricato del progetto per il palazzo del principe di Sulmona.

m.v.



ANONIMO (da Vignola?)

Palazzo Farnese, Roma. Sezione longitudinale

1560 ca.

disegno a china e acquerello seppia su carta

465 x 560 mm

unità di misura in palmi romani

annotazioni: *Paulus III Pont Max* / [misure diverse]

filigrana: balestra in cerchio, sormontata da un giglio,

cerchio 48 x 50 mm, altezza totale 71 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 33r

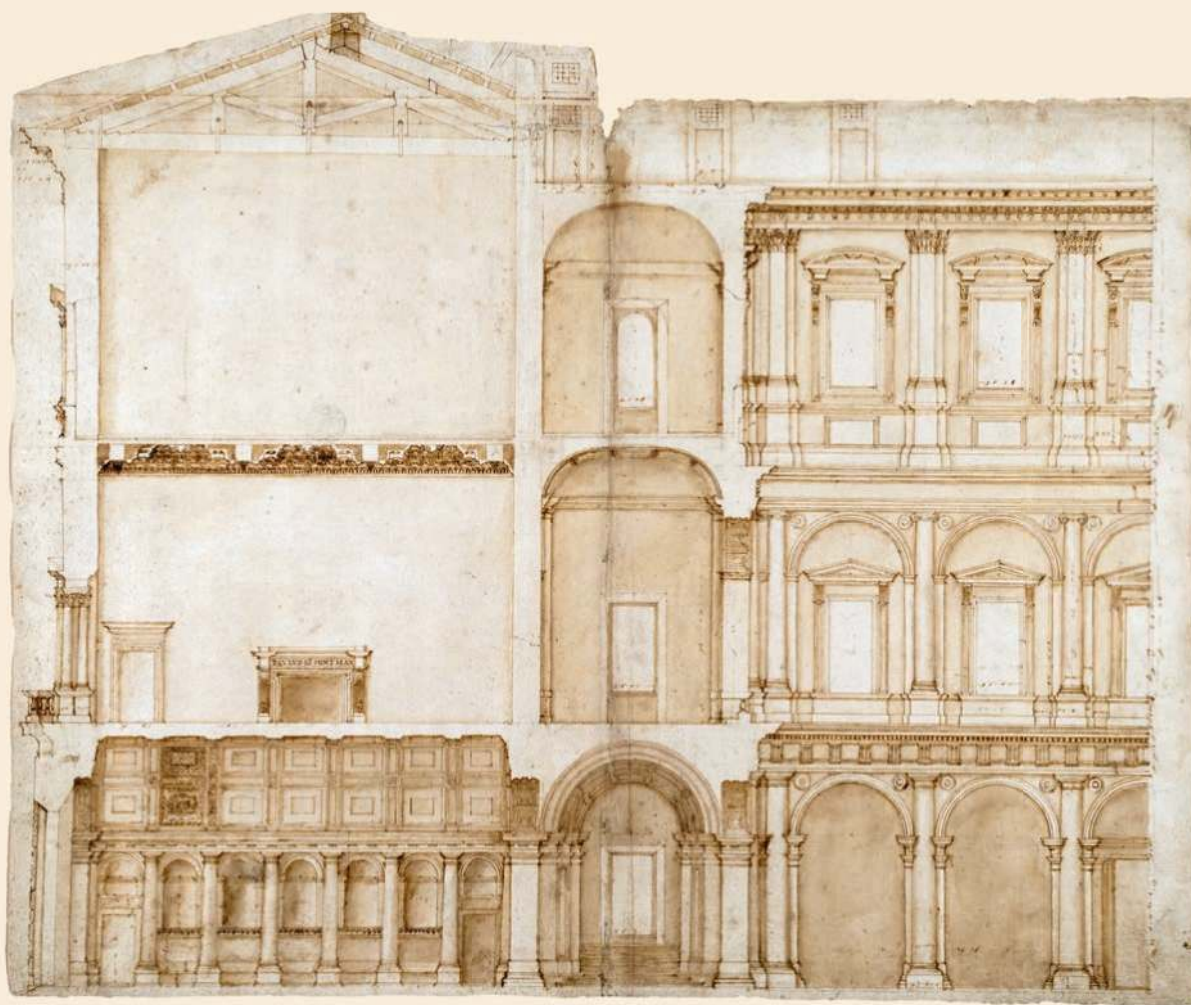
Bibliografia: Keller 1976, p. 29; Starace 1999a, p. 126, nn.

8, 11; Frommel 1981, p. 216, fig. 57; Frommel 2010, p. 335

Il grafico è da porsi in diretta relazione con la pianta di palazzo Farnese pure presente nella raccolta napoletana (c. 36r), oltre che, come abbiamo notato, con altri disegni dello stesso album dalla grafia assai simile.

Nella parte superiore il foglio, che si compone di due carte incollate tra loro, è tagliato irregolarmente lungo il profilo del palazzo, forse per consunzione del lembo piegato.

Da un confronto tra questa sezione lungo l'asse d'ingresso e lo stato dei luoghi è possibile riscontrare alcune differenze rispetto all'attuale palazzo [*Palazzo Farnese* 2010; Tuttle 2002]. Nella sala dei Fasti Farnesiani, ad esempio, oggi è presente una seconda porta, sim-





metrica a quella a ridosso del fronte sulla piazza; ciò potrebbe far pensare a un rilievo (vedi le misure presenti sul foglio) dello stato del palazzo sotto il cardinale Ranuccio nei primi anni Sessanta del Cinquecento, cioè all'epoca dei lavori già intrapresi da Vignola.

Assai interessante, nella sezione, è la raffigurazione di dettagli decorativi e di arredo, come, nella stessa sala, il ricco cassettonato tuttora esistente e il camino, appena realizzato da Vignola secondo uno schema in cui il nome di Paolo III campeggia nello spazio centrale alla sommità della cornice del vano, serrata tra le due eleganti mensole a volute poggianti su zampe leonine. Ma sicuramente la parte più interessante del grafico è quella che raffigura il vestibolo sangallesco, di cui l'autore mostra anche il dettaglio di un modulo del bassorilievo che orna la volta.

Benché il livello del terzo piano appaia nel disegno troppo basso e le finestre troppo schiacciate, anche in questo caso l'elaborato ci offre una chiara idea dello stato del palazzo a quell'epoca, con l'attico appena cominciato.

a.b.

LORENZO POMARELLI (attr.)

(Siena, 1517 - Napoli? dopo il 1576)

Piante dei sotterranei di palazzo Farnese (?)

1564-1570 ca.

disegno a matita e china su carta; il disegno presenta una piega al centro

397 x 584 mm

unità di misura in braccia

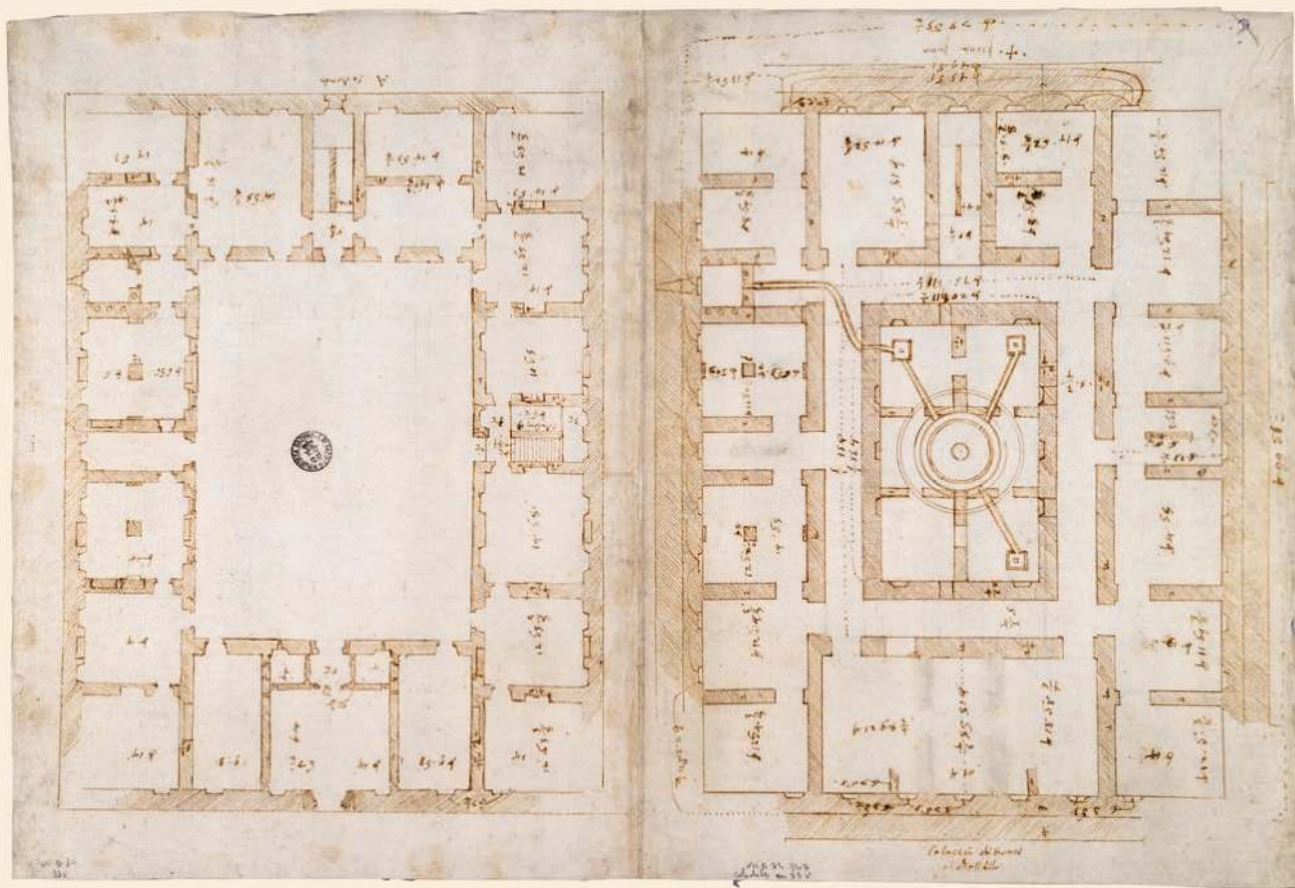
annotazioni: *la faccia di fronte al chastello / pianta prima / A seconda / schalone* / [misure varie]

filigrana: giglio semplice in cerchio, diametro 51 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 33v

Bibliografia: Starace 1999, p. 126, n. 11

Le due piante sono tra loro strettamente collegate, rappresentando l'una il rilievo di un palazzo a corte («seconda»), con le misure dei singoli ambienti (tranne la corte, al cui interno a matita si legge un accenno di pilastri), con l'indicazione dei servizi e, probabilmente, dei camini; l'altra («pianta prima») è la medesima pianta con i setti murari maggiorati di spessore – se non raddoppiati in quelli perimetrali –, e la relativa riduzione delle dimensioni degli ambienti, con all'interno della corte una struttura assimilabile a una cisterna per con un sistema di distribuzione idrica. Entrambe le piante risultano non ben definite nel disegno dei quattro angoli. Nulla vieta di pensare che la prima possa essere il rilievo di un piano e la seconda quello di una quota inferiore, con l'evidenza del sistema di regimazione delle acque. In ogni caso, si deduce che si tratta di spazi di un livello interrato, come è confermato dall'assenza di finestre – a meno di una singola apertura su uno dei lati corti della pianta «seconda» – e dalla sola proiezione grafica di aperture non intersecate dal piano orizzontale di sezione. Sulla base di questi dati e dalla mancata catalogazione della filigrana della carta nelle principali banche dati apparirebbe difficile identificare un edificio in particolare, seppure la precisione delle misure e l'indicazione dei servizi non lasci dubbi sull'esistenza del fabbricato al tempo della stesura del disegno.





All'esterno del perimetro sono segnate le misure totali della lunghezza e della larghezza, rispettivamente superiore alle 99 per 75 braccia; il simbolo certamente non può essere quello della canna architettonica (2,234 m) per l'evidente sovradimensionamento del fabbricato; mentre la proporzione appare compatibile con il braccio mercantile (0,848 m), ma allo stato attuale non è stato possibile confermare l'unità di misura utilizzata.

Le due piante erano state segnalate da Francesco Starace nel 1999 e dall'autore messe in relazione con la famiglia Farnese. Tale associazione non trova ulteriore riscontro in pubblicazioni successive, né da parte dello stesso autore né di altri studiosi. Prendendo in considerazione il solo Ms. XII.D.74, la collocazione di queste piante tra i rilievi di Palazzo Farnese – la sezione (c. 33r) e la pianta del pianoterra (c. 36r) – indurrebbe a osservare le piante mettendole in riferimento con il palazzo romano, seppure si debba riconoscere si tratti di disegni di mano diversa, come è evidente dal *ductus* calligrafico, dalla campitura delle parti sezionate e dai dettagli grafici. In tal senso, le due piante in oggetto dovrebbero rappresentare i sotterranei di Palazzo Farnese e come tale proveremo ad analizzarle, con tutti i dubbi del caso.

Questa breve analisi si limita al solo ragionamento cartografico, sulla base delle fonti bibliografiche, senza aver potuto effettuare un riscontro sui luoghi. Questi, come è noto, si compongono non solo delle fondazioni del palazzo, ma anche di una serie di strutture appartenenti a edifici risalenti a epoche diverse che vanno da quella romana al palazzo Ferriz, dalle sostruzioni cinquecentesche agli adeguamenti successivi fino ai più recenti restauri [*La présence de l'Antiquité* 1981; Di Mauro 1987; Di Mauro 1988, 27-35; Calci 2005]. Da un confronto con i rilievi moderni, sia quelli dello stato attuale [*Le Palais Farnèse* 1980, 402; Frommel 2010c, 55] che di quelli archeologici [*La présence de l'Antiquité* 1981, *Dépliant: Palais Farnèse, cave*], emergono diverse corrispondenze planimetriche, particolarmente evidenti dall'elementare sovrapposizione digitale dei disegni cinquecenteschi presenti nell'album (cc. 33v e

36r), utile soprattutto a comprendere la congruenza statica tra il cortile rettangolare di un disegno e quello quadrato dell'altro. In sintesi, le corrispondenze sono: l'ingombro del palazzo nel suo rapporto di lato per lato; la coincidenza con la profondità dei bracci di testata, disposti a nord-est e a sud-ovest dell'edificio – privi del portico – a cui corrisponde quella con i corpi di fabbrica a sud-est e a nord-ovest – inclusi del portico –; una pressoché simile sovrapposizione dei setti murari divisorii degli ambienti interni, con alcune variabili più o meno evidenti; corrispondenza tra la teoria di aperture lungo il perimetro esterno, a meno di piccole deformazioni; sovrapposizione del colonnato del vestibolo d'ingresso con i sottostanti setti murati, ma altrettanto avviene anche per l'ambiente che costituisce il vestibolo che conduce alla loggia sul giardino; coincidenza tra il corpo scala al centro del braccio sud-est, così come il piccolo ballatoio allungato di accesso alle scale posto specularmente al passaggio sotto la corte.

Una verifica circa il rapporto tra le cisterne disegnate e di quelle *in situ* al momento non è stata praticabile, ma appare che gli attuali resti, inclusi condotti di collegamento e, sul lato est dell'edificio, la presenza di una ruota che, grazie a un piccolo fiume sotterraneo, muoveva un mulino, non sarebbero del tutto compatibili con questa documentazione cinquecentesca. A mettere in dubbio l'identificazione dei disegni con Palazzo Farnese potrebbe essere la scritta «la faccia di fronte al castello», lasciando aperta ogni discussione. Il “castello” potrebbe però fare riferimento non tanto a un dato topografico, che vedeva Castel Sant'Angelo quale polo geografico a scala urbana, quanto piuttosto segnalare la posizione di un acquedotto (*castellum aquae*). Non bisogna infatti tralasciare il soggetto della pianta. Dalle fonti è noto che nel 1564 Antonio Fugacciola costruì una torre d'acqua di circa 3 m di altezza, a circa 20 m sopra il livello dell'acqua per alimentare il palazzo e, in particolare, le fontane nel giardino. Nella parte superiore erano stati collocati dei serbatoi per fungere da *castellum aquae* e riempiti da un sistema rotante i

cui dettagli sono sconosciuti. Dalla torre provenivano i tubi sotterranei che attraversavano via Giulia, quindi il giardino per raggiungere le mura del palazzo, salire e raggiungere il piccolo cortile costruito di fronte alla grande scalinata a SE, presso cui Michelangelo avrebbe voluto sistemare il gruppo del Toro Farnese, scavato nel 1546 e di cui intendeva farne una fontana. Oggi non rimane nulla della macchina idraulica; il cardinale Odoardo Farnese fece abbattere la torre nel 1602, nel momento in cui iniziò lo sviluppo del giardino lungo il Tevere [Uginet 1980, 79-80].

L'assenza di una documentazione su interventi di questo tipo a Palazzo Farnese non consente attualmente un'attribuzione certa delle piante, ma queste lasciano supporre la presenza di un ingegnere esperto in opere idrauliche. Alfredo Buccaro suggerisce l'attribuzione dei disegni a Lorenzo Pomarelli a partire da un confronto calligrafico e grafico con il progetto di restauro della Commenda di Montebello, l'unico autografo dei due disegni a lui attribuiti nei due album napoletani (Ms. XII.D.74, c. 41va; Ms. XII.D.I, c. 9r). Sappiamo che Pomarelli, sottomastro delle strade di Roma durante il papato di Paolo III (1534-1549), aveva tutte le qualità per intervenire in lavori di questo genere. Inoltre, l'intervallo cronologico di riferimento per questo disegno corrisponde alla presenza in Italia dell'architetto senese, ovvero tra il suo rientro dalla Scozia (1554-1560) – dove lavora al servizio di Maria di Guisa – e la sua partenza per Vienna (1569) alla corte di Massimiliano II, grazie all'intercessione di Ottavio Farnese. Come è noto, alla morte di Vignola (1573), Pomarelli farà vanamente richiesta ad Alessandro Farnese di sostituire il più illustre predecessore, accludendo un elenco delle sue imprese a servizio dei Farnese, tra cui però non compare Palazzo Farnese [Birra 2016]. Ciò potrebbe spiegarsi ipotizzando che i disegni siano da riferirsi a un intervento mai realizzato. I Farnese potrebbero essersi rivolti a lui durante la sua presenza a Roma, ma non aver mai realizzato il progetto. A questo punto Pomarelli potrebbe non essersi vantato di un progetto mai realizzato. A Vignola, come è noto, farà invece seguito Giacomo della Porta,

l'architetto che tra il 1570 e il 1591 disegnerà il sistema di fontane alimentate dall'Acqua Vergine [Rinne 2000], ma soprattutto che completerà l'edificio intorno al 1602.

Al di là del progetto idraulico, qualora fosse confermata l'ipotesi che questa pianta rilevi i sotterranei di Palazzo Farnese, incluse eventuali preesistenze di palazzo Ferriz, il disegno rappresenterebbe attualmente l'unica pianta cinquecentesca del livello delle cantine, affiancandosi agli altri rilievi coevi a integrare le fonti per lo studio del palazzo. In attesa che nuovi studi restituiscano più approfondite informazioni sulle diverse opere eseguite o anche solo progettate durante gli anni di Vignola, molto spesso circoscritte ai suoi più noti interventi negli interni pubblicati dallo stesso architetto [Tuttle 2002], mentre potrebbe prospettarsi l'idea di un cantiere più articolato, complesso e problematico, rivolgendosi a diverse competenze.

m.v.



ANONIMO (da Vignola?)

Palazzo Farnese, Roma. Pianta del pianterreno

1560 ca.

disegno a china ombreggiato a inchiostro su carta

417 x 550 mm

annotazioni: *cucina / dispensa / sala maggior / sala / camari dove lavorano li vassalli [?] del Sig.re / loggia / capilli / dispensa*

filigrana: lettera "M" sotto un giglio in uno scudo, 69 x 49 mm

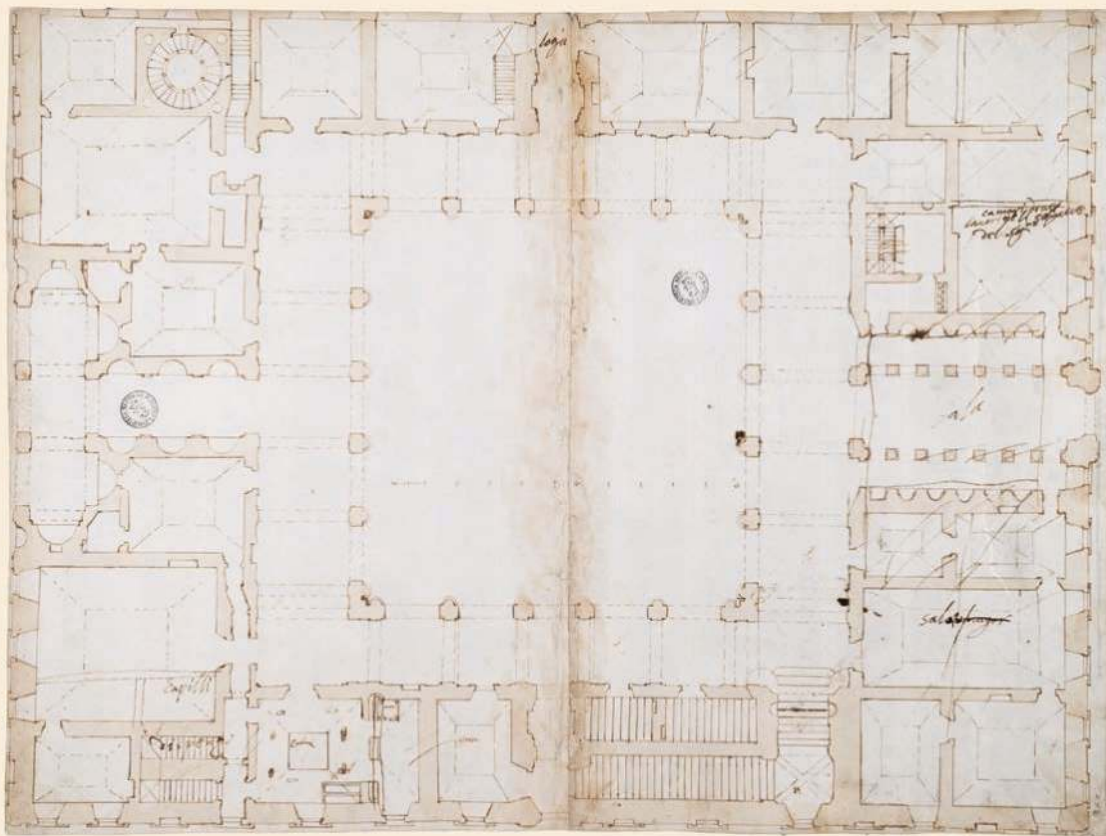
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 36r

Bibliografia: Frommel 1973, II, p. 123; Keller 1976, p. 29; *Le Palais Farnèse* 1981, fig. 15; Frommel 1981, p. 176; Romano 1993, 14; Starace 1999a, p. 126, nn. 8, II Frommel 1981, 186, fig. 13; Frommel 2010, 335

Il grafico, da porsi in relazione con la sezione presente nella c. 33r del medesimo album napoletano e con la pianta conservata al Metropolitan di New York (n. 49.92.61), rappresenta il pianterreno di Palazzo Farnese a Roma secondo l'idea di completamento elaborata da Vignola, con l'introduzione della loggia con vestibolo nel braccio di fondo e, nell'angolo dello stesso, della scala a chiocciola, non rilevata in piante coeve o successive: tali elementi, ad esempio, non sono presenti nella pianta dell'Albertina (Ital. Arch., Rom 1073, 1560 ca.), pubblicata da Frommel. Ma, rispetto alla citata sezione, il disegno lascia molto a desiderare per il carattere meno ricercato e di uso pratico, forse di cantiere.

La pianta è perfettamente rifilata all'interno del foglio; si tratta di un disegno leggermente grossolano nel tratto, con indicazioni interne riferite a possibili trasformazioni d'uso, come la frammentazione di alcuni saloni.

a.b.



ANONIMO

Studio di architettura

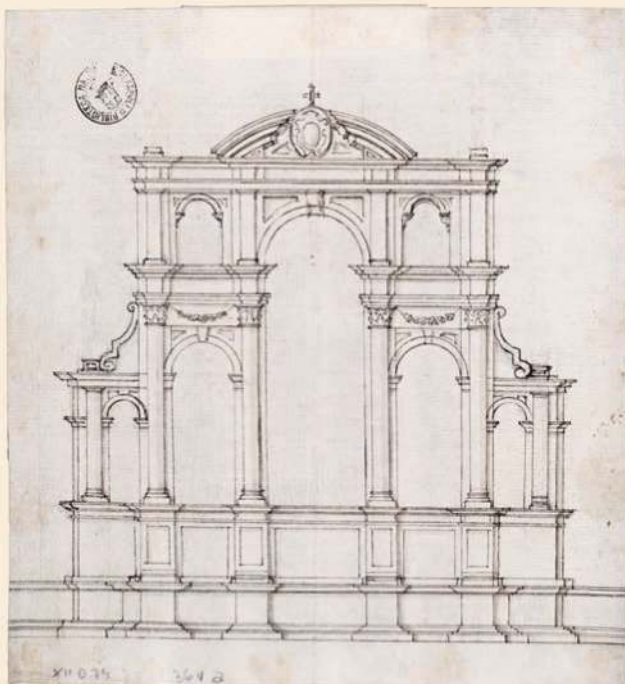
seconda metà del XVI secolo

disegno a matita e china su carta

203 x 188 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 36^{va}

Bibliografia: Starace 1999a, p. 127, n. 16



Una piccola croce, inserita su un imprecisato stemma al centro di un frontone semicircolare, è l'unico elemento utile ad avvicinare questo disegno alla soluzione per un altare religioso, altrimenti riferibile a una generica composizione per un allestimento celebrativo o anche per una monumentale fontana pubblica. A meno dell'aggiunta di statue e di elementi decorativi, l'ordito architettonico principale è in contatto con altri due fogli del manoscritto napoletano, il 29^v e il 38^{vb}, dove tuttavia la presenza di canne da organo nel primo e di una mensa

di altare innalzata su gradini nell'altro, ne rendono più certa la funzione.

Motivo principale della parete è il grande arco centrale, replicato con dimensioni minori nelle campate laterali articolate in numero di cinque nel registro principale e di tre in quello superiore. Un frontone sormontato dallo stemma e dalla croce chiude in alto la composizione. Composito è il disegno del basamento che, articolato su doppi stilobati aggettanti, asseconda l'intenzione di dare risalto al corpo centrale della parete, dove alte colonne corinzie si addossano ai piedritti dei tre archi principali. I doppi stilobati del basamento, decorati da cornici e riquadri, annunciano il volume plastico delle quattro colonne corinzie del registro principale, addossate ai piedritti dei tre archi, quello maggiore al centro e due laterali. Nelle due campate minori l'accentuazione plastica appare ridotta dall'eliminazione degli stilobati nel basamento e dall'inserimento di lesene tuscaniche che, in luogo delle più plastiche colonne corinzie del corpo centrale, chiudono le due campate minori laterali, anche queste contenenti archi di minori dimensioni, sormontati da volute di raccordo con la cornice del registro principale. In quello superiore, innalzato su una marcata cornice in corrispondenza dell'imposta dell'arco centrale, quattro lesene tuscaniche scandiscono le tre campate con due archi minori nell'estremità, sormontate dal frontone curvo di coronamento. Sui due lati linee a matita tracciano un abbozzo di statue in corrispondenza delle lesene tuscaniche del registro superiore.

In confronto ai fogli 29^v e 38^{vb} del medesimo album, a cui va rapportata questa composizione, il lessico architettonico mostra in questo caso un linguaggio classicista più austero di ambito romano, dove ogni elemento – colonne, lesene, volute, frontoni, festoni e statue – mostra una resa figurativa più attenuata rispetto al ricco impaginato manierista degli altri due grafici.

s.d.l.



ANONIMO

Studio per l'ingresso di una cappella

1590 ca.

disegno a matita e china su carta

398 x 274 mm

unità di misura in palmi

scala grafica di 8 palmi

annotazioni: *Palmi n° 8*

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei punte in scudo, 64 x 37 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 37v



Collegato per grafica e soggetto al foglio 29r del XII.D.74, il disegno illustra uno studio per l'ingresso di una cappella, probabilmente inserita all'interno di una chiesa, come indicherebbe l'alto arco tra paraste tuscaniche e cartiglio in chiave che inquadra la composizione. Motivi architettonici di chiara matrice manierista scandiscono la parete in tre campate ritmate da quattro paraste tuscaniche, ciascuna sovrapposta a due profili di semiparaste emergenti sui lati ad accentuare il carattere scultoreo della soluzione, articolata sul portale centrale tra due finestre segnate da cornici e chiuse da grate. Tre registri compongono il disegno del fronte innalzato su un basso basamento, ornato da targhe rettangolari con cornici, interrotto al centro dal portale e decorato da plastiche volute reggi-panche. Queste appaiono raddoppiate ai lati dell'ingresso in corrispondenza delle paraste superiori separate dal basamento da una cornice dal forte rilievo chiaro-scuro, evidenziato dalla coloritura in acquerello azzurro che ritorna in tutti gli elementi di maggiore rilievo plastico. Il corpo centrale è completato da una fascia marcapiano tra due cornici che mostrano segmenti in aggetto, assecondando il motivo manierista della sovrapposizione delle paraste inferiori. Nel coronamento, in corrispondenza del portale, sopra un'ampia targa rettangolare presumibilmente destinata a un'epigrafe, s'innalza un monumentale frontone semicircolare, spezzato al centro da un globo su un podio e collegato da tese volute al secondo livello, anch'esso con globi sulle estremità. Una soluzione analoga, probabilmente disegnata dallo stesso autore come lascerebbero ipotizzare tecnica grafica e lessico architettonico adottato, è illustrata, nella stessa raccolta, nel foglio 29r che mostra varianti nel coronamento dei due frontoni sovrapposti, l'uno triangolare e l'altro superiore semicircolare, spezzato al centro in corrispondenza di una croce. Anche nel basamento, la soluzione appare variata dall'inserimento, ai piedi delle paraste tuscaniche, di stilobati in luogo delle plastiche volute del foglio 37v.

I due fogli 29r e 37v vanno inoltre collegati al disegno della facciata della cappella del palazzo vicereale cinquecentesco di Napoli, eseguito dall'architetto frate servita Giovanni Vincenzo Casale e inserito nel suo album di disegni di architetture [Bustamante, Marías 1991, 211-312] conservato nella Biblioteca Nacional di Madrid. Il Casale [Bustamante, Marías 1991, 276; Lanzarini 1999a, 196; Lanzarini 1999b, 57-58] è documentato nella capitale del vicereame spagnolo fra il 1577 e il 1586 [Divenuto 2009, 67-82], un periodo in cui, tra gli importanti incarichi ricevuti dai viceré Antoine Perrenot de Granvelle e Íñigo López de Hurtado de Mendoza, che gli valsero il titolo di Ingegnere e Architetto Regio, attese anche al progetto della cappella del palazzo vicereale di Napoli, poi demolito nel 1843. Nell'album madrileno di Casale frequente è l'uso dell'acquerello azzurro negli spessori delle pareti e nei principali elementi architettonici, seguendo una grafica così vicina ad alcuni fogli del Ms. XI-I.D.74 da lasciare immaginare un collegamento tra diversi fogli delle due raccolte. Privo di acquerellatura, il rapido schizzo a penna, matita e inchiostro marrone della cappella vicereale abbozzato da Casale mostra invece analogie con i due disegni napoletani per la stessa grafica della scala metrica, con i punti e i numeri riportati nel margine inferiore del foglio, e per il simile impianto architettonico composto dal portale centrale sormontato da frontone e al centro di due finestre con grate. Differente tuttavia nei tre grafici appare il codice decorativo che mostra motivi più elaborati in quello di Casale ove stemmi centrati tra morbide volute, targhe mistilinee e scultorei balaustri ai piedi delle finestre descrivono un marcato carattere ornamentale, disegnato in due differenti soluzioni come a indicare possibili varianti. Entrambe le composizioni appaiono lontane dall'austero impaginato dei prospetti illustrati nei due disegni del manoscritto napoletano accomunati da un'architettura di evidente matrice toscana, segnatamente dosiana, ricorrente anche in altri fogli probabilmente aggiunti a Napoli

al corpus grafico raccolto inizialmente a Roma. A distinguere i tre disegni è inoltre l'assenza in quello del Casale dell'alto arco che inquadra la soluzione dell'ingresso della cappella nei fogli del Ms. XI-I.D.74, motivo quest'ultimo che sembrerebbe collegarli, come si accennava, a soluzioni di fronti di cappelle inserite lungo la navata di una chiesa. s.d.l.



ANONIMO

Studio di altare maggiore tra due porte

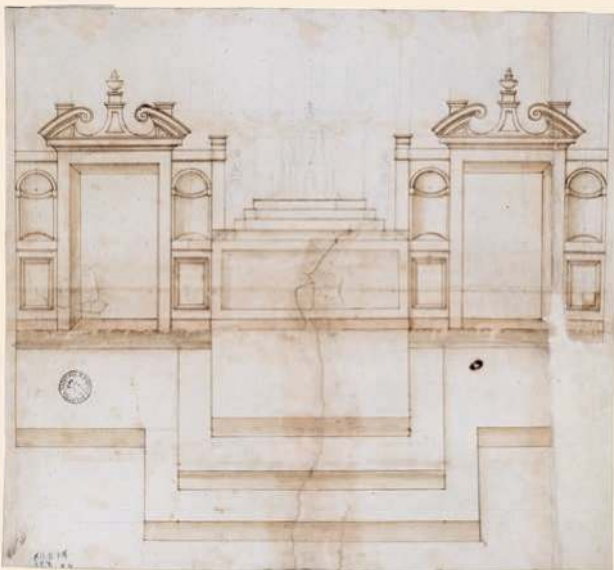
1590 ca.

disegno a matita e china acquerellato seppia; ampia abrasione in corrispondenza di una piega e taglio al centro

320 x 345 mm

filigrana: lettera "M" sotto una stella a sei punte in scudo, 70 x 44 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 38r



Il foglio illustra l'alzato di un altare maggiore fra due porte, con il disegno delle linee di pianta evidenziate da acquerello seppiato nel margine inferiore del campo figurato. Queste compongono uno spazio articolato su un piano corrispondente alla quota delle due porte, dal quale si staccano due scalini che raggiungono la base della mensa. Sul corpo centrale, innalzato su un podio articolato su tre gradini, si riconosce l'abbozzo a matita di un ciborio a forma di tempietto circolare con cupola sormontata da una croce. Tratti a matita disegnano anche volute con pinnacoli alle due estremità della mensa.

Escludendo il foglio 45vb riferito allo stesso soggetto, il collegamento tra gli altri tre dei quattro disegni

presenti nel medesimo manoscritto dedicati al progetto di un altare maggiore tra due porte (cc. 2v, 3r e 39v) sembrerebbe avvalorato dalla presenza della stessa filigrana, recante uno scudo effigiato da una lettera "M" sormontata da una stella a sei punte, sebbene riportato con misure differenti e datato da Zonghi al 1587 [Zonghi 1953].

Ricorrenze lessicali della composizione dell'altare avvicinano questa soluzione maggiormente alla c. 45vb, dove il registro di nicchie e cornici geometriche sembra sviluppare quanto introdotto nel disegno qui descritto, di cui sembra essere una successiva elaborazione. Si veda ad esempio nella c. 38r l'assenza di cornici nel podio del ciborio, disegnato solo a matita, e di decorazioni nel paliotto decorato nel 45vb da ovuli inquadriati da cornici. Rispetto alla soluzione dell'altare del 39v, il foglio mostra un impaginato dell'altare più marcatamente classicista. L'intera parete appare controllata da un rigore geometrico in contrasto con il più marcato carattere decorativo introdotto nell'altra soluzione del 39v, dove l'aggiunta di corone floreali e di capitelli tuscanici conferiscono alla composizione tratti più decisamente manieristi. Ascrivibile a una cultura architettonica toscana e, in particolare, per il disegno delle volute sulle porte laterali alle componenti formali del repertorio michelangiolesco e dosiano, la soluzione dell'altare è riferibile agli adeguamenti controriformistici attuati nelle chiese conventuali napoletane, dove la necessità di separare il presbiterio dal coro suggerì la costruzione di altari maggiori al centro di pareti-diaframmi con porte laterali. Tra le numerose realizzazioni eseguite, dagli ultimi decenni del Cinquecento e continuando nel Seicento con una più accentuata decorazione barocca, si segnalano le soluzioni introdotte nelle chiese del Salvatore dell'eremo dei Camaldoli e in quelle del Gesù Vecchio, di Santa Maria la Nova e di Santa Maria degli Angeli alle Croci; soluzioni accomunabili al disegno del foglio 38r, ancora privo tuttavia della magniloquenza barocca degli interventi napoletani, molti dei quali firmati da Cosimo Fanzago s.d.l.

ANONIMO

Progetto per uno stipo

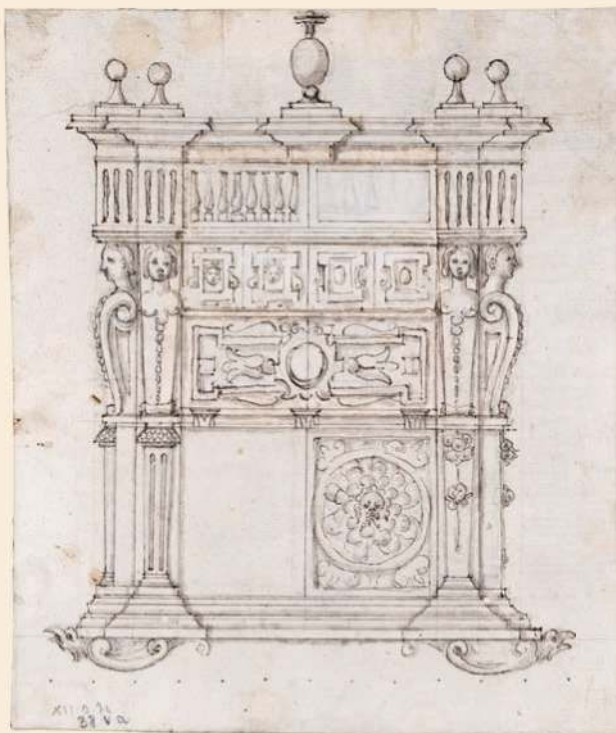
seconda metà del XVI secolo

disegno a penna, inchiostro nero e acquerello, traccia di matita

219 x 184 mm

filigrana: stella a sei punte intorno a un cerchio piccolo e inscritta in cerchio maggiore, diametro cerchio piccolo 10 mm, diametro cerchio grande 39 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 38^{va}



Il foglio riguarda il progetto con doppia soluzione per uno stipo a due corpi. La base, animata da profonde modanature sottolineate da ombreggiature ad acquerello, poggia su stravaganti piedi in forma di aquila. La doppia proposta progettuale per il corpo inferiore prevede, sulla sinistra – sia come partitura laterale del fronte che come decoro della faccia laterale –, lesene trapezoidali scanalate con una terminazione decorata

da un motivo a squame di serpente e una portella lasciata priva di ornamenti. Sulla destra le lesene sono decorate da rigogliosi festoni di frutti in altorilievo e la portella presenta un bassorilievo con un mascherone grottesco. Il corpo superiore è inquadrato da erme femminili che si tramutano in volute con una perlina-tura centrale, mentre le portelle, che risultano distinte su due livelli, sono ornate, in basso, da una grande cartella con scudo centrale inquadrato da un motivo decorativo gigliato e, in alto, da edicolette quadrate decorate o con testine o con un semplice ovolo centrale. Il fregio superiore presenta terminazioni a triglifo al di sopra delle membrature in rilievo e ancora una doppia soluzione per il fronte: con balaustrini o con un pannello liscio. Un architrave che riprende le modanature in forte aggetto della base chiude la struttura del mobile ed è coronato da sfere laterali e da un corpo ovoidale, che potrebbe essere il sintetico abbozzo di un'urna all'antica.

L'esuberanza decorativa del mobile denota la vicinanza, o quantomeno la conoscenza, di quel lessico ornamentale diffuso dalla cosiddetta 'officina farnesiana', ovvero quell'*entourage* di artisti, *in primis* Perin del Vaga, decoratori e semplici artigiani individuati dagli studi quali ideatori e diffusori del gusto manierista nelle arti applicate [Prosperi Valenti Rodinò 2001].

La concezione plastica e decorativa dell'arredo si inserisce in questa definita corrente di gusto che coinvolge tra gli altri anche Guglielmo Della Porta, il quale tra gli schizzi del taccuino oggi alla *Graphische Sammlung* del *Kunstpalastr* di Düsseldorf (inv. FP 6419) ha lasciato un progetto per una cornice con erme laterali affini a quelle proposte per lo stipo in esame [Gramberg 1964, cat. 45].

Proprio questo gusto per le forme metamorfiche e le figure grottesche differenzia il progetto in esame dalla concezione dell'arredo come architettura in miniatura che caratterizza la solenne monumentalità della produzione di Flaminio Boulanger; basti pensare all'aulico rigore dello studiolo o medagliere Farnese oggi al Musée National de la Renaissance di Écouen [Jestaz 2010, con ampia bibliografia].



Nonostante ciò lo stipo in esame denota una forte attenzione all'articolazione plastica del cornicione aggettante e della base, così da risultare più in sintonia con la produzione tosco-romana che con la coeva produzione franco-borgognona dell'ambito di Hugues Sambin di arredi riccamente decorati a intaglio, con la quale pure condivide scelte formali come l'uso delle erme e l'articolazione stessa in corpi sovrapposti. Autore del disegno è dunque verosimilmente un artefice bene aggiornato sul gusto romano della metà del XVI secolo e che rielabora le forme riconducibili alla citata 'officina farnesiana' o a quella 'estense', cioè legata al cardinale Ippolito II d'Este [Prosperi Valenti Rodinò 2010]. Il disegnatore adopera però un segno grafico alquanto marcato e poco fluido, privo della guizzante vitalità degli esemplari più alti di questa produzione, tanto che potrebbe essere considerato un emulatore di quei modelli. Proprio la qualità grafica del disegno e la diffusione di motivi decorativi come il giglio o l'aquila, qui non posti in un risalto tale da poterli identificare quali emblemi araldici [ivi, 18], come accade invece nella produzione della 'officina estense', impongono cautela nel valutare il foglio.

Interessante è che la filigrana appaia simile a quella che nel repertorio di Briquet (n. 6087) risulti attestata a Napoli nel 1579, lasciando così aperta la possibilità che il foglio possa avere avuto un'origine napoletana e non romana, e che possa essere una testimonianza della diffusione del gusto della Maniera romana anche negli arredi partenopei.

s.g.

ANONIMO

Studio di altare maggiore

1600 ca.

disegno a matita, china e acquerello azzurro su carta

393 x 267 mm

filigrana: tre mezzelune montanti in diagonale in scudo sormontato da corona a cinque punte, 40 x 26 mm (con la corona 53 mm)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 38vb



La sezione di un grande ambiente voltato, plausibilmente di un presbiterio, inquadra in questo disegno il complesso architettonico e scultoreo di un monumentale altare raffigurato con una grafica in stretta relazione con i fogli 29v e 37r del Ms. XII.D.74. Le linee a china con tratti acquerellati mostrano una composizione modellata su una serliana con l'aggiunta, su entrambi i lati, di un'edicola di misura uguale all'adiacente vano architravato. Innalzato su una gradinata segnata su entrambi i lati da una balaustrata, l'altare è articolato su cinque campate, di cui quella centrale sulla mensa più alta delle altre e conclusa da un grande frontone triangolare. Ricco il repertorio sintattico, dove gli elementi architettonici disegnano l'ordito principale, al cui interno prende forma un consistente registro decorativo. Sei colonne corinzie, ornate in basso da foglie fino a un terzo del fusto, si innalzano su un podio a scandire le campate, quella centrale più ampia occupata dalla mensa e le quattro laterali, ciascuna occupata da una statua di santo segnata in basso da riquadri nel basamento. Superato l'architrave coincidente con l'imposta dell'arco centrale, s'innalza il registro superiore raccordato da morbide volute a quello inferiore e contenuto alle estremità da lesene tuscaniche tagliate nella metà inferiore per lasciare spazio a piccoli ovuli decorativi. La composizione dell'altare è conclusa da un grande frontone triangolare, interrotto al centro da uno stemma non identificato reggente una croce e replicato con dimensioni minori sulle edicole inferiori; qui, in luogo della croce del timpano superiore, trova spazio un motivo decorativo composto dal segmento centrale del frontone ornato da uno stemma e sormontato da un'anfora. All'interno dell'ordito architettonico prende forma un ampio programma decorativo, in cui festoni floreali, girali, globi, anfore e putti reggiepigrafi conferiscono all'opera un accentuato carattere manieristico, che reinterpreta precedenti realizzazioni rinascimentali, sul modello del registro superiore dell'altare Piccolomini di Andrea Bregno nel Duomo di Siena, con sculture di Michelangelo, mostrando altresì rimandi lessicali al reper-

torio linguistico di Giovanni Antonio Dosio, come indicano le soluzioni sperimentate anche a Napoli negli ultimi decenni del Cinquecento [Del Pesco 2011]. In confronto con la soluzione dell'altare nella c. 37r, questo disegno mostra un linguaggio architettonico databile a un periodo successivo di uno o più decenni, come peraltro sembrerebbe avvalorare la filigrana, da collocarsi ai primi anni del Seicento [Briquet 1991, cat. 1233].
s.d.l.



ANONIMO

Studio di coro ligneo

1580-1590 ca.

disegno a matita, china e inchiostro bruno su carta

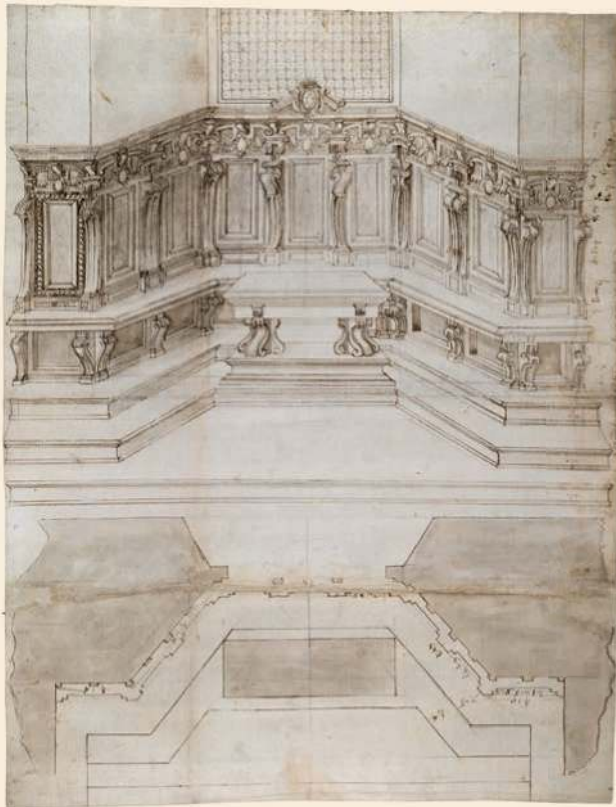
555 x 429 mm

annotazioni: *alto da terra* [?] [...] *della cornice* [...] / [misure]

filigrana: albero su trimonte in scudo, 64 x 44 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 39r

Bibliografia: Starace 1999a, p. 127, n. 15



In tre disegni del Ms. XII.D.74 ritorna il prospetto di un coro ligneo addossato a una parete, di cui esso segue la giacitura lungo una linea spezzata. In corrispondenza del settore centrale, la composizione mostra una rientranza occupata da una mensa innalzata sul secondo gradino, alla stessa quota di calpestio dei

cantori, e modellata sulle linee compositive e decorative dello stallo composto da nove seggi, che conservano la stessa composizione anche nei fogli 26vb e 30r, ai quali è da collegare questo disegno. Gli altri due grafici, tuttavia, sembrano riferibili a una prima fase di definizione del coro, forse una stesura preliminare del progetto. Evidenti analogie nell'articolazione generale, nella ripartizione modulare degli schienali del lungo bancale, oltre che nella grafia dei tratti, sembrerebbero confermare l'attribuzione a uno stesso autore, che aggiunge nei tre fogli dettagli al registro decorativo, confermando il motivo iniziale. Rispetto ai due analoghi disegni, il 39r mostra una composizione più compiuta, avvalorata, oltre che dal dettagliato impianto delle decorazioni della spalliera, anche dall'aggiunta, nella metà inferiore del foglio, di una pianta del coro che registra l'articolato disegno della parete con l'indicazione numerica delle misure dei seggi dei cantori e degli elementi decorativi di divisione. Al centro, alle spalle della mensa, il muro è interrotto dalla finestra centrale strombata assente negli altri due fogli. Più dettagliato appare nel 39r anche il disegno dell'apparato decorativo del fregio dello schienale, arricchito, sul seggio centrale, da un frontone contenente lo stemma dei Medici, il cui scudo ovale, seppure privo dei sei bisanti del casato, ricorre su ogni seduta del bancale anche nel 26vb e nel 30r.

Come precisato nella pianta in basso, il coro appare articolato su un impianto a spezzata strutturato su due segmenti rettilinei che, simmetrici sulle estremità, piegano in angolo ottuso verso il settore centrale sormontato dallo stemma e dalla finestra superiore. Alcune scritte leggibili solo in parte, riportate nel margine laterale destro del foglio, *alto da terra* [?] [...] *della cornice* [...], insieme alle misure trascritte nel disegno in corrispondenza di ogni componente decorativa, forniscono precise informazioni sulle dimensioni degli elementi e integrano quanto riportato nel foglio 30r dove, tra le altre indicazioni, si legge: *El Banco alto B 1 1/2,, sotto ai Bancali ci vanno palmi 3[?] altro banco p. [?] fronte del pilastro p. [?] /fronte dello sguanco di finestra p. [?] / fronte della finestra p. [?].*

Come peraltro lascerebbe ipotizzare il marchio di filigrana – uno scudo con trimonte sormontato da albero simile a quello datato agli anni 1564-1566 [Woodward, cat. 131-133] e in uso in ambito veneziano – l'origine tardocinquecentesca del disegno troverebbe riscontro nella vibrante tensione plastica manieristica delle decorazioni dai modi michelangioleschi, gradualmente arricchite nei tre fogli con aggiunte o sostituzioni di più elaborati motivi, soprattutto nelle cornici divisorie degli schienali delle sedute e del fregio superiore di coronamento.

Mostrando ripensamenti rispetto agli stessi motivi disegnati nei due preliminari, il 39r riporta un complesso repertorio lessicale con accentuazioni plastiche nei tre settori del basamento dei sedili, negli schienali e nel fregio di coronamento. Motivo ricorrente nei primi due registri è la voluta decorata a squame di pesce che, di dimensioni minori nel basamento, scandisce ogni seduta ed è ripetuta, allungata e tesissima, nello schienale per dividere i posti come già anticipato nel foglio 30r, ma non nel 26vb, verosimilmente riferibile a una prima elaborazione, dove lo schienale appare diviso da lesene coronate da un fregio a doppia voluta. Ri elaborando l'idea iniziale, segmenti terminali di lesene scanalate con fregio ionico affiorano proprio in corrispondenza dell'estremità superiore delle volute dove, come per alludere a una sovrapposizione di elementi, decorano il coronamento degli stalli alternandosi ad altre volute ornate al centro dagli scudi. La decorazione appare ulteriormente arricchita nel primo schienale sinistro, dove il disegno indugia nei dettagli della cornice lignea indicando evidentemente un modulo da riprendere negli altri sedili.

s.d.l.

ANONIMO

Studio di altare maggiore tra due porte

1590 ca.

disegno a matita, china e acquerello azzurro e verde; la carta presenta due piegature

548 x 420 mm

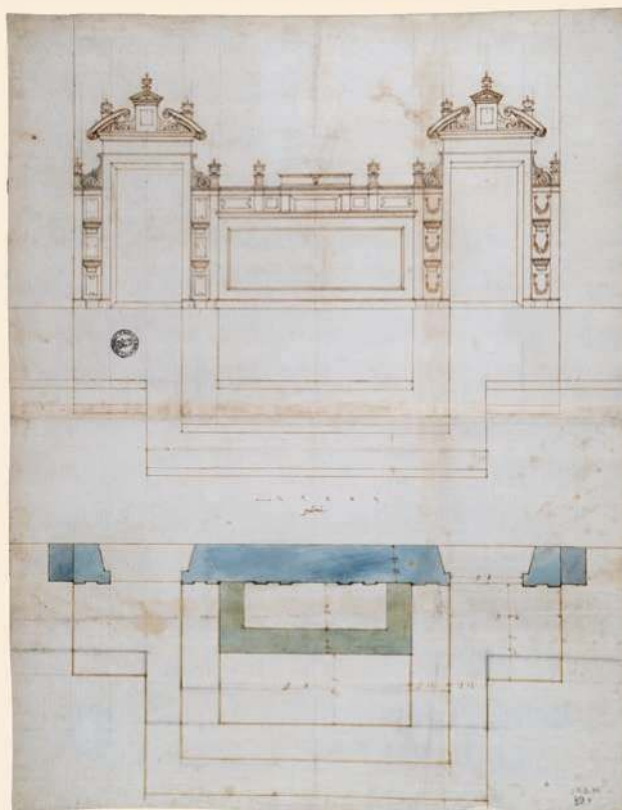
unità di misura in palmi

scala grafica di 5 palmi

annotazioni: misure diverse in palmi

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei punte in uno scudo, 41 x 71 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 39v



Motivi toscani tardocinquecenteschi ricorrono nel progetto di un altare fiancheggiato da due porte sormontate da volute. Conservando sostanzialmente l'impianto compositivo, ma con varianti nel registro decorativo e negli elementi accessori, la stessa soluzione ricorre anche nei



fogli 2v, 3r, 38r e 45vb presenti nel medesimo manoscritto, aggiunti al *corpus* iniziale romano probabilmente a Napoli insieme agli altri grafici di dettagli di architettura ecclesiastica. Accomunati dai motivi geometrici delle cornici, come dal ricorrente modellato plastico delle volute, dei frontoni interrotti al centro, delle nicchie e dei tabernacoli, alcuni fogli registrano più puntuali ricorrenze. In particolare, il disegno della porta a destra dell'altare nel foglio qui descritto è uguale a quello del 3r dove, diversamente dal 39v, anche la porta di sinistra mostra i dettagli dei festoni e dei capitelli tuscanici riportati sull'altro lato. A confermare il legame tra i fogli 2v, 38r e 39v, oltre all'oggetto raffigurato, è anche un comune marchio di filigrana, ma con misure variate. La simmetria del registro decorativo e l'uso di uno sfumato dell'acquerello azzurro, ad accentuare la profondità delle linee architettoniche, sembrerebbero individuare nel grafico 3r una soluzione successiva all'elaborato del 39v. Quest'ultimo mostra maggiori affinità con il disegno del 3r nell'ornato di coronamento e nei festoni alternati a capitelli tuscanici su entrambi i lati degli stipiti delle due porte, particolare che nel 39v appare nella soluzione completa solo sul vano architravato destro. Altra ricorrenza nei fogli 3r, 38r e 39v è l'inserimento della pianta dell'altare che, in basso, restituisce quanto riportato nel corrispondente alzato disegnato nel settore superiore del foglio. Annotazioni nel campo figurato relative alle misure indicate in palmi affiorano nel 3r e nel 39v, ma non nel 38r. Con una campitura in acquerello azzurro della parete e in verde della mensa protesa in avanti al centro dell'altare, la composizione si articola su due livelli distinti, con il corpo centrale ornato da decorazioni geometriche nell'intero fondale, innalzato in corrispondenza della mensa da un gradino rispetto al piano delle due porte simmetriche. Queste fiancheggiano la mensa dell'altare che, sulla parete, mostra la base di un ipotizzabile ciborio. Quest'ultimo è compiutamente disegnato, con leggere varianti, come un tempietto circolare con cupola solo nei fogli 2v e 45vb. Rispetto all'altra, la porta destra presenta ai lati dei due stipiti l'aggiunta di ghirlande floreali che si alternano a capitelli tuscanici disegnati come nel vano di sinistra dove, tuttavia, in luogo della corona floreale, sono inseriti riquadri rettangolari uguali a quelli della cornice superiore

dell'alzato. Morbide volute collegano la parete al monumentale coronamento delle due porte ornate da tese volute michelangiolesche, che compongono un frontone spezzato al centro dove trova spazio un elemento a forma di edicola conclusa da un piccolo vaso su podio; motivo quest'ultimo che ricorre sull'intero alzato della parete.

La matrice toscana e manieristica del lessico adottato sembrerebbe avvalorata dal confronto con le decorazioni marmoree delle pareti della cappella Niccolini nella basilica di Santa Croce a Firenze [Spinelli 2011], realizzata su progetto di Giovanni Antonio Dosio a cominciare dal 1579, il cui disegno delle tarsie marmoree mostra motivi vicini al progetto dell'altare del manoscritto napoletano, confrontabile altresì con alcuni disegni dosiani conservati agli Uffizi [*ibidem*].

Il modello tipologico dell'altare maggiore tra due porte inserito come un monumentale diaframma tra l'aula e il coro trova particolare diffusione a Napoli, a cominciare dagli ultimi decenni del Cinquecento, quando furono approntati numerosi cantieri di adeguamento delle chiese e dei complessi conventuali alla liturgia postconciliare. Nelle chiese, in particolare, grande attenzione era dedicata alla costruzione dei nuovi altari maggiori, realizzati seguendo soluzioni simili a quelle illustrate nei fogli del Ms. XII.D.74 e ispirate a un linguaggio classicista, ma che attraverso la tensione delle cornici, delle profonde nicchie e delle plastiche volute compone ormai un lessico pienamente manieristico. Non di rado nelle aule religiose napoletane questi altari tardocinquecenteschi, simili a quelli dei fogli del presente manoscritto, faranno più tardi, trascorsi i primi due decenni del Seicento, da ordito sul quale sarà aggiunto il plastico modellato barocco e la policromia dei marmi commessi. Memoria del modello tipologico dell'altare maggiore inserito nella parete tra due porte laterali è, del resto, riconoscibile nelle monumentali macchine barocche dei grandi altari di Cosimo Fanzago realizzati nelle chiese napoletane di Santa Maria La Nova, del Gesù Vecchio, di Santa Maria degli Angeli alle Croci o del Salvatore nell'eremo dei Camaldoli, filiazioni ormai pienamente barocche delle soluzioni illustrate nei fogli del codice napoletano. s.d.l.

ANONIMO

Dettagli architettonici non identificati

1560-1570 ca.

Scala grafica (solo se indicata)

unità di misura in palmi

annotazioni: *agepti* / [misure]

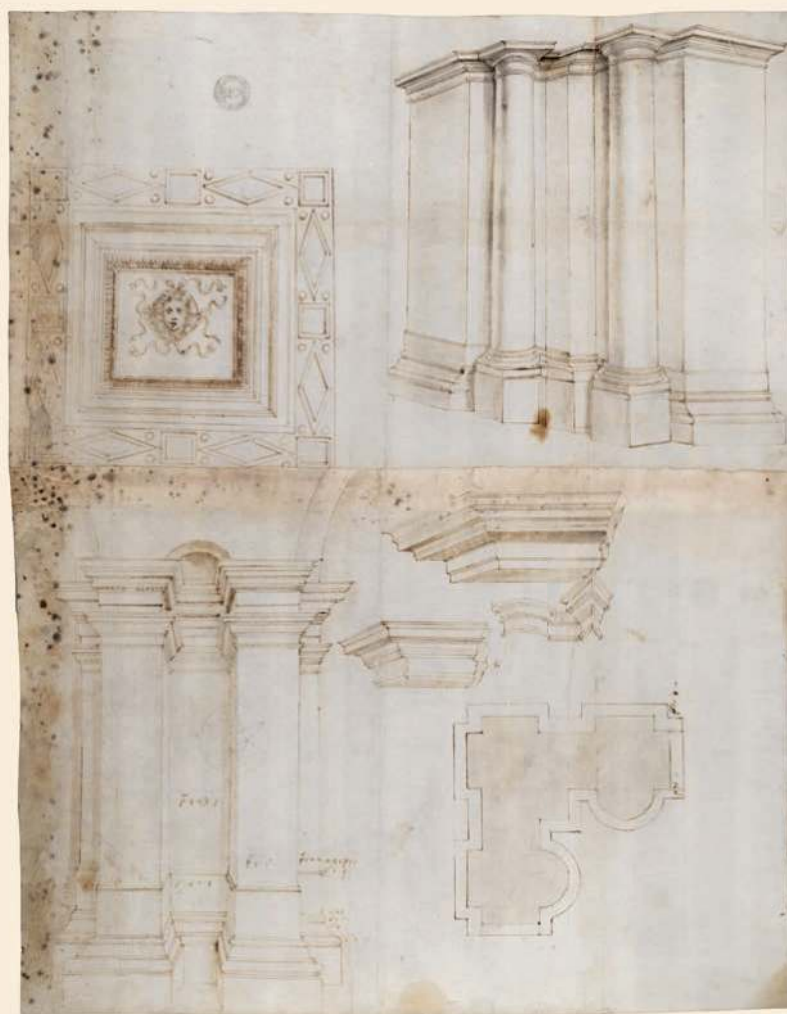
disegno a china e acquerello bruno su carta

524 x 412 mm

filigrana: stella a sei punte intorno a un cerchio piccolo e inscritta in cerchio maggiore, sormontata da una croce, diametro cerchio piccolo 10 mm, diametro cerchio grande 38 mm, altezza totale 53mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 41r

Si tratta di due fogli incollati. I grafici in essi contenuti, certamente in relazione tra loro, rappresentano la pianta di un pilastro angolare, con paraste lungo i lati esterni e semicolonne tuscaniche verso l'interno. I disegni in prospettiva raffigurano rispettivamente la veduta del pilastro dall'interno con le semicolonne, uno dei fronti esterni con l'imposta della volta e alcuni dettagli delle cornici, incluso quello dell'angolo interno (con la semicolonna e lo spigolo della parasta). Infine, è rappresentato un modulo quadrato, verosimilmente parte di un cassettonato, con cornice a disegni geometrici e al centro una testa di Medusa. a.b.





LORENZO POMARELLI

(Siena, 1517 - Napoli? dopo il 1576)

Progetto di restauro della Commenda di Montebello
1568

disegno a china acquerellato giallo su carta

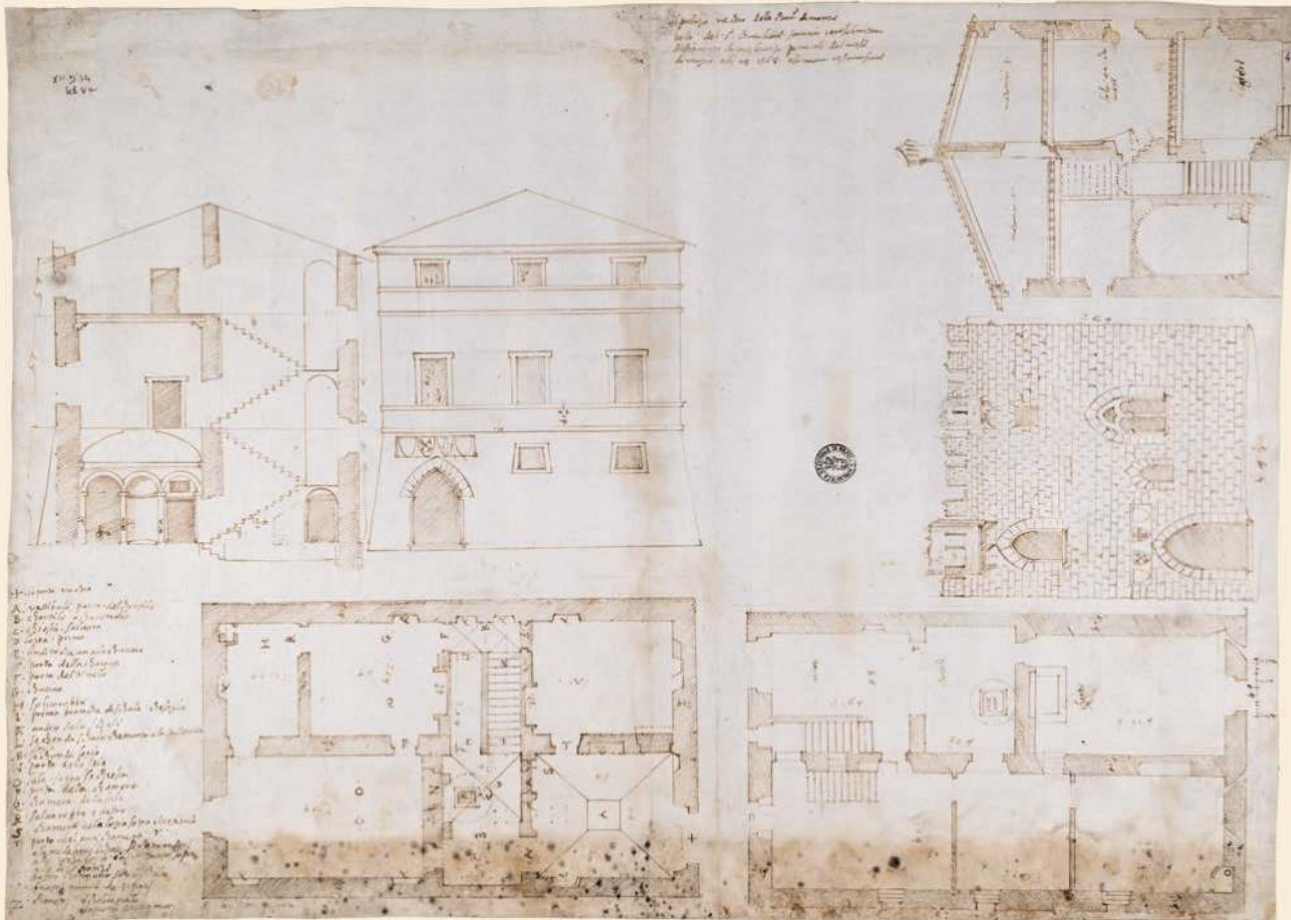
430 x 580 mm

annotazioni: *Il palazzo vecchio della chom.a di monte bello del s.r chavalier saracini gerosolimitano disegnato da me lorenzo pomareli del mese di marzo alli 28 1568 e la nuova restaurazione* / [rilievo, sezione]: chiesa / solaio chamera / mezzanini / mezzanini / [rilievo, pianta]: chiesa / chortile / ridotto / [legenda, progetto]: † La porta vecchia / A. vestibulo porta del chortile / B. chortile o chaviendio / C. chiesa salvata / D. logia prima / E. andito che va alla

chucina / [F. ?] porta della chucina / [F.] porta del tinello / G. chucina / H. salvarobba / I. prima branca di schala che saglie / K. andito delle schale / L. sechonda schala che monta alla sechonda logia / M. sechonda logia / N. porta della sala / O. sala sopra la chiesa / P. porta della chamera / Q. chamera della sala / R. salvarobba e destro / S. chamera della logia sopra il vestibulo / T. porta del antichamera V. e le medesime schaleper andare alla terza logia e a mezzanini sopra alle due [?] stanze / [X.] destro chomuno sotto la schala / Y. finestra nuove de tre piani / Z. chaminj il colore giallo [...?] / [misure]

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 41va

Bibliografia: Starace 1999a; Birra 2016



Il disegno è autografo di Lorenzo Pomarelli, architetto senese attivo nella seconda metà del XVI secolo e legato alla committenza dei Farnese. Una breve intestazione, posta nella zona superiore del foglio, reca infatti la firma dell'autore e consente di identificare con sicurezza anche l'oggetto del disegno. Si legge: «Il palazio vechio della chom.a di monte bello del s.r chavaliero saracini gerosolimitano disegnato da me lorenzo pomareli del mese di marzo alli 28 1568 e la nuova restaurazione». Oltre all'autore e alla data di realizzazione del disegno, le parole del cartiglio ne identificano in maniera chiara anche l'oggetto, rappresentato da un rilievo dello stato di fatto e una proposta di restauro della Commenda di Montebello. Legata all'ordine dei Cavalieri Gerosolimitani, questa Commenda è individuabile in quella di Sant'Apollinare di Montebello, nel territorio di Siena, appartenente al priorato di San Sepolcro di Pisa e giuspatronato della famiglia Saracini. Nel 1442 fra Ranieri Saracini, figlio di Meo di Nastoccio, fondò questa Commenda, che venne ampliata intorno al 1570 da fra Sinolfo Saracini: a tale ampliamento potrebbe appartenere il progetto avanzato da Pomarelli nel disegno che risale al marzo del 1568. Il disegno in questione mostra sul lato destro l'edificio in uno stato di preesistenza, di cui vengono riportati una pianta, un prospetto e una sezione; sul lato sinistro, invece, con le stesse tre rappresentazioni grafiche, è raffigurata l'ipotesi di restauro. In basso a sinistra è inoltre presente una legenda che, con riferimento alle lettere che corredano la pianta di progetto, aiuta nell'identificazione degli ambienti e degli elementi architettonici principali. Pomarelli propone nel suo progetto una radicale ridistribuzione e razionalizzazione degli spazi, accompagnate da un evidente adeguamento formale ai caratteri propri dell'architettura cinquecentesca di area toscana. Il prospetto dello stato di fatto mostra chiaramente le tracce di un linguaggio ancora legato alla tradizione del primo Quattrocento. Ne sono prova, in primo luogo, gli archi ogivali che contraddistinguono il portale d'ingresso e le finestre, una delle quali fortemente caratterizzata da una bifora. Rafforzano il carattere tardo-medievale la merlatura guelfa e i due balconi aggettanti. Proprio in sommità il disegno restituisce un evidente

stato di degrado dell'edificio, testimoniato da quella che sembra essere una fitta vegetazione spontanea. Il nuovo prospetto appare molto più regolare, grazie all'eliminazione delle aperture ad arco ogivale – eccezion fatta per il portale d'ingresso dove, a partire dal piano d'imposta dell'arco, gli elementi originari vengono inglobati nell'intervento di ammodernamento – e all'adozione di finestre architravate, redistribuite peraltro secondo uno schema più razionale che asseconda le caratteristiche strutturali della muratura, e di due fasce marcapiano, che palesano in facciata la distribuzione verticale dell'interno. Qui le differenze tra l'assetto originario e la proposta dell'architetto appaiono ancora più marcate. Il vestibolo d'ingresso viene ampliato e ingentilito dalla presenza di una volta a padiglione e da una quinta formata da tre campate, che accoglie al centro una nicchia e nelle due campate laterali i vani di ingresso al piccolo cortile che ospita la cisterna. Da questo ambiente si accede alla chiesa, all'andito che conduce alla cucina e al vano che accoglie le scale. La nuova collocazione del corpo scala, peraltro, consente una distribuzione più funzionale degli ambienti. Significativo è il riferimento in legenda alla “chiesa salvata”, unico ambiente intatto e non interessato dall'ipotesi progettuale di Pomarelli.

Il disegno rappresenta un'interessante testimonianza delle pratiche architettoniche cinquecentesche relative agli interventi su edifici già esistenti. Da quanto è possibile ricavare dal disegno, Pomarelli, pur non rinunciando ad adattare l'edificio ai registri formali propri dell'architettura cinquecentesca, sceglie di ‘salvare’ la chiesa, l'elemento più significativo della fabbrica preesistente. Le ragioni di questa scelta sono da ritrovarsi probabilmente nella volontà di preservare il nucleo fondativo del corpo di fabbrica originario, attorno al quale si è simbolicamente formata la Commenda, piuttosto che in un'attenzione alla qualità architettonica della chiesa, che possiamo ipotizzare di non particolare pregio.

Di grande interesse risulta inoltre l'impaginato grafico, che permette un puntuale confronto tra lo stato di fatto e l'ipotesi di progetto.

c.b.



ANONIMO

Frammento di studio di cornice di committenza medica

1570-1574 ca.

disegno a china e acquerello; frammento inferiore della seconda carta componente il foglio segnato

D.XII.74, 15^v

42 x 278 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.74, 41^{vb}vedi Ms. D.XII.74, 15^v

m.v.

ANONIMO (da Vignola?)

Palazzo Farnese (?), Roma. Progetto per possibile variante

1560 ca.

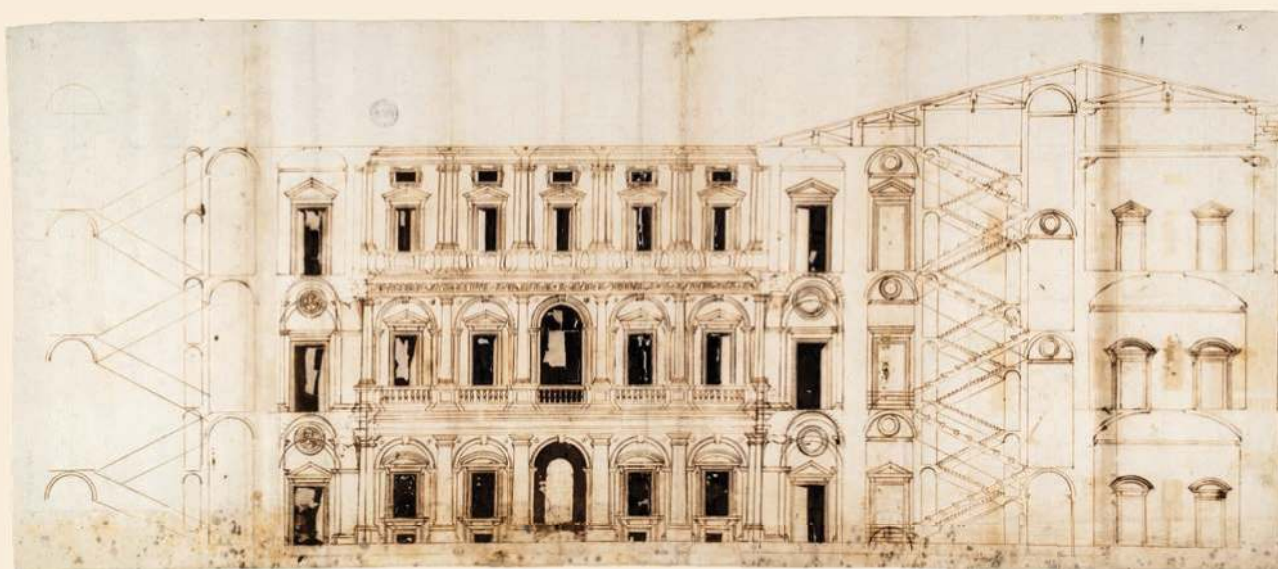
disegno a matita e china, acquerellato bruno su carta 366 x 835 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 43^r

Il disegno di questo palazzo a corte, di cui è raffigurata la sezione sull'asse longitudinale del cortile, appare incompleto ed è da mettere in relazione con le carte 23^r e 24^r dello stesso album per l'evidente affinità della tecnica grafica e delle scelte stilistiche. Si tratta dunque di un altro esercizio di architettura impostato sul modello di Palazzo Farnese, a cui rimandano numerosi elementi: il numero delle campate, il disegno delle finestre al piano nobile, l'uso dei clipei nei pennacchi degli archi, la sovrapposizione prospettica delle paraste al terzo livello; ma altrettante sono le diversità: l'uso della successione dorico-tuscanico-ionico (comune alla c.23^r) contro quella di tuscanico-ionico-corinzio presente nella c.24^r e nell'opera realizzata; il disegno dei fregi (assente al pianterreno, dorico al primo livello); i timpani triangolari anziché arcuati al secondo livello, con l'aggiunta di finestroni rettangolari; l'assenza del porticato al pianterreno; l'inserimento di una loggia nella campata centrale del piano nobile. Va notato come, pur mostrando il disegno il fronte interno di una corte e non, come nella c.24^r, una facciata esterna, rispetto a quel grafico si possa riconoscere la stessa mano, del resto individuabile, come abbiamo notato, anche in altri elaborati del Codice; inoltre le tre alzate centrali sono praticamente identiche a quelle del fronte rappresentato nella c.24^r (qui su sette campate anziché cinque), tranne il portale, che nel secondo grafico si inserisce prepotentemente nell'arcata d'ingresso con un possente bugnato rustico. Della c.23^r, oltre al pezzo centrale con la loggia, il disegno ripropone, sia pure con numerosi ripensamenti, l'idea dei tondi con busti sopra le porte.

Risulta utile una riflessione sulle filigrane. Le carte 23^r e 24^r presentano filigrane diverse, mentre quelle presenti in due delle tre carte che compongono questo foglio rinviano ad altre presenti nella stessa raccolta.

a.b.





ANONIMO

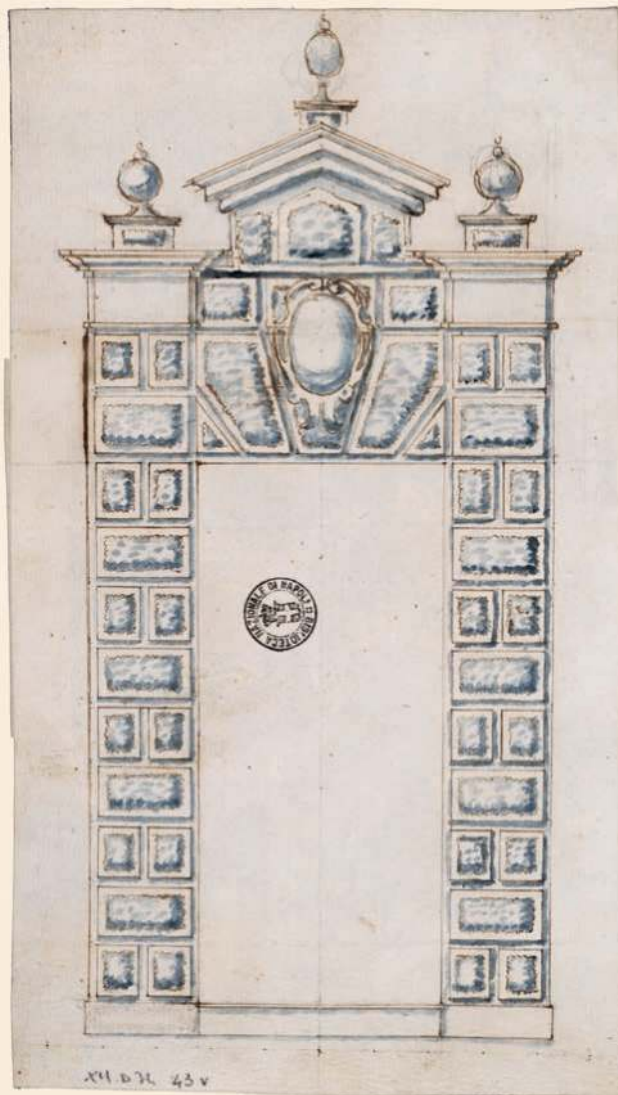
Studio di portale

1570-1575 ca.

disegno a matita e china, acquerellato azzurro, traccia di matita

278 x 157 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 43^v



Il portale, di fattura elegante ma leziosa, appare più tardo rispetto agli altri raffigurati nei grafici della raccolta e, quindi, estraneo al repertorio serliano o vignolesco. Esso si riferisce a una struttura dall'impianto squadrato, architravato e rivestito da bugne rustiche con contorni lisci. Il concio centrale ospita un cartiglio porta-stemma privo del simbolo araldico. Alla sommità del portale, in corrispondenza degli stipiti, troviamo capitelli tuscanici, al di sopra dei quali sono poste due sfere terminali; una terza è collocata al centro, a coronamento di un'edicola con cornice a soggia spiovente. Tracce di matita indicano ripensamenti nella collocazione delle sfere. In basso, al centro, è un gradino d'invito.

La tecnica acquerellata di azzurro avvicina questo disegno ad altri pure presenti nell'album napoletano.

a.b.

ANONIMO (Lorenzo Pomarelli?)

Prospetto, sezioni e dettagli di edificio

seconda metà del XVI secolo

disegno a matita e china acquerellato bruno su carta; il foglio è lacerato lungo le piegature

511 x 837 mm

annotazioni: [lettere] / [numeri]

filigrana: agnello pasquale con stendardo in cerchio sormontato da monogramma, diametro 49 mm, bastone 32 mm

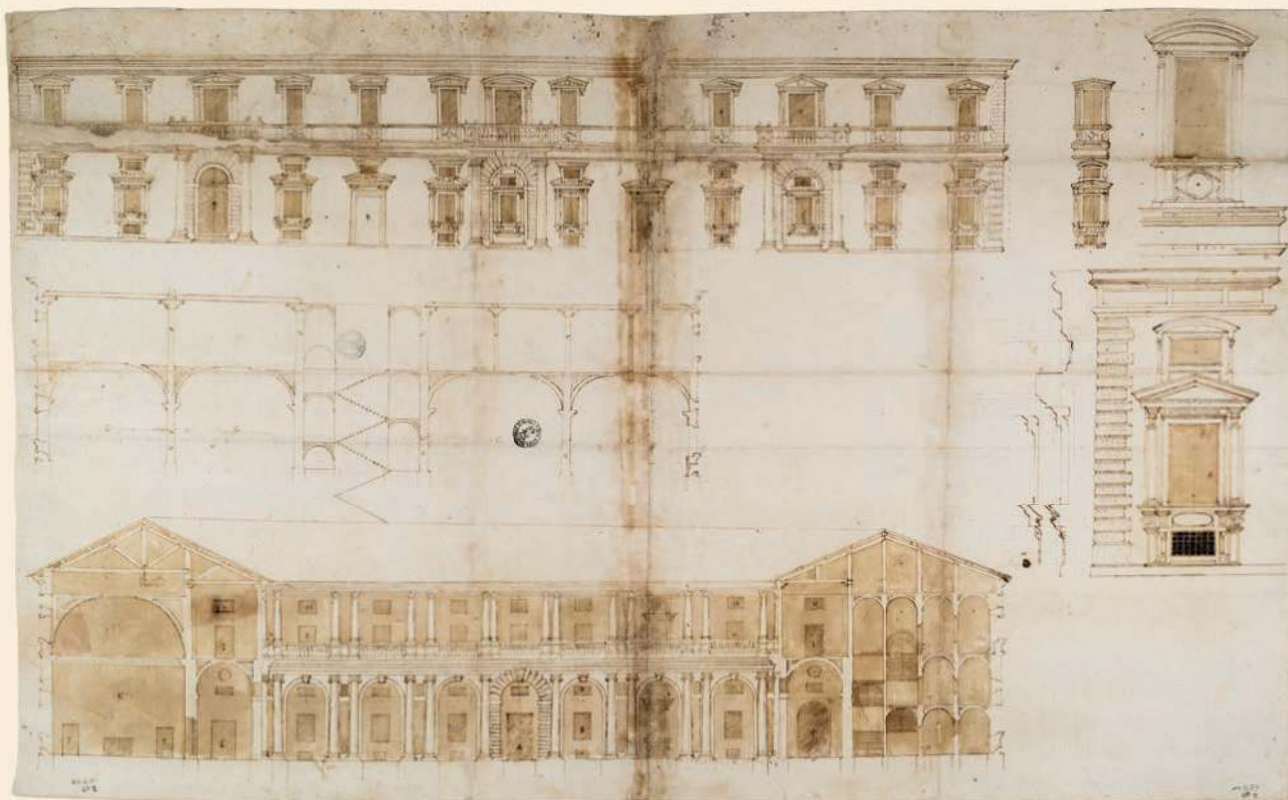
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 45r

Il foglio, ripiegato per essere adattato al volume su cui era incollato, accoglie in alto il prospetto di un edificio dal fronte molto lungo, composto da due livelli e un piano ammezzato intermedio. In basso è disegnata la sezione longitudinale, grazie alla quale possiamo af-

fermare, anche in assenza della pianta, che si tratti di un edificio a corte; il cortile è rettangolare e porticato, concluso dai due bracci perpendicolari sezionati. C'è una perfetta corrispondenza tra il prospetto e la sezione; tra i due disegni è schizzato il profilo trasversale. Sulla parte sinistra del foglio sono riportati i dettagli della campata del cantonale sinistro, con un accenno al profilo delle modanature sporgenti delle aperture e il particolare della finestra del primo piano.

Il disegno, di raffinata fattura, va posto in relazione con i grafici 33v, 41va, 51rav della stessa raccolta e con la c. 9v del Ms. XII.D.1 e attribuito con ogni probabilità, come si può evincere dal comune stile grafico, a Lorenzo Pomarelli, architetto attivo al soldo dei Farnese tra gli anni '40 e i '70 [Birra 2014-15, 287-302].

Le lettere in prossimità delle aperture rimandano alla legenda, forse quella alla c. 51rav, e ci permettono di





stabilire che si tratta di un rilievo eseguito per una ristrutturazione. Il manoscritto deve essere messo in relazione con la c. 511r dello stesso volume, ove è disegnata la stessa sezione longitudinale della fabbrica di cui si propone la riqualificazione. Anche la filigrana è la stessa, utilizzata nella bottega romana di Antoine Lafréry (1559-1560) [Woodward 1996, cat. 46]; quindi si può supporre che i disegni siano di ambiente romano. Dall'analisi del disegno è possibile fare altre osservazioni. La prima riguarda la tecnica di rappresentazione, poiché, pur nell'accuratezza del disegno, dal rilievo di facciata non è possibile stabilire il tipo di copertura, che invece si evince dalla sezione. Il taglio trasversale, infatti, descrive anche la capriata lignea delle coperture e la linea di prospetto della falda del tetto, non riportata nel disegno del fronte. Il prospetto ripropone un lessico ascrivibile al Rinascimento maturo. Lo spartito delle campate è il seguente: A-A-B-A-A-B-A-A-B-A-A. Il primo livello, di maggiore altezza, accoglie le bocche di luce degli scantinati – di cui è disegnato anche il dettaglio delle inferriate – e le piccole finestre del piano ammezzato. La prima campata B di sinistra, più ampia, corrisponde all'ingresso, rimarcato da due semicolonne ioniche che inquadrano il portale arcuato, ottenuto da bugne rustiche e da una fascia concentrica liscia e continua; tra piedritto e arco vi è una bugna liscia leggermente sporgente. La stessa composizione è riproposta nelle altre campate B, che ospitano la finestra tipo e spezzano il prospetto altrimenti troppo lungo e monotono. Le ampie finestre sono riquadrate da lesene sorrette da mensole a sbalzo, che a loro volta sostengono i timpani spezzati per accogliere le piccole finestre rettangolari orizzontali dell'ammezzato. Una liscia fascia marcapiano separa il primo dal secondo piano. Le finestre del secondo livello propongono una semplificazione: non hanno lesene, ma solo il timpano sorretto da mensole a sbalzo, e i timpani sono alternativamente triangolari o arcuati, secondo un ritmo abbastanza complesso, che non si coglie a primo acchito. Le specchiature sottostanti sono disegnate nel dettaglio, che sembrerebbe alludere a un disegno, a stucco o ottenuto con materiali diversi,

di fasce, rombo e tondo centrale. Le campate maggiori sono risolte dal balcone sorretto dalle semicolonne sottostanti con balaustra a colonnine e sfere decorative sul corrimano. L'apertura più ampia presenta lesene ai lati e timpano, arcuato per la campata centrale e triangolare per quelle di destra e di sinistra.

Il prospetto interno è risolto con un doppio porticato, ionico al primo livello e corinzio al secondo. Al piano terra, in posizione centrale, si trova un portale bugnato stretto tra due semicolonne; le campate laterali, tre per lato, hanno archi a tutto sesto lisci con chiave di volta sporgenti tra semicolonne binate, ottenendo così una travata ritmica. Il secondo piano è un lungo loggiato architravato con colonne binate e balaustra, che riprende quella dei balconi esterni. Le aperture, finestra ampia e finestra piccola del mezzanino, sono schematicamente disegnate e solo una campata tipo propone il dettaglio ripreso dal fronte esterno. La composizione è molto accurata, legando con il disegno delle modanature le tre aperture.

L'edificio si svolge intorno a una corte ampia di sette campate per il lato lungo e tre per quello breve. L'ingresso principale è nel braccio perpendicolare di sinistra, dove si trova anche un ambiente imponente a doppia altezza con volta a botte, non riconoscibile in alcun modo nel prospetto; nel braccio parallelo di destra si trova la scala principale. La grande accuratezza dei prospetti esterni e del cortile rimanda a un edificio ritenuto di pregio: si potrebbe ipotizzare una caserma. f.c.

ANONIMO

Studio di pianta di chiesa a navata unica

metà XVI secolo

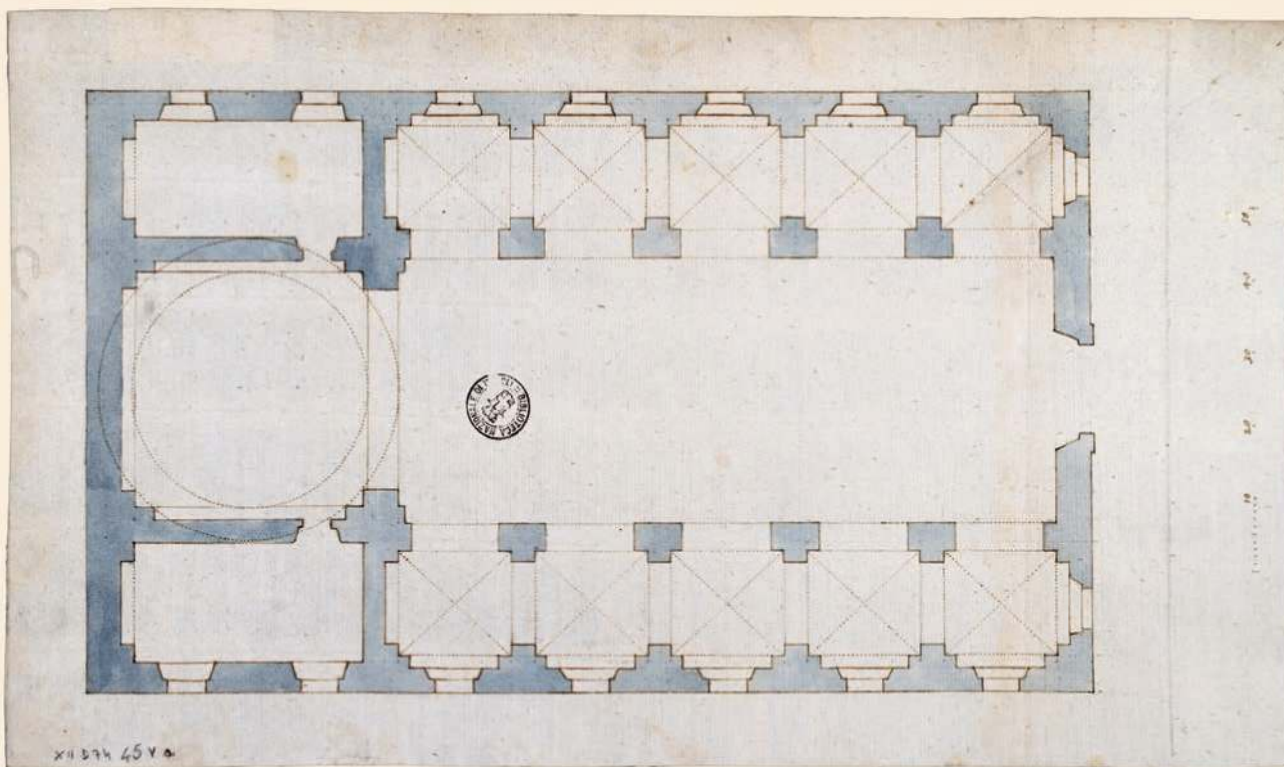
unità di misura in palmi

scala grafica di 50 palmi

disegno a matita, china e acquerello azzurro su carta

219 x 370 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 45^{va}



La chiesa disegnata in pianta su questo foglio del Ms. XII.D.74 mostra alcune ambiguità rispetto agli altri grafici di argomento religioso del codice, accomunati da una matrice tardocinquecentesca, pur nelle differenti accentuazioni manieristiche delle componenti formali. Saliente evidenza acquista il rigore geometrico dell'impianto: nella sua regolare e compatta geometria, un rettangolo contiene l'intera superficie, priva di transetto, apparentemente articolata

su un'aula centrale fiancheggiata da cinque cappelle comunicanti tra loro, di pianta quasi quadrata, illuminate da finestre, coperte da volte a crociera e ritmate da pilastri. Le ridotte dimensioni dei pilastri e l'ininterrotto attraversamento delle cappelle sembrerebbe alludere a un impianto a tre navate privo tuttavia di autonomi ingressi in facciata dove, su ciascun lato dell'unico accesso, il disegno riporta una finestra delle stesse dimensioni di quella ripetuta sulla parete di



fondo di tutte le cappelle. Due pilastri più grandi segnano l'innesto dell'abside a terminazione piatta, la cui forma, anch'essa quasi quadrata, controlla lo sviluppo longitudinale dell'invaso coperto da una cupola circolare sull'abside, come indicano le linee di proiezione riportate nel disegno. Su ciascuna delle due pareti laterali dello spazio destinato all'altare maggiore, del quale non viene fornita alcuna indicazione, un accesso immette in un ambiente rettangolare, illuminato da due finestre e dalla lunghezza corrispondente quasi a quella di due cappelle. Le due aule rettangolari, accessibili solo dallo spazio dell'altare maggiore, paiono quindi indicare la presenza di una sacrestia, o comunque di spazi accessori chiusi rispetto alla successione delle cappelle o navate laterali. Priva di particolari articolazioni è la facciata, almeno per quanto attiene alla proiezione in pianta, che mostrerebbe una superficie semplicemente scandita dalle due finestre equivalenti a quelle delle cappelle e dall'ingresso centrale segnato dal lieve risalto delle due lesene del portale.

Pur rilevando l'incerta identificazione tipologica della chiesa, il foglio mostra alcune tracce che appare utile evidenziare. L'unica analogia del foglio 45^{va} con gli altri disegni di argomento religioso della presente collazione è l'uso dell'acquerello azzurro nello spessore delle pareti e dei pilastri adottato anche nel *corpus* di soluzioni compositive per altari, cori, facciate e cappelle, probabilmente aggiunto a Napoli al primo nucleo omogeneo dei grafici provenienti dalla bottega romana di Antonio Lafréry portato nella capitale vicereale spagnola dall'architetto e cartografo viterbese Mario Cartaro e poi ulteriormente arricchito da Nicola Antonio Stigliola, forse allo scopo di un progetto editoriale avallato dalla Corona spagnola. Isolando il nucleo dei disegni romani di matrice vignolesca, riguardo ai grafici aggiunti a Napoli non sembrano affiorare riconoscibili contatti tra questa pianta e i disegni delle pareti di altari maggiori, delle facciate o dei cori dettagliatamente e ripetutamente illustrati negli altri fogli.

Il semplice vaso a pianta rettangolare, coperto da soffitto piano come sembra suggerire l'assenza di linee di proiezione, caratterizza un modello tipologico di chiesa diffusa a Roma e poi anche a Napoli a cominciare dagli anni Trenta del Cinquecento, quando nell'architettura religiosa confluiscono programmi ispirati all'attenuazione dei caratteri aulici dei primi decenni del Cinquecento. Si tratta di una precisa linea sintetista, presto declinata in rigore dai nuovi ordini religiosi nei decenni successivi al Concilio di Trento, quando la Chiesa della Controriforma tenderà a imporre vincolanti regole per la costruzione delle nuove fabbriche religiose o per l'adeguamento delle chiese preesistenti alla liturgia postconciliare [Benedetti 1984]. Per alcuni decenni, tra la fine del Cinquecento e il primo ventennio del secolo successivo, rigore e austerità alimenteranno una disciplina compositiva nella progettazione delle chiese ispirata alla regolarità geometrica e alla rinuncia di ogni eccesso decorativo, ispirandosi a un canone pauperista superato solo dopo i primi due decenni del Seicento dalla successiva produzione barocca.

Recuperando quel rigore e quella austerità spaziale delle chiese conventuali francescane medievali, poi aggiornata nella progettazione delle chiese gesuitiche post-tridentine, pur nella diversità degli organismi, questi modelli saranno accomunati da un'architettura di aule prevalentemente rettangolari con soffitti piani, cappelle laterali più o meno profonde, non di rado prive di transetto o comunque di particolari scansioni spaziali tra l'aula e l'altare maggiore, semplicemente aggiunto sul fondo e inquadrato dall'arco trionfale. Modesto in questo modello tipologico anche il rilievo dell'abside generalmente con terminazione piatta, priva di evidenza geometrica come appunto nel disegno dell'album napoletano. Questo modo attenuato di risolvere lo spazio sacro, oltre ai riscontri romani delle chiese progettate da Giovanni Tristano, in particolare quelle dell'Annunziata nel Collegio romano e del complesso del Noviziato di Sant'Andrea [Benedetti 1992], o in quella di Sant'Antonio Abate a Rieti (1570 ca.) del Vignola, confrontabile con il foglio 45^{va}

quanto a rigore e a modularità [Schwager-Schlimme 2002], fermenta anche nell'architettura della capitale vicereale, dove grande adesione trovarono i precetti di rigore e povertà a cui si ispirarono i nuovi ordini dei Cappuccini (1520 ca.), dei Teatini (1524), della Compagnia di Gesù (1534), seguiti più tardi dagli Oratoriani (1575): essi promuoveranno severissime regole che troveranno a Napoli un'importante affermazione mirata a contrastare la diffusione dell'eresia luterana nella locale vita religiosa. Nella capitale del viceregno spagnolo il modello ad aula rettangolare priva di transetto, illustrato nel foglio 45^{va}, trova riscontro nella chiesa del complesso monastico di Sant'Andrea delle Dame, iniziata nel 1585 su progetto di Marco Palescandolo architetto e frate teatino, l'ordine religioso che originariamente guidava le monache di clausura eremitane di Sant'Agostino fondatrici del complesso religioso [Savarese 1986, 29-48]. Simile al disegno 45^{va} del presente album appare l'innesto diretto tra l'aula e il presbiterio, anche qui privo di dilatazione longitudinale e fiancheggiato da vani rettangolari di servizio accessibili solo dallo spazio dell'altare maggiore. Più ridotte, invece, sono le dimensioni delle quattro cappelle laterali, la cui profondità appare limitata allo spazio occupato dagli altari, diversamente da quanto illustrato nella pianta del foglio 45^{va}. In quest'ultima il rapporto tra aula e cappelle sembra più vicino alla pianta della chiesa napoletana di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, dove quell'ambiguità del foglio 45^{va} tra impianto a tre navate o ad aula con cappelle laterali appare chiarita a favore della scansione tripartita dell'invaso, confermata anche dai tre distinti ingressi in facciata. Qui le quattro campate delle due navate laterali, collegate all'ampio transetto inscritto nel rettangolo della pianta, appaiono comunicanti tra loro e con l'aula, seguendo una configurazione simile a quella del disegno che qui descriviamo, dove, tuttavia, volte a crociera coprono le cappelle (o le navate?) in luogo delle cupole della chiesa di Pizzofalcone. Questa fu iniziata nel 1600 su progetto di Francesco Grimaldi, trasferitosi a Napoli dopo un suo primo coinvolti-

mento nella chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle a Roma, dove inizialmente egli fu in contatto anche con Palescandolo, che partecipò in qualità di preposto alla fondazione della chiesa teatina romana. Fermandoci ancora nel circuito delle opere napoletane dell'architetto teatino Grimaldi, rimandi al rapporto tra aula e cappelle laterali comunicanti affiorano anche nel suo progetto, databile al primo decennio del Seicento, per la chiesa dei Santi Apostoli, poi rielaborato da Giovan Giacomo di Conforto, dove il collegamento tra le cappelle laterali, confrontabile con quello della pianta del 45^{va}, e i portali laterali in facciata sembrano riecheggiare l'impianto a tre navate della chiesa di Pizzofalcone.

Altre tracce individuabili nella pianta del manoscritto napoletano suggerirebbero un confronto con la geometria delle altre fabbriche religiose napoletane realizzate negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento, tra cui anche la chiesa del Gesù vecchio, sia quella del primitivo impianto concluso nel 1566, probabilmente ad aula, dove intervennero Polidoro Cafaro, Giovanni Tristano e poi l'allievo di quest'ultimo Giovanni de Rosis, sia l'altra iniziata nel primo decennio del Seicento su progetto di Pietro Provedi poi sostituito alla sua morte, nel 1623, da Agazio Stoia, che concluse la chiesa nel 1624. Tuttavia le altre chiese napoletane fin qui citate, ad eccezione di quella di Sant'Andrea delle Dame, contengono un ampio transetto, un luogo al quale le indicazioni controformistiche rivolgono grande attenzione, prescrivendo l'inserimento di grandi altari per funzioni particolari in un rilevante spazio del tutto assente nel disegno napoletano.
s.d.l.



ANONIMO

Studio di altare maggiore tra due porte

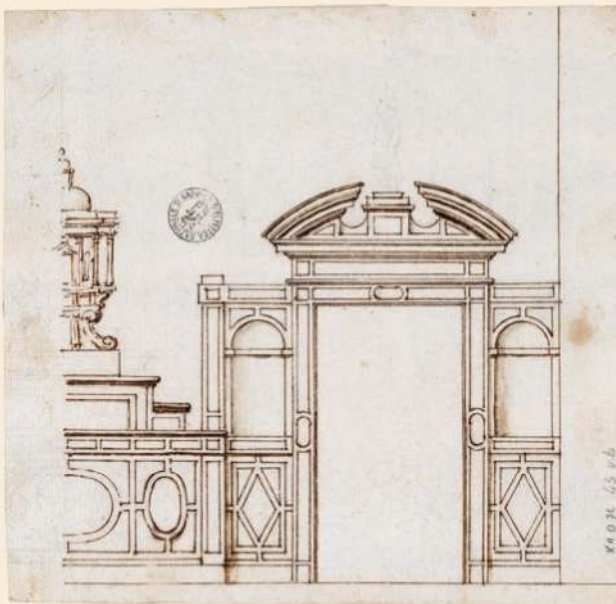
1590 ca.

disegno a matita e china, con acquerello bruno

201 x 207 mm

filigrana: posta ai margini del foglio e tagliata, giglio su trimonte in cerchio, verosimilmente con una lettera "M" in sommità, diametro 46 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 45vb



Rispetto agli altri quattro fogli del Ms. XII.D.74 dedicati allo stesso soggetto (2v, 3r, 38r e 39v), questo disegno raffigura soltanto il settore destro di una parete con un altare maggiore tra due porte. La composizione appare tagliata in corrispondenza dell'asse di un ciborio su podio gradinato, innalzato sulla mensa, lungo una linea che sembra indicare un asse di simmetria. Ribaltando la composizione a sinistra, verrebbe a comporsi la parete di un altare maggiore inserito tra due porte simile a quello illustrato negli altri fogli del codice dedicati allo stesso soggetto. Tra tutti, maggiori analogie legano questa soluzione a quella del foglio 38r, dove l'abboz-

zo a matita del ciborio, insieme alle nicchie emicicliche ad arco e alle cornici geometriche laterali alle due porte, sembrerebbe individuare nel 45vb una più compiuta definizione di un'idea progettuale. In particolare, più dettagliato appare il disegno del paliotto, decorato da ovuli e motivi geometrici simili a quelli riportati su entrambi i lati della porta. Quest'ultima è sormontata da un frontone semicircolare dal marcato disegno scultoreo, spezzato al centro e ornato su entrambi i lati da un registro di nicchie ad arco e motivi decorativi con riquadri di forma rigorosamente geometrica (rettangoli, rombi, triangoli). Grazie al disegno più ravvicinato dell'altare che, diversamente dagli altri quattro fogli, esclude il riferimento all'articolazione della pianta (evidenziata dall'uso dell'acquerello nel 38r e nel 39v), maggiori particolari affiorano nei dettagli delle cornici e, soprattutto, nella soluzione del ciborio, modellato come un organismo a pianta circolare retto da un peristilio di esili colonne e concluso da una cupola. Aggiunto al primo nucleo della raccolta romana del presente manoscritto, forse a Napoli insieme agli altri quattro analoghi fogli, anche questo disegno presenta un linguaggio architettonico toscano riconducibile alle opere di Giovanni Antonio Dosio, seguendo un modello tipologico di altare più tardi arricchito dagli ornati barocchi degli altari delle chiese conventuali napoletane per separare il presbiterio dal coro, come largamente sperimentato nei cantieri napoletani della Controriforma. Pur riconoscendo differenti accentuazioni plastiche e cromatiche rispetto alle soluzioni sperimentate da Cosimo Fanzago in numerose chiese napoletane, il disegno mostrerebbe alcune analogie con l'altare maggiore della chiesa del Salvatore dell'eremo dei Camaldoli. Queste sembrano da riferire, in particolare, al monumentale ciborio e alle sculture libere sulle porte laterali, come suggerirebbero le linee a matita nel foglio qui descritto, che lasciano intravedere l'abbozzo di una statua sulla base al centro del timpano della porta.

s.d.l.

ANONIMO

(copia di disegno attribuibile a Camillo Camilliani)

Fontana Pretoria di Palermo

1576, datato

disegno a matita, china e acquerello bruno e azzurro; piegature multiple per riduzione a $\frac{1}{4}$; abrasioni negli angoli e lungo le linee di piega

283 x 420 mm

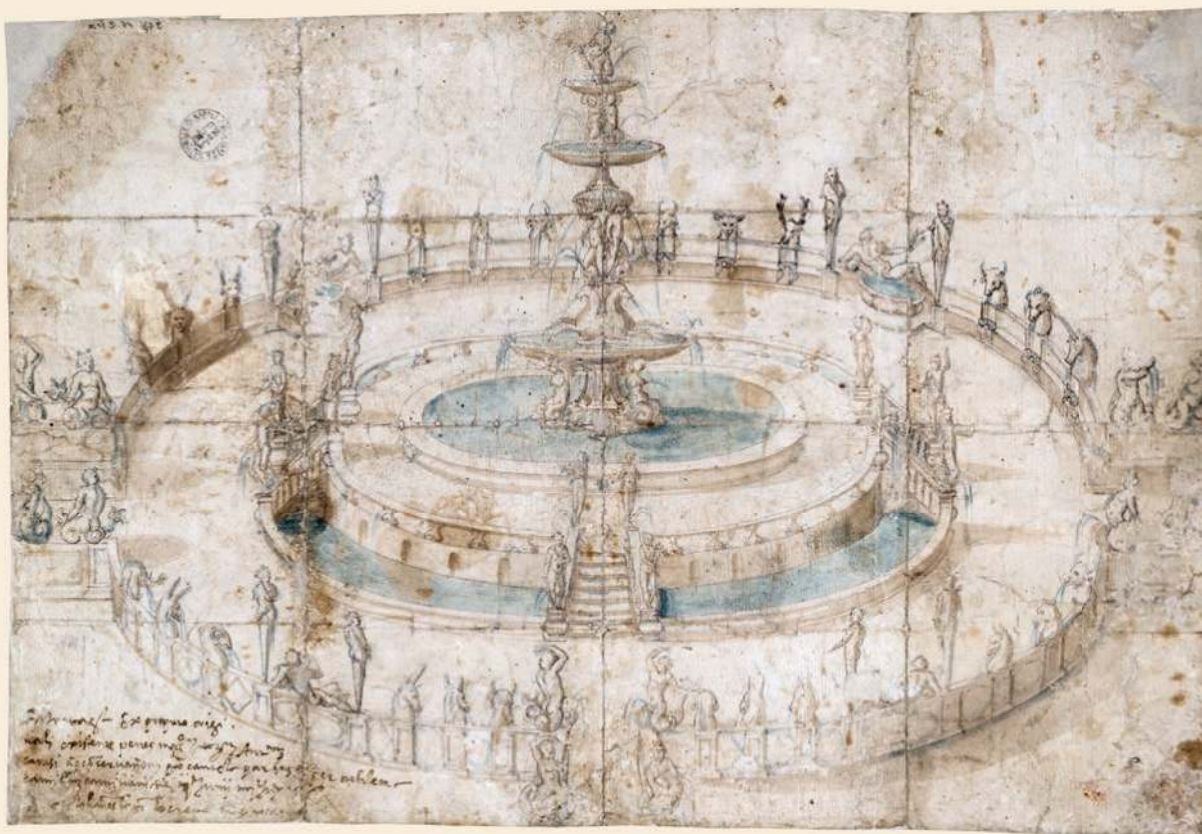
annotazioni: *extracta est ex proprio originali existente penes magnificum notarium Antonium Carasi ad conservandum pro cautela partis per nobilem Camillum Camilliani, die II Iunij IV Ind. 1576 Johannes Battista Locreti [...]*

Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. D.XII.74, c. 47^r

Bibliografia: Fagiolo-Madonna 1981, fig. 56; Pedone 1986, n. 2; Di Mauro 1987, n. 1 p. 122; Scarlata 1993, pp. 30-31; Starace 1999a, n. 8 p. 126, n. 16, p. 127; Demma 2006, p. 53; Loffredo 2014, pp. 79-82

Il disegno è tra i pochi del Ms. XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli a essere stato conosciuto prima che avvenisse il collegamento di questo codice con il Ms. XII.D.1 della stessa biblioteca [Di Mauro 1987; Di Mauro 1988, 32]. Infatti, nell'ambito degli studi sul *Tèatro del Sole* palermitano, era stato segnalato e confrontato [Fagiolo-Madonna 1981, figg. 56-58] con i disegni della Kunstbibliothek di Berlino raffiguranti lo stesso soggetto e già noti [Jacob 1975, 45], tutti e tre attribuiti a Camillo Camilliani o al suo *entourage* [Scarlata 1993, 30-31].

Marcello Fagiolo (comunicazione orale) riferisce che il disegno napoletano gli era stato generosamente segnalato da Charles Davis, che però non ne hai mai scritto; l'illustre studioso potrebbe averlo conosciuto perché l'album napoletano fu visibile per molto tempo, aperto proprio alla pagina comprendente il disegno, in un'esposizione permanente nella Biblioteca, che si svolse nella prima metà del Novecento.





Il disegno mostra una veduta totale della fontana Pretoria di Palermo che, come è noto, era stata originariamente ideata per un giardino fiorentino. Nel 1551 don Luigi de Toledo, figlio del viceré di Napoli e fratello di Eleonora consorte di Cosimo I de' Medici, aveva acquistato a Firenze un orto per farne un giardino in cui doveva essere collocata una grande fontana, della cui esecuzione fu incaricato Francesco Camilliani; lo scultore, come dice Vasari, vi lavorò per quindici anni e nel 1568 l'opera, «stupendissima [...] che non ha pari in Fiorenza, né forse in Italia», si stava «conducendo a fine» e «sarà la più ricca, e sontuosa, che si possa in alcun luogo vedere, per tutti quelli ornamenti, che più ricchi, e maggiori possono immaginarsi, e per gran copia d'acque, che vi saranno abbondantissime d'ogni tempo» [Vasari 1568, 875-876].

La fontana, su pianta ellittica, ornata di un gran numero di sculture e recentemente restaurata [La Fontana Pretoria 2006], è composta al livello più basso da una balaustra in cui si aprono quattro varchi delimitati da coppie di erme: ad essi corrispondono quattro gradinate tra le quali sono altrettante vasche, ove gettano acqua statue di fiumi affiancati da divinità marine. Le gradinate, oltrepassato un anello di acqua, conducono a un secondo livello su cui, al centro di una grande peschiera, si erge un alto candelabro sostenente, a diversi livelli, tre vasche e sormontato da un putto. Si tratta di un impianto di assoluta originalità, archetipo di un modello («type known as the “isoletta”») [Wiles 1933, 68] destinato a una grande fortuna [Tagliolini 1984; Conforti 1991].

Nel 1572 il Senato palermitano acquistò da don Luigi per ventimila ducati la fontana per farne ornamento della città davanti al Palazzo Pretorio, con contratto rogato nel 1573 [Di Marzo 1880-1883, I, 810]; i marmi giunsero a Palermo nel maggio 1574 [Di Marzo 1880-1883, II, 437-440] e in ottobre «si cominciò ad assettare li marmori della fontana della corte del pretore», come si legge nel *Diario* di Filippo Paruta [Diario della città di Palermo 1869, 67].

Nelle lunghe fasi di assemblaggio condotto dal figlio di Francesco, Camillo Camilliani, che comporrà an-

che la creazione della piazza in cui la fontana doveva essere collocata e che sarebbe dovuta così diventare il nuovo centro della città – «l'ombelicus novae urbis» [Fagiolo-Madonna 1981] – furono aggiunte sculture e parti ornamentali dovute a Michelangelo Naccherino [D'Addosio 1917, 110; Nappi 2006, doc. 65], Vincenzo Gagini [Pedone 1986, n. 2]; altre ancora vengono attribuite da Loffredo [Loffredo 2014, 79-82] a Gerónimo d'Auria e bottega e a Baccio di Leonardo Giani. Ascrizioni proposte pressoché contemporaneamente anche da Migliorato [Migliorato 2006, 16-17; Id. 2010, 408-410]. Altri marmi giunsero nel 1576 da Napoli [Pedone 2006, 117-118]. Sono stati fatti tra i nomi dei marmorari anche quelli di un certo Placido di Siena e di Placido Bacciotta [Scarlata 1993, 31].

L'esistenza di disegni dell'opera è testimoniata dalle fonti: nell'atto di acquisto si parla di un «retractus in pictura» depositato presso il notaio «pro comuni cautela», così come nel contratto di Camillo Camilliani vengono ricordati «li disegni fatti da lui diversamente in servitio et ornamento di questa Città» [Pedone 1986, 117]; quindi sono esistite soluzioni differenti per l'assemblaggio dell'opera.

Il disegno napoletano presenta una soluzione molto diversa dalla definitiva, con la barriera murata e le statue sovrastanti volte verso la peschiera, e mostra anche la raffigurazione di sculture oggi non esistenti. Nell'angolo in basso a sinistra del disegno si legge la scritta «Extracta est ex proprio originali existente [...] die II Iunij IV Ind. [cioè 1576 ...] Johannes Battista Locreti».

Pedone, che aveva restituito una trascrizione leggermente imprecisa [Pedone 1986, 58] ripresa anche da altri, ricorda Locretto come testimone presso il notaio Antonino Carasi e nota inoltre che nel disegno di Napoli «non si individuano nettamente le forme delle statue; ciò probabilmente non era un caso poiché ancora non era stabilito il numero delle statue da spedire a Palermo, e l'assetto, nel 1576, era ancora da definire tanto nella quantità che per la loro sistemazione. Infatti, rispetto a questo disegno, ritroviamo sostanziali differenze circa l'assetto definitivo: nello stelo centrale,

nella quantità di satiri e delle ninfe, collocati accanto ai fiumi, che sono otto in più» [ibidem].

Per Scarlata la scritta messa per precauzione sul disegno napoletano attesta che esso «era tratto dall'originale» e «quindi la pictura era stata messa in salvo da plagiatori e concorrenti e le uniche immagini presentate o forse solo da noi possedute, sono quelle ipotesi di realizzazione del monumento» [Scarlata 1993, 31]. Per Demma «questo disegno è più piccolo dei due berlinesi: cioè, insieme ai segni della piegatura, è la riprova che doveva essere copia di quello allegato agli atti notarili» [Demma 2006, 53], ma soprattutto che il disegno originario «mostrava la fontana come era a Firenze» e presentato al momento dell'acquisto «entrò a far parte dell'atto di vendita depositato dal notaio» [ivi, 39]. Per Loffredo «la presenza a Napoli del disegno potrebbe essere connessa con la seconda spedizione di marmi [Loffredo 2016, 76].

Anche i disegni berlinesi mostrano soluzioni diverse rispetto a quella definitiva, anche se uno (Hdz 3738) è vicino a quello napoletano, tra l'altro per la barriera murata e per le protomi di animali inserite ancora nel recinto esterno, mentre nel secondo (Hdz 3737), prossimo alla soluzione adottata, la balaustra esterna è semplificata con i pilastri e le protomi sono collocate come oggi nel basamento della peschiera. Che le protomi non fossero state scolpite per essere inserite nelle nicchie è confermato dai recenti lavori di restauro, che ne hanno mostrato la perfetta rifinitura anche sul retro [La Fontana Pretoria 2006, 39]. Giustamente già era stato notato che Camilliani intendeva «trasformare le linee secondo le esigenze del nuovo sito» per ottenere «un effetto di scenografia prospettica» dovuto alla «valentia di lui» [Samonà 1933, 232]. Loffredo rileva che nelle versioni dei due disegni simili di Napoli e Berlino «forse le più vicine all'originale assetto fiorentino, i giochi e i richiami tra le figure marmoree si consumano in un perimetro ben delimitato: i quattro fiumi, le erme e gli animali posti sulla barriera danno le spalle al visitatore esterno, che per vedere è costretto ad entrare, ad immettersi nello spazio recintato, quasi si trattasse di un labirinto d'acque». Una conformazio-

ne più adatta a un giardino, mentre «la svolta radicale nella disposizione delle sculture del disegno berlinese Hdz. 3737, coerente a quella definitiva, testimonia la volontà di far sfociare visivamente la fonte su tutta la piazza» [Loffredo 2014, 86].

I lavori procedettero lentamente, sia perché le demolizioni andavano a rilento, sia perché non bastavano gli elementi marmorei, ma soprattutto perché «mancava del tutto il sistema di canalizzazione (condotti, *catusi*) dell'acqua che avrebbe dovuto raccordarsi all'architettura della fontana» [Demma 2006, 39]; ancora nel 1581 l'acqua non era stata addotta alla fontana. La fontana risulta funzionante nel 1584, ma costò alla città una cifra smisurata se nel 1579 si afferma che «si ci è spesso oltre la somma di scudi centomila» [Pedone 1986]. Così la fontana progettata per un giardino diveniva essa stessa, come si legge nel *Palermo restaurato* del 1627, «il giardino del palagio del Senato» [Di Giovanni 1989, 141], sebbene la collocazione delle sculture, cosa che in ogni caso competeva a Camilliani, non corrisponda ancora in tutto a quella suggerita da Antonio Veneziano, il più celebre poeta siciliano del tempo, incaricato dal Senato di dare un «parere intorno alla disposizione delle statue della fontana» e di «fucinare *ex novo* delle giunture simboliche che ancorassero saldamente quel vasto complesso lapideo, venuto da lontano, alla sua terra adottiva» [Loffredo 2010, 87-88].

l.d.m.



MARIO CARTARO (attr.)

(Viterbo, 1540 - Napoli, 1620)

Ricostruzione dell'anfiteatro di Capua

ultimo quarto del XVI secolo

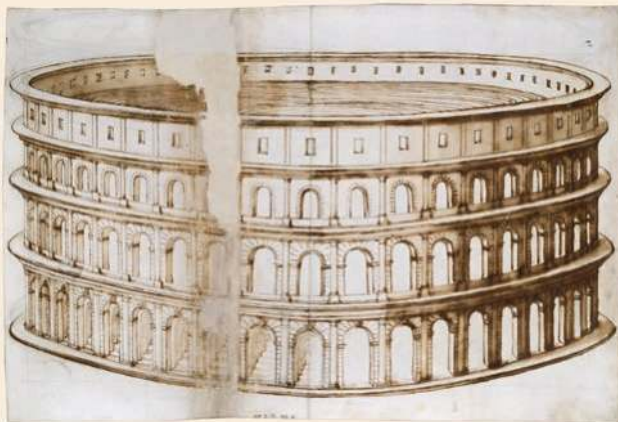
disegno a matita, china e acquerello seppia; il foglio mostra una piega lungo la mediana orizzontale, ma all'origine presentava anche un'altra ripiegatura lungo un'altra verticale, circa a un quarto del foglio, dove oggi la carta risulta strappata

323 x 475 mm

filigrana: lettera "M" sormontata da una stella a sei punte in uno scudo, 45 x 66 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 47^v

Bibliografia: Gennarelli 2015, p. 109; Lenzo 2018



Il disegno manoscritto senza firma, ma attribuibile sulla scorta di recenti studi a Mario Cartaro [Lenzo 2018], è di grande rilevanza. Si inserisce nella produzione antiquaria molto in voga nella seconda metà del Cinquecento in ambiente romano e legata alle note botteghe di incisioni e di vendita di stampe attive in quegli anni, come quelle di Antoine Lafréry e di Claude Duchet, erede del primo.

Il disegno ritrae l'Anfiteatro Campano, secondo una ricostruzione ideale; la tecnica di rappresentazione

utilizzata è una veduta assonometrica frontale a volo d'uccello, che mostra la volumetria e accenna anche alle gradonate superiori, delineate da semplici linee concentriche. L'edificio presenta quattro livelli; le campate dei primi due sono definite da semicolonne, le aperture sono bugnate, gli archi sorretti da pilastri, con chiavi di volta decorate solo al piano terra [Palmentieri 2010]: queste sculture sono l'unico elemento decorativo riportato nel disegno. Il restauro dell'anfiteatro, seguito ai danni del terremoto del 1980, ha liberato tre arcate del portico esterno e ancora *in situ* due chiavi di volta, risolte con protomi che raffigurano divinità femminili [Gennarelli 2015, 114]. I capitelli dei pilastri e delle semicolonne sono solo accennati da linee dritte, che rimandano all'utilizzo dell'ordine tuscanico. Il loggiato del terzo livello ripropone le stesse campate delimitate dalle semicolonne, ma le aperture sono più piccole e rimarcate dall'utilizzo del bugnato solo per la cornice; lo specchio della muratura è liscia. Il piano attico presenta uno schematico ritmo con campata definita da semplici paraste poco sporgenti senza capitelli; anche i muri sono senza nessuna qualificazione e al centro ospitano un'anonima finestra rettangolare senza fasce o cornici. I livelli, nonostante la corretta utilizzazione delle regole prospettico-asonometriche allora note, mostrano le altezze differenti, rispettando la consuetudine della maggiore dimensione verticale per i piani più bassi. Ogni livello è sottolineato da un anello molto sporgente, al disotto del quale si trova una cornice continua. Le arcate del primo e del secondo piano presentano anche la balaustra liscia – necessaria al funzionamento della balconata – che sporge divenendo il grosso plinto che accoglie il toro di raccordo con il fusto. Il disegno presenta l'asse di simmetria ottenuto dalla ripiegatura del foglio. Nella parte sinistra del piano terra sono disegnate le scalinate d'accesso ai *vomitoria* in prospettiva. L'abbozzo delle scale, proposto solo nella metà sinistra del disegno, potrebbe tanto dipendere dal disegno incompleto, quanto dalla precisa volontà del suo autore di controllare l'effetto dello schizzo con più o meno particolari. Il grafico, nonostante sia abbastanza schematico, è qua-

lificato dall'uso delle ombre – ottenute con leggere pennellate ad acquerello – che aiutano a dare l'effetto della curvatura del volume; la fonte di luce è posta a sinistra. Nessun accenno ai quattro ingressi monumentali con protiri.

Il manoscritto è una bozza per una più impegnativa impresa editoriale; tale ipotesi è rafforzata dalla presenza del reticolo quadrettato sul foglio, necessario a riportare il disegno sulla matrice. Si scorge un precedente disegno a matita cancellato, che propone proporzioni differenti per il nostro edificio: il volume celato, ma riconoscibile dal solco della grafite, sarebbe stato più alto; forse si era pensato di inserire anche le aste di sostegno del velario oppure si tratta di ripensamenti per correggere le proporzioni dell'edificio. Il taglio della carta è praticamente tangente ai segni rimossi.

Il disegno è uno dei due all'interno della raccolta – a eccezione dei dettagli del cosiddetto 'taccuino' – che rappresenti un'architettura antica; più precisamente si tratta della sua ipotetica consistenza al II secolo; a Capua romana, però, sono dedicati anche quattro disegni del 'taccuino'. L'Anfiteatro Campano originario, costruito tra la fine del II secolo e l'inizio del I a.C., è noto per essere stato teatro della rivolta di Spartaco, nata nella scuola dei gladiatori di Lentulo, altro famoso edificio romano: esso fu poi abbattuto e al suo posto costruita la struttura di età imperiale, nella stessa area a soli venticinque metri di distanza dalla prima fabbrica [Gennarelli 2015, 108]. La nuova costruzione risale alla fine del I secolo, ristrutturata poi sotto Adriano e infine dedicata al suo successore Antonino Pio.

Il disegno va ricondotto all'affresco, oggi scomparso, della città romana di *Capua Vetus* che si trovava nel palazzo episcopale di Capua [Gennarelli 2015, 112; Lenzo 2018, 69, 81, 82] e faceva *pendant* con quello della Capua cinquecentesca, di origine medioevale, al cui sviluppo si deve la città contemporanea. Le due vedute di Capua antica e moderna, commissionate dall'arcivescovo Cesare Costa dopo il 1573, andarono perse nella ristrutturazione del palazzo della seconda metà del Settecento. I ritratti di città, però,

ebbero molta eco tra i contemporanei eruditi e poi tra gli studiosi di antichità; *Capua Vetus*, in particolare, fu citata e fortunatamente ricopiata e stampata. Se non si conosce il pittore dell'affresco e si attribuisce allo stesso Costa lo studio dei testi antichi su cui si basava la ricostruzione topografica della veduta, il disegno di città in assonometria, invece, sarebbe stato eseguito da Cartaro, che aveva tutte le competenze per un incarico così prestigioso. Ma l'attribuzione si basa anche sull'incrocio con altre notizie [Lenzo 2018, 86–89]: Alessio Simmaco Mazzocchi, infatti, nel 1727, in una discettazione sull'Anfiteatro Campano, afferma che l'architetto autore del disegno della città antica fu «Romani nescio cuius architecti» [Mazzocchi 1727, 122]. È noto che nonostante Cartaro fosse nato a Viterbo [Federici 1898, 537] si definiva anche *Romanus Civis*, come si legge nella dedica della veduta dei Campi Flegrei del 1584. Un'annotazione dello storico ed epigrafista Francesco Maria Pratilli, riconducibile alla metà del Settecento, indica Mario Cartaro, architetto di Costa [Lenzo 2018, 85]. Inoltre, anche l'analisi della filigrana sembrerebbe confermare la mano di Cartaro, poiché essa è simile a quella dei fogli della stampa di Pozzuoli del 1588.

Può essere significativo un confronto con le incisioni dello *Speculum Romanae Magnificentiae* di Lafréry, per le quali ci riferiremo alle immagini oggi in catalogo della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Qui le incisioni di anfiteatri presenti anche in più esemplari sono: la ricostruzione ideale dell'Anfiteatro castrense (1560, Albo H 56-I, tav. 48), più esemplari della ricostruzione del Colosseo (1538, Albo H 56-I, tav. 33, copia del primo esemplare, Albo H 56-I, tav. 34, copia dal primo esemplare Albo H 56-I, tav. 50, 1581, Albo H 56-I, tav. 32, copia dagli esemplari 33, 34, e 50, Albo H 56-I, tav. 35), la ricostruzione ideale della veduta interna del Colosseo (Albo H 56-I, tav. 49) e la veduta coeva dello stesso anfiteatro (Albo H 56-I, tav. 49). Si tratta, nei primi due casi, di spaccati prospettici, mentre il terzo è una prospettiva centrale e l'ultimo ancora una veduta prospettica, relativa, però, allo stato dell'edificio nel Cinquecento. La composizione dei disegni non mostra



nessuna analogia con il nostro ma è da notare l'interesse rivolto al tipo di edificio per spettacoli. L'anfiteatro era il più importante monumento di *Capua Vetus* e, quindi, alternativa plausibile dell'*Altera Roma* – come Cicerone definì Capua – al Colosseo romano. Esso era considerato tra i più importanti monumenti, secondo per dimensioni (167x137 m) in territorio italiano dopo l'Anfiteatro Flavio; l'edificio, composto da 80 arcate, poteva contenere 60.000 spettatori.

Un altro doveroso accenno è ai grafici che Pirro Ligorio elaborò tra la metà degli anni Quaranta e la fine degli anni Cinquanta proprio con riferimento ai monumenti dell'antica Capua, all'interno del taccuino oggi conservato all'Ermitage di San Pietroburgo [Coffin 2004]. Dalla metà del Quattrocento Capua era divenuta meta di eruditi a caccia di monumenti romani, grazie al racconto di Flavio Biondo delle antiche vestigia capuane: «i fondamenti dell'antica città, e le porte, e i teatri, e i templi, e i molti altri edifici si veggono e si conoscono bene presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie» [Biondo 1548, 227].

Quindi il disegno, presumibilmente di Cartaro, si inserisce in una messe culturale di grande vivacità; il monumento all'epoca era sicuramente in cattivo stato, ma la sua mole doveva essere comunque di grande suggestione. Il decadimento dell'edificio aveva avuto inizio con il divieto delle lotte gladiatorie, stabilito da Onorio nel 404. La struttura continuò a essere utilizzata per gli spettacoli di caccia degli animali selvatici e di lotte tra orsi. Alla metà del V secolo la fabbrica fu danneggiata per l'invasione di Genserico. Si ha notizia della ristrutturazione voluta da Postumo Lampadio nel 530 [Gennarelli 2015, 111]. L'enorme fabbrica ebbe varie rifunzionalizzazioni, anche parziali: una porzione della zona nord-occidentale dei sotterranei fu destinata a chiesa [Pagano 1995]. Poi divenne castello fortificato, *Berolassi*, a difesa dall'incursione saracena (841) che portò all'abbandono della città e alla nascita di un nuovo centro sulle colline di Triflisco, Sicopoli. Questo insediamento fu a sua volta sostituito dalla 'nuova Capua', che sorse nell'ansa del Volturno, luogo del porto fluviale romano di *Casilinum*. Della Capua romana ri-

masero i borghi intorno alle emergenze religiose, di cui quello più importante era l'abitato sorto a Santa Maria Maggiore, da cui ebbe origine l'attuale Santa Maria Capua Vetere [Di Resta 1985, 2]. Nonostante le copie dell'affresco di *Capua Vetus* e gli studi eruditi settecenteschi sulla città romana, poche sono le raffigurazioni del monumento [Cecere-Renda 2012] fino al *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* di Jean-Claude Richard de Saint-Non, che riprodusse, in un clima culturale molto diverso che volgerà al gusto romantico dell'Antico, i monumenti romani dell'*ancienne Capoue*, tra cui il rudere dell'anfiteatro [de Saint-Non 1792, 244-249]. I disegni e le incisioni di Saint-Non produrranno un altro filone, ma per avere un rilievo scientifico bisognerà attendere i restauri ottocenteschi: i primi disegni furono pubblicati da Francesco Alvino e risalgono al 1833 [Alvino 1842].

f.c.

ANONIMO

Palazzo Massimo di Pirro in Roma. Possibile copia di progetto. Prospetto-sezione

1565-1570 ca.

disegno a china acquerellato seppia su carta; la carta presenta una piega sul lato corto

410 x 374 mm

annotazioni: *casino / fogna* [?]. Diverse misure in palmi romani, piedi, once

filigrana: presente traccia di un cerchio su uno dei margini lunghi (impossibile da misurare e da identificare)

Napoli, Biblioteca Nazionale, c. 48rar

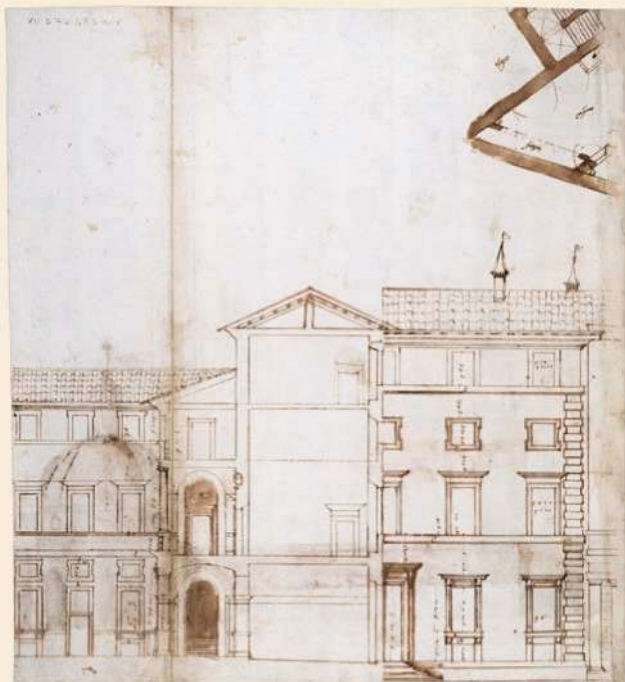
Bibliografia: Starace 1999a, p. 126, n. 8

Il disegno della sezione, recante anche parte del prospetto interno sulla corte, risulta virtuosisticamente unito alla metà ruotata del fronte, consentendo l'ipotesi che si tratti della copia di un disegno di progetto.

La grafica, come confermano anche le misure indicate, va posta in evidente relazione con il prospetto raffigurato nella c. 20r del medesimo album napoletano, che si riferisce alla Farnesina di Baldassarre Peruzzi. Come in quel caso, anche nel disegno in oggetto non si riscontrano diversità rispetto all'opera realizzata, tranne che nella quota più bassa dell'ultimo livello.

Nel margine superiore del foglio è segnata parte di una pianta non identificabile.

a.b.



Palazzo Massimo cosiddetto di Pirro, contiguo al palazzo dei Massimo alle Colonne, venne danneggiato durante il Sacco di Roma del 1527 e ricostruito nel 1530 da Giovanni Mangone, allievo di Andrea da Fiesole e di Antonio da Sangallo il Giovane.



ANONIMO

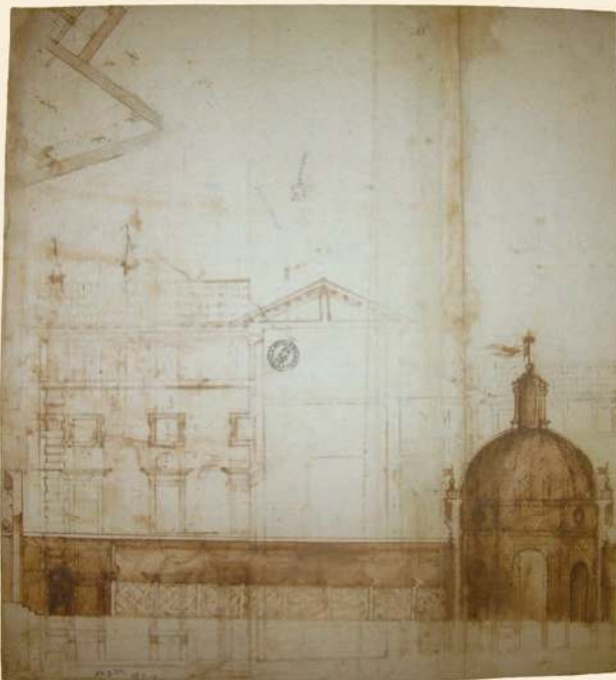
Studio di architettura effimera, sezione

seconda metà del XVI secolo

disegno a china ombreggiato a inchiostro; la carta presenta una piega sul lato corto per l'inserimento nell'album

410 x 374 mm

filigrana: presente traccia di un cerchio su uno dei margini, impossibile da misurare e da identificare
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 48rav



Il disegno raffigura una sezione longitudinale di un'architettura effimera costruita per il passaggio di un corteo, per una celebrazione di un evento privato o per una grande festa pubblica. Il foglio doveva certamente essere più grande ospitando almeno tre disegni differenti tra *recto* e *verso* (cfr. 48rar). La presenza sul retro della sezione di palazzo Massimo di Pirro induce a pensare che siamo in ambito romano. Questa sezione appare tagliata sia nella parte iniziale che in quel-

la terminale. Descrivendo il disegno da sinistra verso destra, vi si legge un elemento decorativo a girale di una cimasa su di una parete, e, a seguire, un arco di ingresso con timpano a vela da cui, mediante due gradini, si discende in un aula coperta probabilmente con una volta ribassata o a specchio. Valutando simmetrica l'impostazione della pianta sulla base di quanto si evidenzia nella sezione, l'ambiente è separato in tre navate mediante parapetti, contraddistinti da otto pilastri con vasi terminali, mentre le pareti perimetrali presentano altrettante esili paraste sormontate da pigne e collegate tra loro da festoni. A seguire l'ingresso, un vano con arco a tutto sesto dà accesso ad ambienti laterali. Al termine di questa aula si apre uno spazio ottagonale coperto a cupola con lanternino, verosimilmente un grande *trillage*. Lungo il tamburo, con ampio fregio a doppio cornicione, si aprono finestre circolari interposte all'esterno a pilastri cuspidati, sfera e portabandiera (non si distinguono eventuali simboli araldici), mentre il lanternino è coperto con cupola a volta ribassata, sfera e porta bandiera con cimasa a forma di giglio farnesiano e bandiera lanceolata. Questo ambiente si apre a raggiera con otto archi, due verso l'esterno e sei verso altri ambienti, di cui quello in asse con la sezione è tagliato nella smarginatura antica del foglio, ma pare riprendere la tipologia dell'ambiente d'ingresso.

m.v.

ANONIMO (Lorenzo Pomarelli?)

Sezioni e prospetti di edificio

disegno a matita e china su carta

575 x 385mm

seconda metà del XI secolo

annotazioni: Tuta la quinta di questa pianta del cholorito nero dalla sinistra banda sono apartimenti chome si dira e achomodati chomeche potuto p[er] rispetto delle stanze facte doue e il cholorito giallo della destra banda, doue non ue sono priuata intrata e ochupasi le scale ma il moderno si uede p[er] lo[a]lfabeto elintrata plublichia **I** eiluestibulo della dicta intrata longo b[raccia] 10 elargo b[raccia] 7

+ e chentrati del chauendio o ridotto plublichio della dicta entrata per rice[?] li entrati **+** e chaulchature p[er] non impedire infacto le logie del cortile e guastare il prato longo b[raccia] $18\frac{3}{4}$ e largo b[raccia] $18\frac{2}{3}$

A e il dicto ridotto **A** le intrate del chortile e delle chamere per i ridotto.

B chamera longa b[raccia] $18\frac{3}{4}$ elarga b[raccio] $1\frac{1}{6}$

C entrata della dicta chamera **C** longa b[raccia] $11\frac{1}{6}$ elarga b[raccia] 10 che piglia lume p[er] la strada.

G entrata della poschamera longa b[raccia] $10\frac{2}{3}$ elonga b[raccia] $11\frac{1}{6}$ lume p[er] il medesimo

A entrata p[er] le chamere **D** p[er] li forestieri chomegli[?] e luna serue p[er] tinello quella presso ala norde[?] **F** segnata °-D[sic] longa luna 16 laltra b[raccia] $14\frac{2}{3}$ elarga b[raccia] 9 [...]10[?]

A la piu longa ala del chortile el quale elargo b[raccia] 7 e alto chonla groseza della uolta b[raccia] 13 esimilmente tute le stanze facte e da farsi dal salone grande in fuori ela meza insula moderna chefonno alti b[raccia] 21 e luna segnata A-N

F elandito che dala prima intrata alle scale chesarà segnata T longo b[raccia] $4\frac{1}{4}$ ealto b[raccia] $6\frac{1}{2}$

F lescale plubliche large b[raccia] $4\frac{1}{4}$ alte b[raccia] $6\frac{1}{2}$ p[er] 4 bianche alaltezza di b[raccia] 13 p[er] levarsì al secondo piano

G e 2 fianche scendono alle chantine ealandito **G**°[sic] doue sono li destri p[er] chomuni e p[er] landito che passa dal tinello °-D[sic] e ladispe[n]za **G**[sic] largo b[raccia] $4\frac{1}{4}$ ealto b[raccia] $6\frac{1}{2}$

G destri p[er] 3 piani cioe al piano delle chantine e al me[z]zo di b[raccia] 13 chome si uede nel disegno della fronte della major logia e al secondo piano I chaminamenti ap[p]re[s]so lo alogiamento.

L sono le 2 minori ale del chortile o bracci delle logie largi luno chome la piu larga logia b[raccia] 7 alta b[raccia] 13.

Lo li uani delli intercholonj ouero luni delle logie alti chomo nel disegno si uede cioe b[raccia] 5 e alti b[raccia] 11.

U li uani minori di de[tt]i logie[?] cioe b[raccio] $1\frac{1}{3}$ chome si uede indisegnio

e li pilastri e cholone che sostengono le uolte delle dette logie chiusisij infra di loro saranno discritti disotto nel disegno dello eleuato delle loro fronti e in quanto alle misure e modanatura di porti finestre edifinimenti edicholone chesonno di segniate in questa opera no[n] sene da particolari misure e modanature p[er] no[n] auersi risoluzione di farle se no[n] le dimostrazioni chome sotto si ueda alli alfabeti iscrisioni.

I riguardo alle grossezze demuri di questi nuouj appartamentj tuti li muri maestrali cioe che fara[n]no alle[n]trate eper dentro alchortile sieno del fondamento del primo piano [ff]iniguì grossi b[raccia] $2\frac{1}{2}$ e dal primo piano infine sieno grossi b[raccio] $1\frac{3}{4}$ p[er] infino ala[l]teza di b[raccia] 13 edel restante che leuano lepadrone(?) stanze sieno grossi b[raccio] 1.

E tutti lati o mezi[?] p[er] dentro sieno grossi b[raccio] $1\frac{1}{2}$ in fondo edal piano sechondo per infino alaltezza di b[raccia] 13 sieno grossi b[raccio] $1\frac{1}{4}$ edali infine b[raccio] $\frac{3}{4}$ p[er] sostenere i piani e tuti n[on] sieno mancho p[er]che sostengono le uolte [...] o olunette [...] p[er]che non [...] alle altez[z] e delle stanze che [...].



I tuti li fundamenti de pilastri delle 3 stanze ale del chortile sieno grossi infondo p[er]lomeno b[raccia] $2\frac{3}{4}$ [...] depilastri [...] unitinsieme p[er]che farano piu forteza che esere sciolti [...] chatene [...] delle logie si potranno mezare in laloro groseza con i paletti tanto lungi che sinchiavi(?) p[er] il chapitello della cholona tonda.

L le logie [...] sopra [...] uanno [...] piani ele loro [...] farano chatene alle cholone per che sopra li chapitelli el tuti sono di legnamj E similmente sarano lipalchi di tute le stanze che sono a questo vltimo piano chele farano finis[s]ime [...] alli murj

S louano frale due cholone tonde longo b[raccia] $1\frac{1}{3}$ e insieme chole 2 cholone tonde e [...] largo b[raccia] 9

X li pilastri dei fianchi del chortile doue ela cholona tonda ela $\frac{1}{2}$ cholona piana sieno chonlarchino $\frac{7}{8}$ del altra parte b[raccia] $3\frac{1}{2}$ chome ila pianta.

L liuani delle logie delli intercholonj del piano da basso b[raccia] 5 alti insieme soto il forame[?] del archio b[raccia] 10

L le pialo[...] large b[raccia] $\frac{1}{2}$ e similmente ilarchiuolto [...] per [...] il modiglioni[?]

† lacholona ionicha chonlapiu basa echapitello alto[?] b[raccia] $10\frac{2}{3}$ elarga b[raccia] $1\frac{1}{3}$ da basso e in cima la $\frac{1}{5}$ parte mancho.

S lo suo architraue fregio echornici alto insieme b[raccia] $2\frac{1}{3}$

B el pilastro che sopra alla cholona del sechondo piano alto chonla sua base e cimasa b[raccia] $1\frac{3}{4}$ el lato sotto alto $\frac{1}{4}$

2° la cholona chorinta chonsua base echapitello alta b[raccia] $5\frac{7}{8}$

X losuo architraue fregio echornice alti insieme b[raccia] 1 esono di legniam E listipiti sieno di quelli chesono ilo giardino chesostengono [...] chon laloro base ma ilchapitello sui[?] faci chorinto eseno poste dicte cholone so pra il [...] delle cholone ioniche che lisono sotto chome nel disegno si uede

] podio o parapetto dauanti delli intercholonji disopra si

posono fare tuti o [...] chome sono chorendi soto esopra le medesime chornici cheanno li pilastri posti sotto le cholonne chorinte

7 la fronte della faccia di fuori di uerso la strada douesono le instance dello edefisio si puo fare ornata chome si uede di achompagnamento dei uani delle aperture si sono faccti chosi p[er] chonto delle aperture si sono faccti chosi p[er] chonto del prencipio dei uanj faccti al salone calchunj altrj [...] il salone si faria facta la instancia imezzo e chon piu proporsione il tuto

E linstanza chomune sarà doue esegniato S chon il suo achompagnamento di cholone edi bugne e similmente vna altra imezzo luna dalaltra parte facte p[er] achompagnamento E choi finimenti chome si uede

RS e lintrata priuata che efecta esiuede la parte del suo achompagnamento e una [...] simile che metteno imezzo il pulpito el mezzo della faccia laquale eseguito[8] chon le parti chome siuede [...] fare edel restante [...] di dicta facciono sene discripto esimilmente di altri particholari che [...]

PI la fronte del archio delle prime stanze cheuengono alati la faccia di fuori siuegono disegniate le loro altezze elarghezze ela iscrisione delle misure chome di sopra edi[fi]cio o la magior parte

filigrana: agnello pasquale con stendardo in cerchio sormontato da monogramma, diametro 49 mm, bastone 32 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, cc. 51rar-v

Si tratta di una legenda scritta sul verso della c. 51ra; essa fa riferimento ad alcuni disegni, due disegni presenti nell'album (cc. 45r e 51ra). Nelle annotazioni sono state indicate con "(?)" le parole di incerta trascrizione, mentre con "[...]" una o più parole in successione omesse dalla trascrizione stessa.
d.b.



Sul foglio, formato da due carte con la stessa filigrana, sono raffigurate tre sezioni. Il manoscritto è da mettere in relazione con la c. 45r dello stesso album: infatti, dei tre profili quello centrale è la copia di un disegno della carta su indicata. Anche le filigrane sono le medesime utilizzate nella bottega di Antoine Lafréry (1559-1560) [Woodward 1996, cat. 46], il che ci farebbe supporre che si tratti di un elaborato di ambiente romano. Il confronto tra i due manoscritti, anche in assenza di piante, ci permette di stabilire che si tratti del rilievo (il disegno centrale) e del relativo progetto (sezioni in alto e in basso) di ristrutturazione di un edificio a corte che si ipotizza essere una caserma.

Il disegno va posto in relazione con i grafici 33v, 41va, 45r della stessa raccolta e al XII.D.I, c. 9v, e attribuito con ogni probabilità, come si può evincere dal comune stile grafico, a Lorenzo Pomarelli, architetto attivo al soldo dei Farnese tra gli anni '40 e i '70 [Birra 2014-15, 287-302].

La fabbrica è organizzata intorno alla corte di forma rettangolare allungata. In alto è rappresentata una sezione del corpo longitudinale; al centro è la sezione orizzontale dello stato di fatto, che taglia i due bracci laterali e mostra il prospetto della corte, uguale a quello della c. 45r. In basso è delineata la stessa sezione secondo la proposta di ristrutturazione. La presenza di alcune misure è ulteriore conferma che si tratta del confronto tra rilievo e progetto. Sempre grazie alla comparazione con la c. 45r si può affermare che sia proposta anche una diversa distribuzione degli ambienti interni: la sala a doppia altezza con volta a botte cassettonata nel corpo terminale sinistro – rilevata nella c. 45r – è riproposta al centro dell'ala longitudinale, delineata nella sezione in alto. La trasformazione del corpo terminale sinistro si può osservare nella sezione di progetto in basso. Un'altra modifica interna riguarda le ultime due campate, disegnate nella sezione in alto, prima della scala a destra, che vengono accorpate in un ambiente unico. I tre disegni non sono perfettamente allineati.

La nuova composizione della facciata, pur mantenendo i due porticati e riproponendo lo ionico al pian

terreno e il corinzio al secondo, è volta a dare maggiore risalto alla simmetria centrale. Le tre campate poste al centro diventano il fulcro della composizione, risolte con un'imponente serliana e il bugnato rustico per il portale interno; lateralmente sono previste due ampie arcate per lato, con fascia liscia e chiave di volta sporgente. Il dettaglio delle aperture, riproposto solo nella penultima campata di sinistra del cortile a modo esemplificativo per tutto il fronte – la stessa campata descritta nel disegno c. 45r –, riprende l'articolato e raffinato disegno dello stato di fatto, che lega le aperture del seminterrato, del piano terra e del primo ammezzato. Cornici, lesene, mensole, timpani spezzati sono di grande raffinatezza.

Se la ristrutturazione del primo piano offre un'evoluzione del linguaggio classico verso un gusto più articolato di stampo tardomanierista, il secondo livello evidenzia, invece, l'irrisolutezza di alcune soluzioni nel tentativo di legare le composizioni dei due piani. Infatti il loggiato è architravato, sorretto da colonne binate che si alternano alla colonna singola. Questo nuovo ritmo, decisamente più complesso, inserisce una deroga al linguaggio classico: la colonna libera cade in corrispondenza della chiave di volta degli archi del piano terra. In ambito romano Donato Bramante propose un colonnato più semplice, ma assimilabile a questo, nel cortile di Santa Maria della Pace (1500 ca.). La balaustra a colonnine – tipiche del Cinquecento – è la stessa dello stato di fatto, ma le basi delle colonne sono arretrate in modo da ottenere la continuità del parapetto. Il disegno è estremamente dettagliato, tanto che sono accennate anche le tegole della falda di prospetto del tetto, e risulta di grande raffinatezza artistica. f.c.

ANONIMO

Progetto di forte a pianta ovale

seconda metà del XVI secolo

disegno a matita ripassato a china su carta con campiture ad acquerello bruno

286 x 246 mm

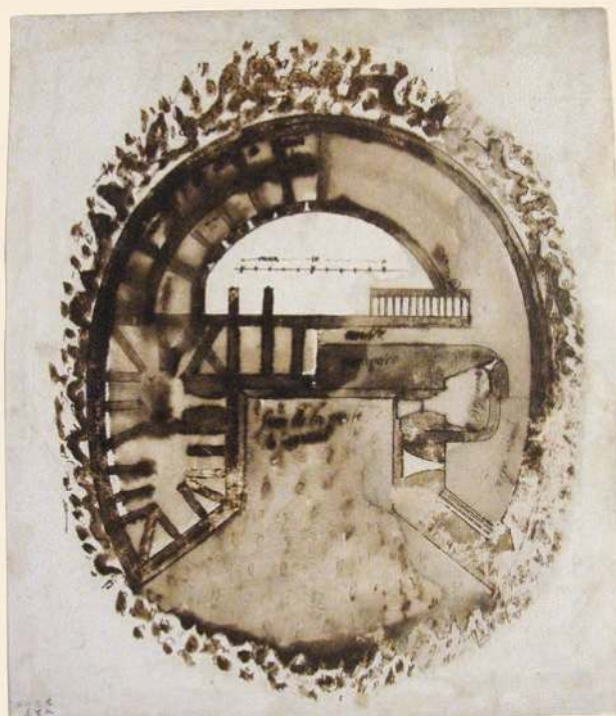
unità di misura in canne

scala grafica di 10 canne [cana]

annotazioni: *rinculata / cisterna / casso / 5 vani pieni di terra / camera / cisterna / rinculata / piazza alta / corridoio / parapetto / forte de la parte de [...]*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 17a

Bibliografia: Starace 1999a, p. 126, n. 11



Questa inedita raffigurazione restituisce le piante di due livelli di un'unica fortificazione divise lungo la linea mediana: a sinistra il piano inferiore e a destra il livello di copertura, che presumibilmente ospitava le artiglierie offensive. Le cattive condizioni del disegno, a causa della forte ossidazione dell'inchiostro, non consentono una completa lettura delle indicazioni manoscritte all'interno del grafico. Si tratta di un forte a pianta ovale con due piccoli semibastioni nella parte posteriore, con postazioni per armi da fuoco e una serie di ambienti al piano inferiore, questi ultimi aperti su una piccola corte chiusa. La fortificazione è verosimilmente da considerarsi isolata, come si deduce dal disegno del terreno circostante tutta l'opera. Essa costituiva un elemento avanzato di un sistema fortificato alla moderna più articolato, a difesa di un complesso urbano soggetto ad attacchi secondo l'ormai consolidato utilizzo di armi da fuoco, che impose la radicale trasformazione dell'impianto difensivo delle città. La struttura è rigidamente simmetrica. Si leggono le scale, le strutture di sostegno e le ripartizioni al piano inferiore, con cinque camere, il casso di rinforzo lungo il perimetro esterno, due cisterne e i camminamenti in copertura. Questi ultimi sono composti da due piani rinforzati («piazza alta») con scale di risalita a terminali sommitali e di un corridoio di collegamento tra i due lati della fortificazione, con un parapetto fortemente rinforzato rivolto verso l'ingresso, incluse quattro postazioni al coperto per armi da fuoco – due per ogni livello – con spazi per il rinculo dei pezzi difensivi di piccola gittata posti a protezione dell'ingresso. Probabilmente si tratta di un progetto non realizzato di fortificazione alla moderna, con una sua collocazione rispetto al contesto, come è indicato dalla scritta «forte de la parte de» – segue parola illeggibile – nello spazio aperto antistante l'ingresso al forte. La sua conformazione risulta essere aggiornata ai parametri di difesa attiva cinquecenteschi, come si evince dall'adeguato profilo balistico costituito dalla forma curvilinea della fortificazione rivolta verso l'attaccante. La scala in canne, utilizzata prevalentemente nel Regno di Napoli nella prima età moderna, collega il disegno all'ambiente culturale dell'Italia meridionale.

l.m., m.v.



ANONIMO

Progetto di ampliamento edilizio tra piazza dell'Olmo e la strada della porta dell'Olio

fine XVI secolo

disegno a matita, china e acquerello

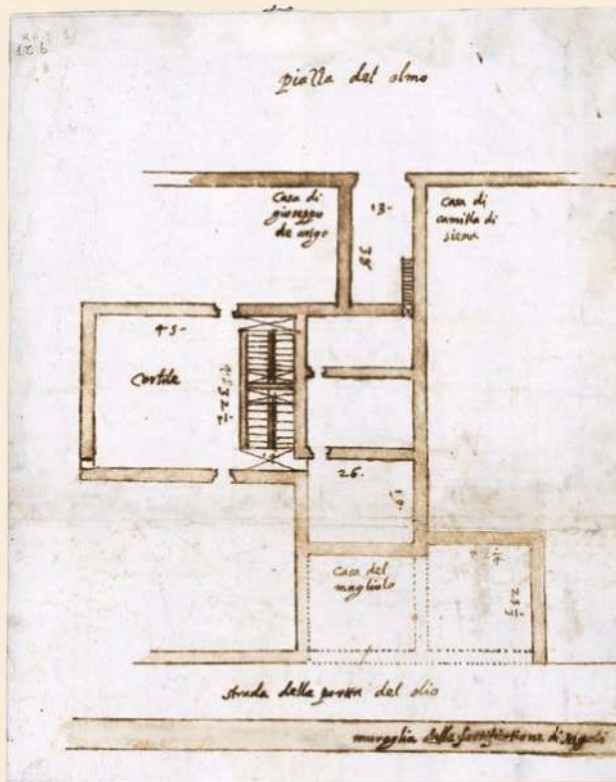
243 x 191 mm

annotazioni: piazza del olmo / Casa di giuseppe de arigo / cortile / casa di camilla di siena / casa del magliolo / strada della portta del olio / muraglia della fortificazione di Napoli / [misure varie]

filigrana: scudo polilobato con quattro stelle, 31 x 66 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 17b

Bibliografia: Di Mauro, p. 122, n. 1; Di Mauro 1988, p. 34; Starace 1999, p. 126



Il disegno rileva un lotto dell'abitato medievale di Napoli, compreso tra la piazza del olmo e la strada della portta del olio. Rispetto ai fogli raccolti nel Ms. XII.D.I, contenente prevalentemente vedute urbane e piante di fortificazioni, questo grafico concorrerebbe a confermare la provenienza napoletana del manoscritto, come ipotizzato da Di Mauro. Appare plausibile riconoscere nel foglio un progetto di ampliamento di un isolato, come lascerebbe immaginare il tratto puntinato che continua le linee delle pareti preesistenti, evidenziate dagli spessori acquerellati, allineando il preesistente volume alla strada rettilinea della porta dell'Olio, contenuta dalla traccia delle mura costiere di fondazione angioina, più volte ristrutturate nei secoli successivi, indicate nel disegno come *muraglia della fortificazione di Napoli*. Ci troviamo in un ambiente urbano notevolmente sedimentato, oggetto nel tempo di numerose trasformazioni fino allo sventramento per l'apertura del cosiddetto Rettifilo, iniziato nel 1889, in attuazione del piano del risanamento di Adolfo Giambarba (1884). Confrontando l'assetto del luogo nella veduta di Napoli di Étienne Dupérac edita da Antoine Lafréry (1566), nella *Mappa* del duca di Noja (1775) e nei rilievi successivi di Luigi Marchese (1804, 1813) e di Federico Schiavoni (1877), è possibile contestualizzare meglio piazza dell'Olmo: un ampio slargo in prossimità della chiesa di Santa Maria Egiziaca di fondazione angioina, anch'essa detta "all'Olmo" ricostruita agli inizi del XVI secolo. L'antico largo, indicato nel disegno solo dalla scritta *piazza del olmo* nel margine superiore del foglio senza alcun accenno alla sua forma, era un importante snodo commerciale che interrompeva la fitta trama degli isolati di fondazione angioina afferenti al vicino largo del Mercato, poi trasformato nell'attuale piazza su progetto di Francesco Sicuro, in seguito all'incendio del 1781. Il sedimentato ambiente urbano scomparve in seguito ai lavori di risanamento, che causarono anche la demolizione della vicina chiesa di Santa Maria della Scala, poi ricostruita nel primo decennio del XX secolo.

Rimandi all'assetto precedente alle demolizioni ot-



tocentesche emergono anche nel disegno qui descritto, dove il rilievo dell'edificato, in cui si precisano i nomi delle singole proprietà immobiliari, appare fittamente addensato all'interno di piccoli slarghi e strade, a ridosso delle mura costiere, registrando la più generale linea di sviluppo urbano della fascia meridionale, tra la città antica e le mura lungo la Marina, oggetto di un costante processo di saturazione edilizia che, nel corso dei secoli, contribuirono al diffuso degrado dell'area colpita dall'epidemia colerica del 1884, premessa del citato sventramento.
s.d.l.

MARIO CARTARO

(Viterbo, 1540 - Napoli, 1620)

e/o

NICOLA ANTONIO STIGLIOLA

(Nola, 1546 - Napoli, 1623)

Profilo della costa tra Monte Circeo e Punta Licosa con le fortificazioni

1590-1591

disegno a china

439 x 378 mm

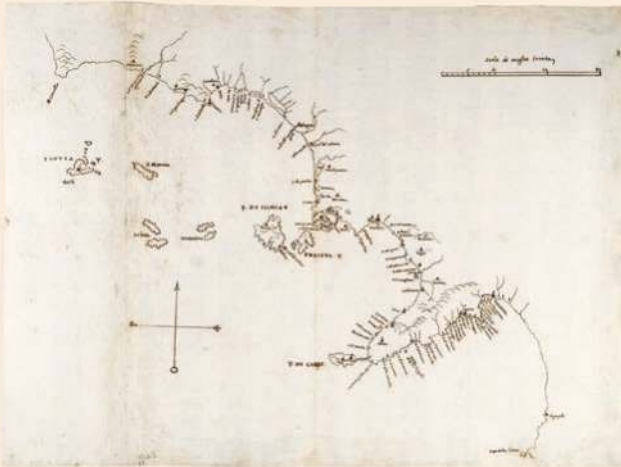
unità di misura in miglia

scala grafica di 30 miglia

annotazioni: *M. Cercello / Terracina / T. di Terracina / Ufento f. / T. Nastasio / Sperlonga / T. di Sperlonga / T. d'Orlando / Gaeta / Castellone / Mola / La Chiara / T. S. Vincenzo / Confinello T. / La pillo / Scauro / Argenta / Garigliano f. / T. Pandolfa / T. S. Limati / T. d'la R. a mondragone / R. a M. e. Dragone / Volturno f. / Cast.o del Volturno / Lago / Vico di Pantano / T. di patria / barcaturo / Licola / Cuma / Belvedere / T. del fumo / Pontia Y. / S. Martino / La botte / Ventotiene / Y. de Ischia / Forino / Ischia / Cast.o d'ischia / Y. Di Procita / T. de Capo Miseno / Mare morto / Baia / Golfo di Baia / M. Nuovo / Pozzolo / Nisita / C. d'posillipo / Mergogliano / Napoli / S. Ermo / S. Gio. al Toduccio / Portici / Resino / M. de Somma / T. del greco / T. de ripastretta / S. Angelo / T. dell'oncino / T. della nuntiata / Sarno f. / T. di Rovigliano / Lettera / Castel.amare / Vico / Sorriento / T. d'molini / Veruce / T. d'la marina / T. S. Lorenzo / T. di Vacola / Massa / T. d'papa / Y de Capri / T. del Capo di minerva / T. della mortella / T. d'nerano / T. d'ricomune / Li galli / T. de praiasone / pasitano / T. d'coricella / T. del capo / T. d'praiano / T. di conca / T. di 'C. d'vite / Amalfi / T. d'Amalfi / T. di Atrani / T. d'minori / Minori / T.d' Maiori / Maiori / T. d'Angora / T. del fico / T. del mortoro / Capo d'Orso / T. lo tomolo / T. d'Erchi / T. di Citara / T. d'fonte / T. di Vietri / Vietri / T. del Chiatamone / T. La nuntiata / Salerno / Agropoli / Capo de la Licosa*

filigrana: trimonte sormontato da un giglio inscritto in una circonferenza, mm 41 x 45

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 1v



Bibliografia: Almagià 1913, p. 423; Di Mauro 1988, pp. 42-43, fig. 27; Starace 1999a, p. 126, n. II; Starace 1999b.

Il disegno rileva un tratto costiero tra il golfo di Gaeta e quello di Salerno. Ricco di toponimi soprattutto afferenti a torri costiere, il grafico potrebbe essere datato tra il 1538 e il 1588-1591. La data più antica viene dedotta dalla presenza del Monte Nuovo, apparso a Pozzuoli in quell'anno. La più recente risalirebbe all'attività cartografica di Nicola Antonio Stigliola, in collaborazione con Mario Cartaro.

All'analisi autoptica della filigrana della carta, utilizzata nella seconda metà del XVI secolo, risulterebbe che il disegno sia da collocarsi intorno al 1590, a meno che non sia una copia più recente. Siamo quindi propensi ad attribuirne la paternità a Stigliola, in relazione alla definitiva realizzazione della *Carta del Regno di Napoli*. Si potrebbe anche pensare a una condivisione della rilevazione con Cartaro, frutto del breve periodo della loro collaborazione avvenuta nel 1591.

La progettazione di torri costiere si susseguì per almeno sessant'anni, dagli anni Trenta fino alla fine del Cinquecento, sotto vari architetti e cartografi, non solo napoletani. Lo schizzo delinea la costa dal promontorio dal Circeo fino a Punta Licosa, che limi-

ta il golfo di Salerno. Il disegno è molto preciso, sia nella citazione dei toponimi, sia negli idronimi e, in particolare, nel posizionamento delle torri costiere di difesa. La carta, pur potendosi annoverare tra le carte nautiche, in effetti è talmente precisa nei dettagli riguardanti la difesa del territorio che potrebbe essere considerata una bozza per il sistema difensivo che si era venuto a creare e consolidare soprattutto negli ultimi trent'anni del Cinquecento. I golfi di Gaeta, di Napoli e di Salerno appaiono 'imprigionati' da torri e la bozza stessa poteva fare parte del materiale propeudeutico alla grande *Carta del Regno di Napoli*.

Quasi tutti i toponimi, trascritti nelle annotazioni al disegno, sono ancora oggi presenti o leggermente difformi. La scala, di mm 110 = 30 miglia, ci riporta a un rapporto abbastanza vicino a quello utilizzato per gli atlantini, di 1:500.000, posteriori e di mano di Cartaro e del figlio Paolo, sempre seguendo il lavoro originario di Stigliola. Mancano nella bozza litoranea i toponimi, che appaiono negli atlanti, in particolare in quello più antico conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, ove sono indicate: *T. de maredarbore / T. La Carnale / Torre Lancellara / Fornis f. / T. de Vicentino / Vicentino / Battipaglia f. / Siele f. / Insula Siele / T. di pesti / Solofone / Insula Marco / T. S. Francesco / Torre del Capo Trentova / Torre de castelabate*. Tale mancanza non costituisce un difetto per l'attribuzione cronologica e per la paternità, anzi ne attesta la redazione abbastanza precedente all'atlante napoletano a firma di Cartaro, datato 1613, cioè circa venti-venticinque anni dopo la bozza stessa. Un prodromo sicuramente importante, testimonianza del notevole studio che ne aveva preceduto la stesura. In definitiva si può considerare come 'la bozza di rilevamento' di mano di Stigliola, di Cartaro o di entrambi negli anni di collaborazione per la prima stesura della *Carta*.

v.b.

ANONIMO

Disegno della pianta de Zara

1574-1597 ca.

disegno a china con inchiostro bruno, che appare ripassato sulla base di un disegno preparatorio, come traspare dai fori lungo le linee passate a china; il foglio presenta tre macchie di inchiostro e molteplici piegature

400 x 758 mm

unità di misura in passi

scala grafica di 100 passi

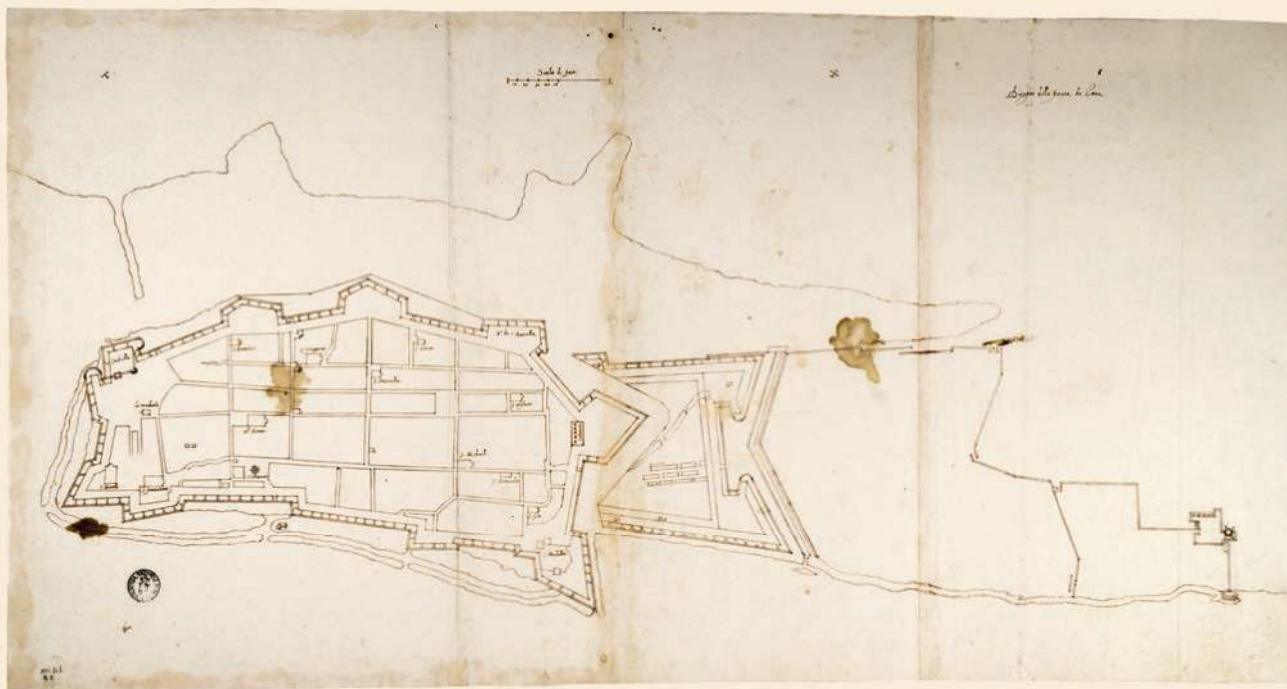
annotazioni: *S. Nicola / S. Francesco / la madoña / S. Demitri / el Domo / Cisterna / S. Grisogono / S. Marcella / S. Simon / S. Michael / S. Stefano / S. Dominico / S. Gio:[vanni] / Cisterna / Castello / B[aluard].º de S. Marcella / Cittadella / Disegno della pianta di Zara / P[onente] / T[ramontana] / X[Levante] / O[stro]*

filigrana: "M" in doppia linea sormontata da stella a sei punte in scudo (41 x 68 mm), simile per forma, ma più grande di pochi mm, rispetto a: Woodward 326 (Pozzuoli 1588, Mario Cartaro)

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.1, c. 2r

Bibliografia: Di Mauro 1988, pp. 36-37; BMV 1576, 29v-30

Il disegno ritrae la pianta della città di Zara con le fortificazioni e gli isolati urbani, costruita all'estremità di una penisola parallela alla sponda di terraferma. Il grafico è stato pubblicato e brevemente descritto da Di Mauro [Di Mauro 1988, 37]. Dal lato della terraferma la linea di costa è tracciata in modo semplificato ed è visibile il molo di accesso al porto. Verso il mare aperto, invece, l'autore ha segnato anche le porzioni di spiaggia e gli argini di rocce (designati *muri sotto acqua* o *porporella* in altre piante cinque e seicentesche) a protezione delle mura comprese tra la cittadella quattrocentesca e il castello medievale, in seguito inglobati nei baluardi omonimi; vi è una rappresentazione incompleta del canale d'acqua che separa la città dal cosiddetto forte di Borgo verso la terraferma.





La realizzazione della città iniziò nel 1537 su progetto di Michele Sanmicheli e del nipote Gian Girolamo, nell'ambito di una più vasta opera di fortificazione delle coste dalmate da parte della Repubblica di Venezia, mirata ad arginare l'avanzata ottomana nell'Adriatico. Il primo elemento costruito fu il Ponton (1537-1543), per lungo tempo uno dei baluardi più imponenti realizzati dalla Serenissima, che fu oggetto di molte trasformazioni e modifiche: nel 1574 la sua struttura fu infine ricompresa nel più ampio baluardo Grimani e nello stesso anno fu creata una cisterna sotterranea con cinque pozzi. Simultaneamente al Ponton, furono costruiti i baluardi di S. Rocco (detto anche S. Simeone o Beccarie) e S. Demetrio, a partire da piccole strutture bastionate preesistenti: furono ultimati entrambi entro il 1589, insieme ai baluardi Castello e Grimani. Altri due baluardi di grande importanza sono infine Cittadella e S. Marcella, entrambi realizzati nel 1574: quello di S. Marcella, in particolare, fu ribattezzato Moro nel 1597 in onore del nuovo governatore generale Benedetto Moro. La città di Zara possedeva numerose porte, di cui otto sopravvivono. In particolare, risale al 1543 la celebre porta di Terraferma nei pressi del Ponton, opera di Gian Girolamo Sanmicheli su progetto dello zio. Nel settore orientale delle mura vi è invece la porta Marina o di S. Crisogono (1571-1573). Fuori dalla città, verso la terraferma, nel 1566 si iniziò a costruire un avamposto fortificato (Forte) nella zona del borgo di San Martino, su progetto del generale veneziano Sforza Pallavicino: il borgo fu distrutto e furono eretti due mezzi baluardi uniti in tenaglia. Il Forte fu dotato di un sistema di canali difensivi che lo separavano dalla città, e completato in buona parte entro il 1570. Una relazione del *sindico* Andrea Giustinian nel 1576 ci informa che a questa data Zara «ha sei baluardi a' quali non manca altro che alzarli un poco di terreno et farli de i parapetti»; il Forte, invece, «poiché è fatto havrebbe bisogno d'essere finito, cioè allargata la fossa, et profundata, alzati li spalti et fatto li parapetti. Levata del tutto quella traversa che fu fatta avanti che fu fatto il forte» [BMV, mss. it. VII, 3514, 29v-30].

Nel disegno appaiono compiuti i sei baluardi citati dal Giustinian, ma solo tre sono nominati: Castello, Cittadella e S. Marcella. Gli altri tre, privi di nome, corrispondono ai baluardi San Demetrio, San Rocco e Ponton/Grimani. Cinque porte si aprono nel circuito murario. Il tessuto urbano *intra muros* presenta isolati separati da strade fra loro ortogonali: l'autore ha indicato i nomi delle chiese presenti e due cisterne, l'una a ovest del duomo e l'altra nel baluardo Ponton/Grimani (cisterna dei cinque pozzi). Per quanto concerne il Forte del Pallavicino, i due mezzi baluardi appaiono compiuti ma risultano assenti il ponte ligneo uscente dalla porta di Terraferma e la porta Erizzo, posta all'altra estremità. All'interno del Forte si individuano alcuni edifici rettangolari allineati su tre file, forse caserme e magazzini, e un canale che collega il tratto di mare fra la città e il Forte e tra questo e la terraferma: stando ad alcune piante della seconda metà del Cinquecento, si tratta della *traversa* menzionata dal Giustinian, che nel 1576 risultava «levata del tutto».

Si avanza pertanto l'ipotesi che il disegno raffiguri la fortezza nello stato in cui doveva trovarsi fra il 1574 e il 1597, in ragione di alcuni elementi: il baluardo di S. Marcella che vi appare completato e denominato, ma non ancora ribattezzato Moro; gli altri cinque bastioni e la cisterna a cinque pozzi, ugualmente conclusi; il Forte in corso di ultimazione, con il canale in fase di completamento o di prosciugamento e le muraioni di terraferma in corso di realizzazione. La scala grafica rimanda all'area veneziana, tuttavia la presenza di una filigrana simile per forma, ma poco più grande di quella riferita nello stesso periodo a Mario Cartaro, lascerebbe supporre che il disegno sia una copia realizzata dalla sua bottega, a Roma o a Napoli. e.m.

ANONIMO

Veduta di castel Sant'Angelo a Roma

1561-1572 ca.

disegno a matita ripassato a china

580 x 442 mm

annotazioni: *Castel Sant'Angelo* (sul verso)

filigrana: lettera 'M' maiuscola in doppia linea con

stella a sei punte in scudo, 44 x 71 mm

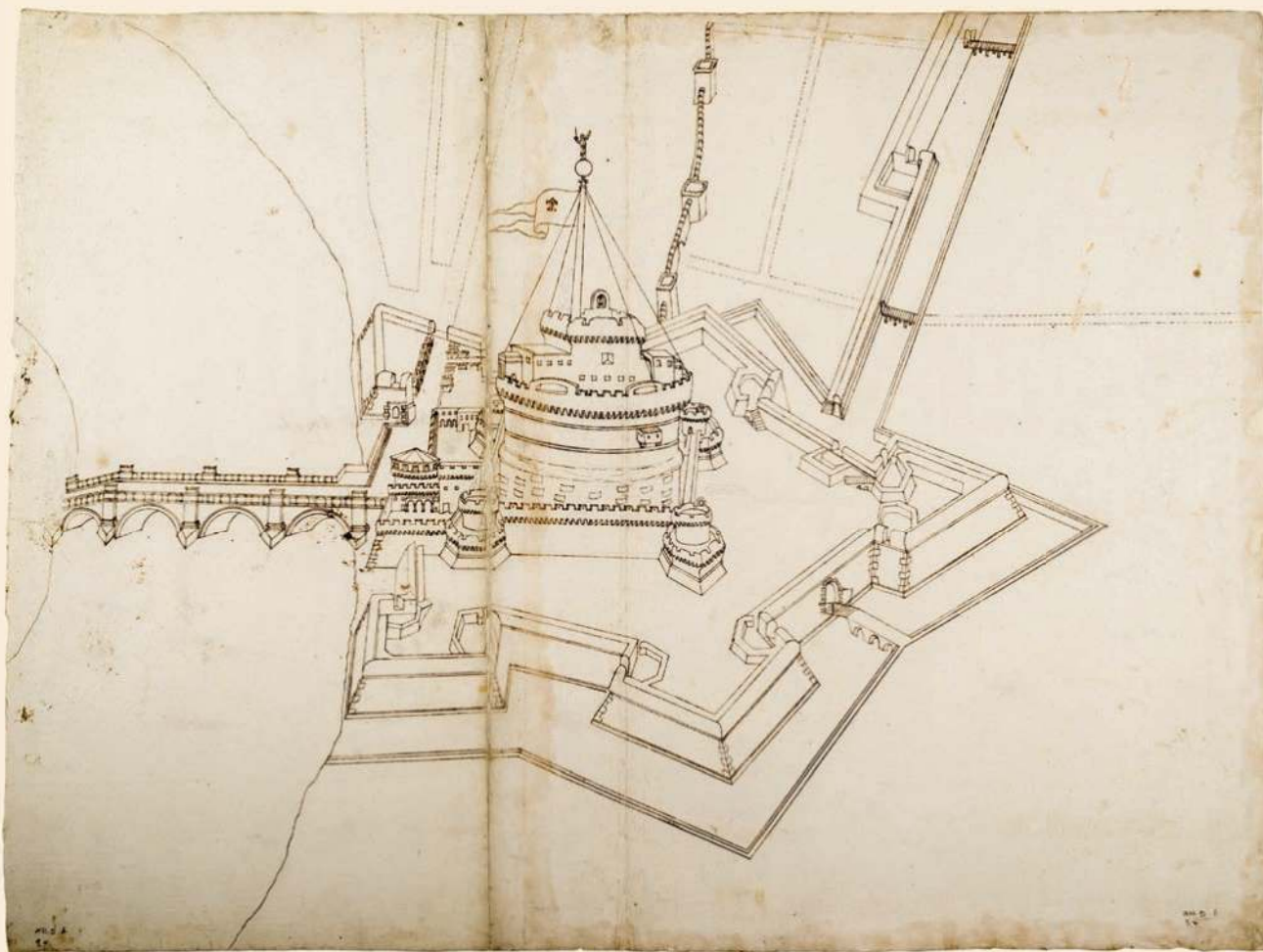
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.1, c. 2v

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36, fig. II; Starace 1999,

n. II a p. 126

Il disegno rappresenta il castello e il ponte Sant'Angelo, secondo un punto di vista da est, a volo d'uccello, poco frequentato nel XVI secolo, quando la mole viene raffigurata generalmente attraverso vedute frontali o del fianco occidentale.

L'immagine deriva evidentemente dalla celebre veduta incisa nel 1557 da Giulio de Musi per l'editore Bartolomeo Faletti e ristampata nel 1569 [Hülßen 1921, 168; D'Onofrio 1971, tav. 264; Borroni Salvadori 1980, XXX], che ritrae l'edificio durante il pontificato di Paolo IV.





Da questa incisione è ripresa fedelmente, secondo un identico punto di vista e una stessa resa grafica netta e semplificata, la rappresentazione delle diverse strutture edilizie che si articolavano all'esterno dell'antico mausoleo, frutto degli interventi pontifici condotti a partire dalla fine del Quattrocento per adeguare il castello alla duplice funzione di struttura difensiva e rappresentativo luogo di residenza. Nella parte inferiore della mole sono visibili le opere realizzate sotto Alessandro VI, su disegno di Antonio da Sangallo il Vecchio: oltre ai quattro bastioni, il torrione all'imboccatura del ponte e il fabbricato con loggiato e giardino pensile verso il fiume, demoliti per volere di Urbano VIII. Nella parte superiore, ai piedi del maschio, si sviluppano, nel lato verso il fiume e in quello verso Prati, i nuovi corpi di fabbrica dell'appartamento farnesiano, realizzato da Paolo III negli anni Quaranta. Al centro della fronte verso il ponte, sporgente rispetto alle costruzioni retrostanti, è disposta la loggia di Giulio II, progettata da Giuliano da Sangallo, ma priva, nella realizzazione, del timpano probabilmente previsto [Samperi, Zampa 2017]. La loggia, sinteticamente rappresentata con le colonne trabeate sormontate da un basso attico e da un tetto a doppio spiovente, risulta ancora libera dalle costruzioni che in seguito vi si sarebbero addossate: le ali laterali con corridoi coperti, realizzate nel 1592 sotto Clemente VIII, e il grande appartamento del castellano che, negli anni Trenta del Settecento, avrebbe completamente inglobato la struttura cinquecentesca. Dal disegno è così possibile conoscere l'assetto del fianco della loggia, costituito da un muro continuo con un'apertura arcuata. Una soluzione che sembra anticipare quanto successivamente proposto da Palladio, sul modello del portico di Ottavia, in diversi pronai di ville.

La stampa di Faletti costituisce anche il modello per la rappresentazione della cinta bastionata esterna, circondata da un fossato. Per questa parte, tuttavia, il disegno del Codice napoletano introduce un importante cambiamento. Mentre l'incisione del 1557 raffigura la cinta provvisoria fatta costruire da Paolo IV con terra di riporto in occasione della guerra di Napoli e in parte rovinata dopo breve tempo in seguito a un'inondazione del Tevere, il disegno mostra invece la nuova cinta realizzata da Pio

IV su progetto di Francesco Laparelli a partire dal 1561 e completata probabilmente durante il pontificato di Pio V [Cimbolli Spagnesi 1995, 38-48]. Nonostante anche la rappresentazione della cinta ricalchi sostanzialmente quanto tracciato nella precedente incisione, viene ora aggiunto un quinto bastione ai quattro eretti da Paolo IV, posto sul lato occidentale della mole, in corrispondenza dell'attacco della via Alessandrina. Proprio la necessità di collegare la via con l'ingresso al castello determina la necessità di tagliare il bastione con un percorso di attraversamento, esistito fino ai lavori promossi da Urbano VIII e puntualmente registrato nel disegno. La rappresentazione della cinta presenta altre modifiche rispetto all'incisione: il bastione che fronteggia il fiume sul lato orientale del castello viene avanzato verso l'acqua e allineato con quello aggiunto sul lato opposto; gli angoli dei bastioni sono rifiniti con catene di bugne, a sottolinearne la consistenza muraria rispetto alla precedente costruzione in terra. Verso Prati, inoltre, è visibile l'attacco delle nuove mura di Borgo, realizzate sotto Pio IV in posizione più esterna rispetto al passetto, lungo la linea che collegava il bastione di Belvedere con castel Sant'Angelo. All'esterno delle mura è pure raffigurato il canale collegato con il fossato del castello e attraversato da un ponte in corrispondenza di porta Castello [Simoncini 2008, 187].

Da segnalare che mentre l'incisione del 1557 rappresenta soltanto le prime due campate del ponte Sant'Angelo verso il castello, nel disegno il ponte è ritratto per intero, ma presenta quattro campate, anziché le cinque esistenti. Il grafico mostra inoltre alcune parti abbozzate a matita, raffiguranti la statua sulla sommità della mole e quelle dei santi Pietro e Paolo, collocate sul ponte nel 1535 ad opera di Clemente VII.

In conclusione, è utile sottolineare che il confronto con la stampa di Faletti consente di cogliere nella rappresentazione analizzata lo specifico intento di aggiornare lo stato dell'apparato difensivo del castello rispetto a quanto riportato nella precedente incisione. Quanto osservato denota quindi un interesse per il tema delle fortificazioni urbane, perfettamente in linea con i contenuti del Codice contenente il disegno.

r.s.

ANONIMO

Territorio compreso tra Forino, Atripalda e i possedimenti del principe di Avellino

1590 ca.

disegno a matita e china; il foglio presenta una piega; carta rifilata a destra

473 x 343 mm

annotazioni: *Terr.o de forino / Terr.o della tripalda / Terr.o del principe d'avellino / Boschi de carlo de rubino comprato dal principe de forino / muro che traversa le doi valle / molino vecchio de forino / vallone / impalizzata / molino nouo de forino / parte del* [a matita non ripassato a china]

filigrana: lettera 'M' maiuscola in doppia linea con stella a sei punte in scudo, 33 x 64 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 3r

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36

Con una tecnica grafica simile nella restituzione morfologica del territorio al foglio 11r nel medesimo volume, il disegno è plausibilmente riferibile all'accertamento delle proprietà nell'ambito di una controversia, forse relativa alla deviazione di corsi d'ac-

qua a seguito della costruzione di un nuovo mulino nel territorio irpino, compreso tra i confini di Forino, Atripalda e i possedimenti del principe di Avellino. Ritraendo i luoghi da settentrione, in modo da raffigurare il territorio di Atripalda in basso e quello di Forino nel margine superiore del foglio, l'autore seleziona gli elementi essenziali per l'accertamento, dettagliando in particolare il territorio al centro del disegno, solcato da un corso d'acqua che dai *Boschi de Carlo de rubino comprato dal principe de Forino* attraversa il suolo vallivo, dove si localizzano due mulini: il *molino vecchio de forino*, al centro della veduta, e il *molino nouo de forino* all'estremità destra del foglio. Nell'area più minutamente disegnata, l'indicazione nel campo figurato della scritta *muro che traversa le doi valle* e la presenza di un ponte vicino al mulino preesistente, sembra aggiungere gli altri elementi coinvolti nella contesa, confermando le finalità essenzialmente tecniche del foglio, che trascura il restante territorio restituito da rapide linee indistinte. La similitudine della filigrana ad alcune stampe daterebbe il disegno al 1590 circa [Woodward 1996].
s.d.l.





ANONIMO

Corfù

1550 ca.

disegno a china acquerellato rosso, verde e azzurro; il disegno appare ripassato sulla base di un disegno preparatorio, come traspare dai fori lungo le linee passate a china; la carta è probabilmente rifilata su entrambi i lati; presenta segni di usura e due piegature

266 x 427 mm

annotazioni: *Corfù / parte de maro / parte de l'isola*

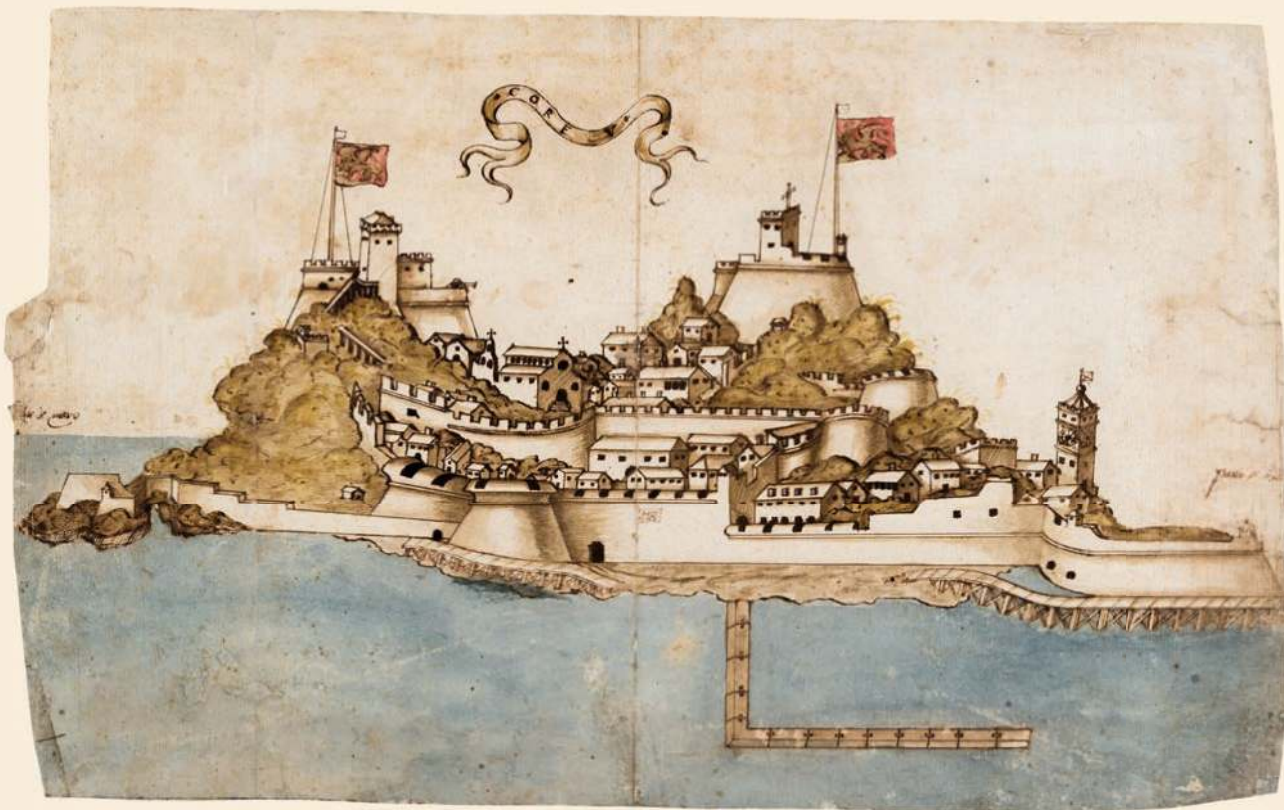
filigrana: albero in scudo su trimonte, 43 x 78 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 3v

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36, fig. 13 a p. 41; *La Città Altra* 2018

Il disegno rappresenta il fronte nord della Fortezza Vecchia di Corfù vista dal mare. È stato pubblicato da Di Mauro con riferimento alla data 1550, quando le fortificazioni bastionate dovevano essere concluse e figura come immagine di copertina per il volume degli atti del Convegno CIRICE 2018.

Nell'immagine si riscontra una particolare attenzione verso i riferimenti a Venezia e gli elementi difensivi. Oltre a una croce latina eretta in cima a una torre di avvistamento, infatti, vi sono ben tre leoni marciani: due nei vessilli in cima ai due rilievi incastellati e uno scolpito sulla cortina muraria, in prossimità di una porta di accesso alle mura nei pressi del porto (altrove detto Mandrachio). Numerosi elementi compongono il sistema difensivo: i due rilievi fortificati con i percorsi di risalita e le postazioni di



artiglieria sulla sommità; il recinto murario coronato da due tipi di merlature; le torri di guardia, i pontili in legno e il molo in pietra (quest'ultimo disegnato fin nel dettaglio delle giunzioni tra i vari blocchi) e le porte di accesso al circuito murario esterno. Sono inoltre raffigurate porzioni di tessuto urbano: case, una chiesa e una torre dell'orologio oltre a edifici più grandi, probabilmente caserme.

I due monti risultavano fortificati sin dall'età bizantina per proteggere la città sorta sulla penisola, ma fu nel periodo veneziano che le difese furono rafforzate e rinnovate. Nella prima metà del Cinquecento la città fu separata dalla terraferma attraverso un fossato, a cui seguì la demolizione delle case più vicine per realizzare una spianata (1524) contro gli assalti provenienti dalla terraferma. In seguito all'assedio ottomano del 1537, Michele Sanmicheli e il nipote Gian Girolamo furono inviati a Corfù per realizzare nuove opere difensive: i due bastioni Savorgnan e Martinengo, un ponte in pietra tra i bastioni alla terraferma, l'estensione della spianata e nuovi interventi presso capo San Sidero all'estremità orientale della penisola. La città resistette a un nuovo assalto ottomano nel 1571, ma a quella data l'intero apparato difensivo era in condizioni precarie e diventò sempre più urgente il progetto di una nuova, più estesa fortificazione. Una relazione del 1576 del *sindico* Andrea Giustinian, infatti, conferma che la Fortezza, ormai insufficiente per la popolazione, «ha di molte imperfezioni» e doveva essere inglobata in una struttura difensiva che si estendesse da capo San Sidero ai due monti Beccherie e Castrate sulla terraferma [BNM 1576, ff. 8v-9v]. Questo ambizioso progetto coinvolse numerosi ingegneri militari di provenienza non solo veneziana, da Giulio Savorgnan a Sforza Pallavicino a Ferrante Vitelli, fino alla fine del secolo. Il disegno raffigura il recinto murario bastionato completo, con il fianco del bastione Martinengo visibile nella parte destra del foglio, dunque è possibile ipotizzare che sia stato prodotto intorno al 1550 o successivamente. L'autore resta ignoto, tuttavia le analogie della filigrana con una simile, ma più gran-

de, di area veneziana dello stesso periodo; la qualità e le caratteristiche del disegno, non da ultimo la presenza del titolo inserito nel cartiglio al centro del foglio permettono di riferirlo all'ambiente veneziano. Ciò lascia supporre che la veduta sia stata realizzata da un autore veneziano per veicolare un'immagine ufficiale e celebrativa della fortezza, divenuta a partire dalla metà del Cinquecento la porta dell'Adriatico per la Serenissima.

e.m.



ANONIMO

Pianta della Goletta nell'isola di Tunisi

1573-1574 ca.

disegno a matita ripassato a china; la carta è probabilmente rifilata su uno dei lati lunghi, presenta segni di usura e due piegature

429 x 565 mm

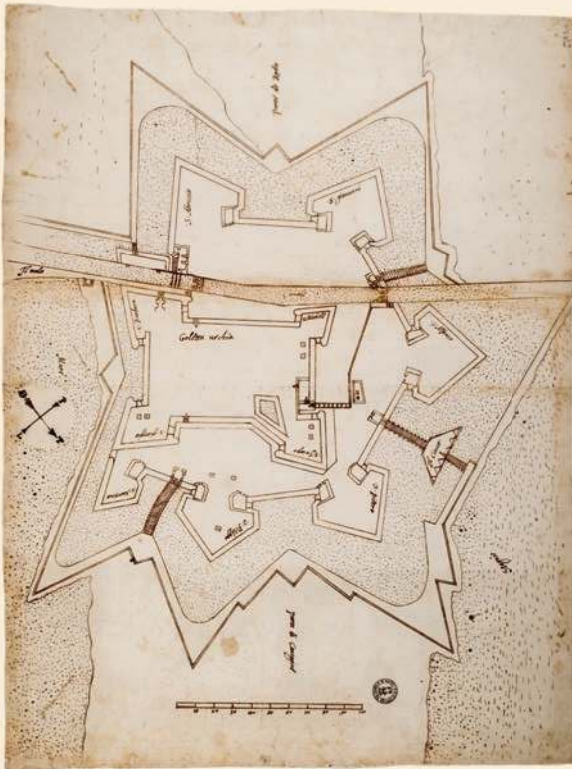
scala grafica 1:100 (assente la marca)

annotazioni: *Mare / Stagnio / parte di Cartagine / parte de Rades / Il molo / Canale / Il Ciocco / S. Pietro / S. Felippo / S. Martino / S. A[m]brsio / S. Giovanni / S. Alfonso / S. Jacopo / S. Giorgio / S. Barbara / S. Michele / Goletta vecchia. Croce con freccia indicante P[onente] / L[evante] / O[stro] / T[ramontana]*

filigrana: lettera "M" in doppia linea sormontata da stella a sei punte in scudo, 50 x 76 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 4r

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 40, fig. 18 a p. 39



Il disegno rappresenta la Goletta di Tunisi, che sorgeva sulla striscia di terra tra il lago/stagno di Tunisi e il mar Mediterraneo; è stato pubblicato e brevemente descritto da Di Mauro nel 1988. Le superfici d'acqua sono indicate con un tratto puntinato: il mare, lo stagno, il canale che attraversa la struttura fortificata dividendola in due parti diseguali, il fossato e la cisterna o pozzo quadrangolare al centro della stessa. Nel cuore della fortezza si riconosce la Goletta vecchia, a pianta rettangolare allungata, con cortine rettilinee e quattro bastioni intitolati a San Michele, San Jacopo, San Giorgio e Santa Barbara: i bastioni sono a punta di lancia con terminazioni a orecchione e fianchi dotati di aperture per le cannoniere. Lungo le cortine a sud-est, sud-ovest e nord-ovest è rappresentato in prospettiva l'accesso a una chiesa, sormontato da una croce latina: in particolare quello nel settore nord-ovest potrebbe riferirsi a un edificio rettangolare orientato est-ovest, provvisto di un primo accesso esterno e di un doppio accesso interno. Il bastione Santa Barbara presenta un'apertura nel fronte destro, forse una porta, disegnata in prospettiva e in parte in pianta. Più in generale, il disegno coniuga spesso rappresentazione planimetrica e dati in elevazione, per fornire una descrizione completa delle attrezzature e infrastrutture della fortezza, anche per quanto riguarda i materiali usati: così i due ponti in pietra sul canale sono indicati in pianta, ma anche in alzato; quello a sud come struttura a un'arcata e passaggio in selciato; quello a nord come struttura forse in parte mobile con passerella lignea. L'intera struttura della Goletta vecchia è ricompresa in una cinta bastionata poligonale più ampia (Goletta nuova). Sono raffigurati quattro bastioni a punta di lancia (San Giovanni, Sant'Alfonso, San Pietro e San Felippo), con terminazioni poligonali e fianchi dotati di piazze per le artiglierie; a questi si aggiungono il bastione di San Martino, quasi un'estensione di quello di San Giorgio con cui condivide il fronte meridionale, e il bastione di Sant'Ambrogio, a pianta irregolare contiguo al canale, affiancato da un muro allineato con il bastione di Santa Barbara della Goletta vecchia, ma sull'altra sponda del canale. Da questo deriva la presenza di quattro

porte di accesso alla Goletta nuova: una più piccola, in questo segmento di mura, e le tre più importanti sul restante perimetro fortificato, rappresentate anche in pianta e dotate di ponte ligneo che attraversa il fossato. L'accesso nord attraversa un rivellino triangolare denominato il Ciocco.

Quando Carlo V si impadronì nel 1535 di Tunisi e della Goletta, quest'ultima era una piccola fortezza quadrangolare su due livelli con torri angolari, con all'interno poche case, una cisterna, magazzini e caserme, così come era stata rinnovata da Kair ed-Din detto il Barbarossa, ammiraglio della flotta ottomana. Subito dopo la conquista, Antonio Ferramolino da Bergamo fu incaricato di ripensare la fortezza: il suo progetto prevedeva di trasformarla in un castello per l'alloggio del governatore e di proteggerla con una cinta bastionata triangolare più ampia. Nel 1556 la Goletta vecchia aveva assunto la forma che si vede nel disegno, ma il progetto di ampliamento prese slancio solo dopo il grande assedio ottomano di Malta nel 1565.

Il progetto di tale ampliamento subì numerose modifiche in seguito all'avvicinarsi degli ingegneri militari sul campo. Nel 1565 Pirro Aloisio Escrivá propose di realizzare quattro bastioni a tenaglia, per formare una pianta stellata a quattro punte simile al forte Sant'Elmo a La Valletta, e un doppio fossato esterno: i lavori furono iniziati, ma la fortezza fu presto giudicata insufficiente. Nello stesso anno Escrivá fu sostituito da Giacomo Paleari, noto come 'il Fratìn', che trasformò le strutture a tenaglia in quattro mezzi bastioni e progettò un quinto bastione sul lato verso Cartagine, ritenuto il più sguarnito. I lavori non erano ancora ultimati nel 1569, data probabile di un'ulteriore modifica al progetto, con l'aggiunta di un bastione dal lato di Radès, dove si trovava una spianata realizzata da Escrivá e dove sorgevano le baracche dei 'Mori' e dei 'Giudei'. Al 1573, infine, viene datata la realizzazione del rivellino triangolare secondo il progetto del comandante Gabrio Serbelloni.

Nel 1574 le truppe ottomane e barbaresche condussero un assalto vittorioso a Tunisi, dopo avere preso rapidamente sia la Goletta (che fu solo in parte distrutta) che

il forte della città, l'Arx Nova realizzata su progetto di Serbelloni un anno prima sul fronte opposto dello stagno, verso la città. Secondo il resoconto di Batholomeo Ruffino, all'alba dell'assedio, «la Goletta nuova non era altro che bastioni e cavalieri fatti innanzi la Goletta vecchia con poche case dentro, le une fatte di pietra e calcina per i cavalli leggeri, mori e giudei che vi habitavano, li altri di legname per servire di magazzini» [Ruffino 1971, p. 33].

La Goletta nella sua conformazione finale è rappresentata in due disegni del 1574: il primo fu redatto da Serbelloni e il secondo, che illustra l'assedio ottomano, fu verosimilmente realizzato da un autore spagnolo e fa parte di una collezione del duca di Savoia oggi all'Archivio di Stato di Torino. Confrontando questi due disegni con quello della raccolta napoletana si osserva un assetto pressoché identico dell'intera Goletta dopo gli interventi alla cinta bastionata esterna: dunque il disegno raffigura la fortezza così come doveva presentarsi tra il 1573 e il 1574. Tuttavia, le similitudini della filigrana rispetto a una di area romana del 1582 lascerebbero pensare a una data di realizzazione poco più tarda, e probabilmente che il disegno sia una copia eseguita lontano dal cantiere, forse a Roma. In ogni caso l'ignoto autore era probabilmente italiano, in ragione della lingua di trascrizione degli elementi geografici e topografici. L'incompletezza della scala grafica impedisce di formulare altre ipotesi.

e.m.



ANONIMO

Pianta delle fortificazioni di Groningen con la nuova città della

1569-1576 ca.

disegno penna e inchiostro su carta, acquerellato a colori; il foglio presenta una piega

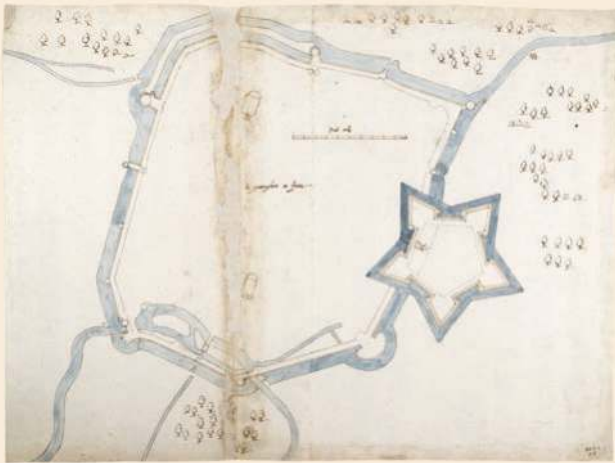
427 x 572 mm

annotazioni: [...] *de groninghen in frisa / Piedi mille*

filigrana: oca inscritta in un cerchio, diametro 48 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms XII.D.I, c. 4v

Bibliografia: Di Mauro 1987, p. 121, n. 1; Di Mauro 1988, p. 36; van den Heuvel 1991, pp. 164, 210 (n. 91)



vedi scheda Ms XII.D.I, c. 6r

p.m.

ANONIMO

La Pianta della fortezza di Nicosia con tutta la città

1567 ca.

disegno a china con segni di matita; il foglio risulta ritagliato sui quattro lati sulla base di una precisa squadratura, come si evince dal segno di matita lungo il bordo del foglio, la carta è in buone condizioni, presenta alcune macchie e tre piegature

356 x 269 mm

unità di misura in passi

scala grafica di 230 passi

schala di passi venetiani n° 230

annotazioni: *La Pianta della fortezza di Nicosia con tutta la città / 1 querini / 2 barbaro / 3 loredan / 4 flatio / 5 carafa / 6 P. del cattaro / 7 constazzo / 8 Bavilla / 9 Tripoli / 10 Rocas / 11 Mulla / Nicosia fortezza di Cipro / hogni lato e delongeza de passa - 230 - / li fianchi sono posti lontano dal ponto passa - 36 - / tal che ogni Belguardo a di gola passa - 10 - / il fiancho e grosso passa - 30 - / del quale passa - 11 - ne restano p[er] le cannoniere / et passa iii p[er] l[']orechione / le fronte de Beluardo naschano dalla mita / della cortina la qual mita ettut[te]a che difende / essa fronte dal fiancho alla punta del Baluardo / e passa - 26 - el meglio diamitro dell['] orechione e passa - 7 - / et il dretro de dentro via e passa - 8. [sul verso del foglio] *Donò my mario sta / mpatore mio car[iss]imo / Roma / di portto l[']avertimento della vita mortale**

filigrana: àncora in cerchio sormontata da stella a sei punte, 45 x 72 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 5r

Bibliografia: Di Mauro 1988, 36, fig. 15 a p. 38

Il disegno rappresenta la pianta della fortezza di Nicosia ed è stato pubblicato e brevemente descritto da Di Mauro nel 1988. Non sono presenti informazioni sul tessuto urbano né sul territorio *extra muros*. La fortezza ha un perimetro poligonale, costituito da undici baluardi a punta di lancia con terminazioni a orecchione e fianchi ciechi: ogni baluardo è provvisto di nome e di un numero progressivo; vi è un cammino di ronda continuo e la fascia esterna che segue il profilo bastionato è



disegnata in modo parziale, con alcuni tratteggi presso i baluardi 5 e 6. Al centro della fortezza si trova una legenda con alcune misure parziali, unitamente a una scala grafica di 230 passi veneziani che sembra essere stata corretta nel corso della stesura.

Cipro appartenne a Venezia per circa un secolo (1489-1571), prima di cadere in mano ottomana, e la fortezza di Nicosia fu realizzata in soli tre anni su progetto di Giulio Savorgnan (1567-1570). La città a quel tempo era protetta da una cinta muraria circolare di origine trecentesca, insufficiente sia a difendere la popolazione che a contenerla, tanto che erano sorti vari sobborghi. Tuttavia, per lungo tempo, il centro delle attenzioni di Venezia era stata Famagosta. Infatti Savorgnan fu inviato a Cipro prima nel 1562, poi tra il 1567 e il 1569 come governatore generale per sovrintendere ai lavori a Famagosta, al castello di Kyrenia e al progetto di una cittadella a Nicosia.

Savorgnan realizzò invece qui una vera e propria fortezza, la cui costruzione impose di demolire numerose case, chiese e conventi e assecondò la volontà della nobiltà locale disposta a finanziare parte dell'impresa. Quello di Nicosia è il primo esempio di cinta bastionata alla moderna a pianta stellata, a cui furono ispirate Palmanova, iniziata nel 1593 dallo stesso Savorgnan, e la cittadella di Casale Monferrato, ideata da Germanico Savorgnan che aveva affiancato lo zio a Cipro. La fortezza di Nicosia ebbe undici baluardi, tanti quante le contrade dell'isola, dedicati a vari ufficiali veneziani (Mulla, Querini, Barbaro e Loredan) e ai nobili locali finanziatori dell'opera (Flatro, Carafa, Podocataro, Costanzo, Davila, Tripoli e Rocas). La cinta a cortine inclinate, realizzate in terra e rivestite da uno strato sottile di pietra per maggiore economicità, fu dotata di tre porte e il fiume Pedieos, che scorreva nel cuore della città, fu deviato per ragioni di difesa. I lavori iniziarono nel giugno 1567 e procedettero alacramente: un anno dopo risultavano ultimati le cortine, i baluardi e i fianchi con le cannoniere. Secondo molti resoconti, tuttavia, all'alba dell'assedio ottomano del 1570 alla fortezza mancavano parte della spianata e la strada coperta sopra i baluardi. Il disegno offre una rappresentazione compiuta della fortezza a meno delle tre porte, configurandosi come una pianta tecnica tesa a veicolare il progetto di Savorgnan con le sue principali dimensioni e caratteristiche: la lunghezza dei lati (in base a cui è dimensionata la scala grafica), le dimensioni di baluardi, fianchi e cortine e le loro distanze reciproche; i baluardi numerati progressivamente e denominati. Si possono riscontrare forti analogie tra questo e un altro disegno della fortezza, firmato da Germanico Savorgnan nel 1567 e parte di una collezione del duca di Savoia oggi all'Archivio di Stato di Torino. Questa secondo disegno è più accurato, specie rispetto al fossato e alle cannoniere nei fianchi dei bastioni, ma siamo in presenza della stessa scala grafica (qui decorata da volute alle estremità) e dello stesso tipo di numerazione dei baluardi. La didascalia al centro riporta: «Disegno della Nobilissima Citta di Nicosia fatto di / mano da me Germanico Savorgnano p[er] / dar al cap. Gregorio Panto p[er] mandarlo / al Mag.



[istra]to s.[igno]r FelipoRoncon governor / di maran
si come il s.[igno]r mio zio la / fa fortificar al presente
di II / gran belouard[i] il di 8 Agosto 1567 / In Nicosia»
[AST 1567, 153v-154r]. Tuttavia possiamo affermare che
la grafia del disegno della raccolta napoletana non ap-
partenga al nipote di Savorgnan; anzi esso presenta tre
tipi diversi di scrittura: la prima, contestuale al disegno,
indica le parti e misure della fortezza; la seconda, forse
aggiunta successivamente, riguarda il titolo; sul verso
del foglio la terza, appartenente a un individuo che a
un certo punto entrò in possesso del disegno, ricorda
che questo gli fu donato da tale «Mario stampatore»
(con ogni probabilità Mario Cartaro), verosimilmente a
Roma, al quale egli era particolarmente legato.
Più in generale, furono numerosi i disegni della fortezza
di Nicosia inviati nei tre anni del cantiere da Cipro a
Venezia e viceversa, che circolarono non solo in ambito
veneziano, come dimostra la pianta del 1567 conservata
a Torino. Il disegno del manoscritto napoletano, dun-
que, rappresenta molto probabilmente una delle copie
realizzate in quegli anni, verosimilmente intorno al 1567
o poco più tardi, da un autore che resta ignoto e che ha
riportato sul foglio le indicazioni tecniche necessarie,
commettendo però alcuni errori di trascrizione, come
risulta dai nomi di alcuni baluardi: *Flatio*, *Bavila*, *Con-
stazzo* e *P. del cataro* anziché *Flatro*, *Davilla*, *Constanzo* e
P. do cataro.

e.m.

ANONIMO

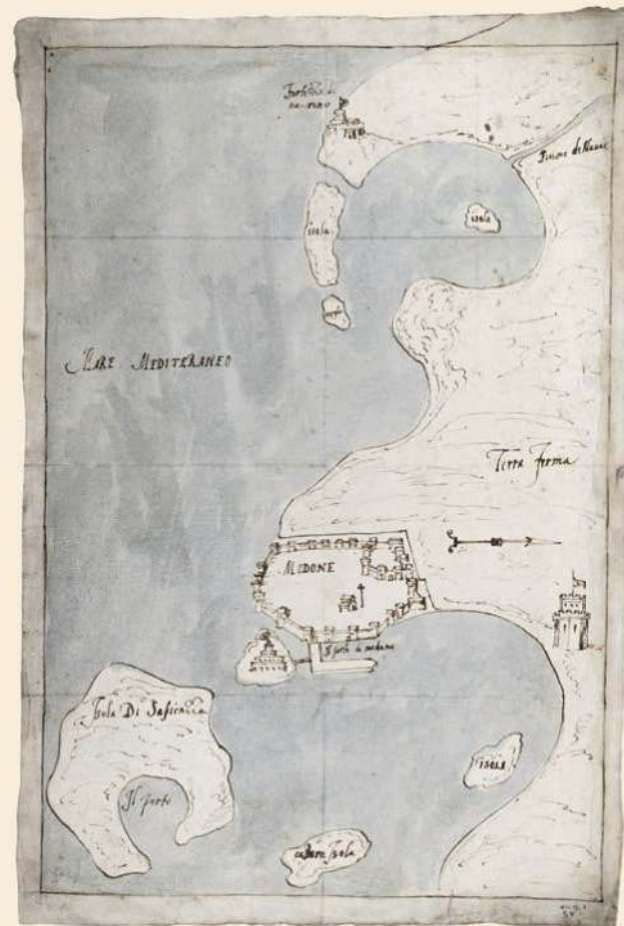
Profilo della costa della Messenia con la fortezza di Modone
ante 1572

disegno a matita ripassato a china e acquerellato az-
zurro; la carta è in buone condizioni e presenta due
piegature

436 x 292 mm (campo figurato 408 x 271 mm)

annotazioni: *Fortezza di Navarino / Fiume di Navar.[ino]*
/ isola / isola / scoglio / Mare Mediteraneo / Terra Ferma /
Modone / Il porto di modone / isola / Isola Di Sapienza
/ Il porto / Isola / caprara Isola. Freccia indicante il nord
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 5v

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36, p. 38



Il disegno rappresenta il profilo della costa della Mesenia compresa tra Navarino e le isole di Sapienza e Cabrera a sud di Modone, nel Peloponneso. È stato pubblicato e brevemente descritto da Di Mauro nel 1988. L'immagine è priva di scala grafica e con il nord a destra, tuttavia risulta riquadrata all'interno del foglio. Si riconoscono alcuni elementi topografici e geografici dell'area: la fortezza di Navarino, nota come Paleokastro; la baia di Navarino con il fiume omonimo, due isole e uno scoglio; la città fortificata di Modone con il porto e il forte sull'isoletta; l'isola Sapienza con il porto; l'isola Caprara (Cabrera) e una terza isola senza nome. L'immagine è quella di un territorio sotto il controllo ottomano, come dimostrano le tre bandiere con la mezzaluna, ma rappresenta ancora uno spazio urbano cristiano: la città di Modone al cuore del disegno è un recinto fortificato con al centro una chiesa e una croce latina.

Modone fu per lungo tempo una delle principali basi navali di Venezia, grazie alla sua posizione strategica sulla costa ovest del Peloponneso, insieme al vicino porto di Corone. Il dominio della Serenissima a Modone si articolò in due grandi fasi, 1206-1500 e 1686-1715, intervallate da un lungo periodo ottomano, durante il quale i Cavalieri Ospitalieri prima (1531), gli spagnoli di don Giovanni d'Austria poi (1572) tentarono di riprendere la città.

La fortezza di Modone ha origine bizantina e fu ricostruita durante il primo periodo veneziano con una cinta muraria turrita, come illustra l'iconografia quattro e cinquecentesca più nota (Conrad Grünenberg 1482; Giovanni Francesco Camocio 1572). Tuttavia, la sua conformazione attuale si deve ai lavori compiuti nel secondo periodo veneziano. Parallelamente al fronte orientale delle mura correva un molo che proteggeva il piccolo porto fortificato e si congiungeva a un isolotto: a fine Quattrocento Venezia costruì qui un forte, che fu completato dagli Ottomani e poi di nuovo rimaneggiato. A nord della penisola di Modone si estende la pianura detta di Pilos, che tocca la baia di Navarino protetta da due isole: nel settore nord-est della baia si trova l'antico insediamento bizantino

di Paleokastro, ribattezzato Navarino dalla Serenissima nel Quattrocento, mentre l'accesso meridionale alla baia è protetto da Neokastro (attuale Navarino/Pilos), costruito dagli Ottomani nel 1572-1573.

Il disegno, elaborato in area probabilmente veneziana da un autore ignoto, risale al periodo della dominazione ottomana di Modone ed è possibile che sia stato redatto prima del 1572, anno in cui i Turchi iniziarono a costruire la fortezza di Neokastro che qui non è rappresentata. La qualità della rappresentazione e la presenza della cornice lasciano pensare a un disegno preparato per essere presentato.

e.m.



ANONIMO

Pianta della città di Groningen con la nuova cittadella

1569–1576 ca.

disegno a penna e inchiostro su carta, acquerellato a colori; il foglio presenta due pieghe

430 x 563 mm

filigrana: corona a cinque punte sormontata da stella a sei punte, 39 x 63 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms XII.D.I, c. 6r

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36; van den Heuvel 1991, pp. 119 (ill. 92), 164, 210 (n. 91)



I fogli 4v e 6r del Ms XII.D.I presentano entrambi un'accurata pianta della città di Groningen (in italiano Groninga) con la nuova cittadella costruita dal 1569. Tuttavia, nessuno dei due disegni sembra attribuibile al progettista della cittadella, Bartolomeo Campi. Le tecniche di rappresentazione sono assai diverse da quelle dei fogli di Thionville (c.7v) e di Vlissingen (c.10v) del medesimo manoscritto, di cui l'attribuzione a Campi o a suo figlio Scipione è molto più probabile. I due disegni sono comunque databili tra il 1569, anno dell'inizio dei lavori di costruzione della cittadella, e il 1576, anno della sua sospensione, a meno che non si tratti di copie più tarde. In entrambi i fogli la raffigurazione della cittadella sembra abbastanza schematica e riproduce probabilmente un progetto iniziale piuttosto che lo stato di fatto. Le caratteristiche generali della fortezza – la forma pentagonale regolare e la collocazione sul bordo meridionale della città, al posto della porta urbana detta *Herepoort* – sono esatte, ma i particolari sembrano meno accurati. Alcuni disegni coevi più dettagliati del progetto di Campi per la cittadella – tra cui uno nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara e due nell'atlante di Leiden [Martens 2019] – rappresentano sia un altro tipo di bastione, con orecchioni tondeggianti, tipici dell'opera di Campi, sia un'altra disposizione dell'interno della fortezza. In compenso, in entrambi i fogli la rappresentazione delle fortificazioni esistenti sembra sostanzialmente attendibile; in ogni caso, il loro tracciato corrisponde con altre piante coeve. Di conseguenza, i due fogli offrono informazioni preziose sulle mura e le porte medievali della città e sui loro più recenti consolidamenti, come per esempio il curioso baluardo di forma ovale all'angolo sud-ovest della cinta urbana. Inoltre, mentre il foglio 4v rappresenta solo il perimetro difensivo con i fossati e i corsi d'acqua, come fanno la maggior parte dei disegni di fortificazioni, il foglio 6r raffigura anche il tessuto urbano interno e la campagna circostante, elementi molto rari in altre rappresentazioni. Di particolare interesse in questo foglio sono, *extra muros*, le vie d'accesso alle porte della città e i quartieri suburbani e, *intra muros*, la zona dell'ampliamento quattrocentesco della città

verso sud, in maggior parte ancora non edificato e la pianta stradale del centro urbano, che indica anche le planimetrie delle due chiese principali della città, la *Martinikerk* e la *Der Aa-kerk*, tutt'oggi esistenti, i cui tracciati sono presenti anche sul foglio 4v. Benché si differenzino molto per la loro elaborazione grafica, i due disegni rappresentano la stessa situazione allo stesso momento. Le due piante coincidono perfettamente e hanno anche dimensioni molto simili. Indubbiamente si tratta di copie o perlomeno di due discendenti dallo stesso originale. Il fatto che questo tipo di disegni venga ripetutamente copiato e adattato è evidente nell'esistenza di altri disegni di Groningen simili ai nostri e chiaramente correlati. Una breve rassegna di questi altri disegni chiarisce anche la genesi dei due fogli napoletani.

Il tracciato della cinta urbana esistente risale senza dubbio a un disegno anteriore creato prima della progettazione della cittadella, simile alle due piante delle fortificazioni di Groningen conservate all'Archivio di Stato di Torino (AST, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 60 e f. 63), databili verso gli anni Sessanta. All'inizio del processo progettuale della cittadella, questo stesso tracciato esistente è semplicemente ricalcato su un altro foglio e a questa copia viene poi aggiunto il progetto della nuova cittadella. Un esempio di questo stadio è in un altro disegno a Torino (AST, *Architettura Militare*, vol. V, f. 32), in cui un progetto non realizzato per una cittadella esagonale è sovrapposto al tracciato delle fortificazioni esistenti. L'inserimento del progetto finale per la cittadella è poi illustrato nel disegno di anonimo italiano conservato all'Archivio General de Simancas (AGS, MPD VII-48), del 1569 circa, in cui la pianta definitiva (o, più precisamente, due piante leggermente diverse) è sovrapposta al perimetro difensivo esistente. Senz'altro il disegno a Simancas è all'origine dei due disegni napoletani e più particolarmente al foglio 4v. Entrambi rappresentano le stesse fortificazioni in una veste grafica molto simile; anche la grafia delle iscrizioni è molto somigliante e forse di un'unica mano. Inoltre, la planimetria delle fortificazioni ha esattamente le stesse dimensioni e utilizza la stessa scala

di rappresentazione grafica: si tratta quindi di copie. A differenza del disegno a Simancas, il foglio napoletano 6r raffigura anche il tessuto urbano e il terreno fuori le mura, ma anche queste parti della pianta risalgono a una fonte comune, come dimostra un dettaglio minuto, ma significativo: sul foglio appaiono una decina di piccoli cerchi con dentro la lettera 'M' (per mulino), indicando i mulini a vento che si trovano sia sopra sia fuori le mura. Gli stessi segni mancano sul foglio 4v, ma sono presenti sul disegno a Simancas.

Infine, due disegni un po' più tardivi, ma sempre molto simili ai due fogli napoletani, sono raccolti nell'atlante di Monaco e nell'atlante di Dresda [Martens 2019]. Entrambi rappresentano anche il tessuto urbano e il terreno *extra muros* e sono quindi più vicini al 6r, mentre la pianta della cittadella viene schematizzata; nel disegno a Dresda l'interno della cittadella è perfino lasciato totalmente vuoto. Nonostante tali differenze, è chiaro che anche questi due disegni negli atlanti tedeschi sono delle copie o risalgono alle stesse fonti originali dei due fogli nell'album napoletano.

p.m.



ANONIMO

Planimetria delle fortificazioni di Malta con parte del territorio circostante il Porto Grande e Marsamussetto

1574-1576 ca.

disegno a china e acquerellato azzurro, giallo, rosa e bruno; la carta è in buone condizioni e presenta due piegature

443 x 625 mm

annotazioni: *marsa granda / So[...]sallo Lonch / mars[a] pichula / bàracas / S. Leonard[o] / fardy / corady / bormula / l[']issola / S. sara / marsa scalle / S. maria de la grassei / bonrigo / S. angollo / citta novo de Vallot / marsa moncet / S. Salvator. Freccia indicante il nord*

filigrana: grappolo d'uva con lettere "A" e "R", 30 x 52 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 6v

Bibliografia: Di Mauro 1988, pp. 36, 39-40, ill. 17; Ganado 2003, pp. 266-268, ill. 159 a p. 531; Ruggiero 2018 ill. 182 a p. 117



Il disegno raffigura una pianta della costa dell'isola di Malta, più precisamente il territorio intorno ai due porti Marsamussetto e porto Grande. È stato pubblicato da Leonardo Di Mauro, che lo fa risalire alla seconda metà del XVI secolo in virtù dello stato dei lavori alla città di Valletta [Di Mauro 1988, 39], e più di recente da

Raffaele Ruggiero in relazione a uno studio di alcune piante sei e settecentesche della stessa area [Ruggiero 2018, 117]. Tuttavia, un'analisi del disegno e un primo tentativo di datazione si devono ad Albert Ganado il quale lo data al 1574-1576 [Ganado 2003]: un periodo decisivo per il perfezionamento del sistema di fortificazioni della città.

Attraverso i colori e il tratto, l'autore descrive gli elementi topografici e geografici del territorio: le zone pianeggianti e collinari, la linea di costa con le insenature naturali e artificiali, una fitta rete di strade e gli insediamenti costieri e dell'entroterra, questi ultimi in gran parte denominati. Accanto a villaggi come Marsa Scalle (attuale Marsascala; *marsa*, dall'arabo, vuol dire porto) o i vicini Marsa Granda e Marsa Pichula (oggi Marsa) protetti da cinte murarie, sono segnalati chiese isolate, agglomerati minori di case e baracche senza mura. Al centro della rappresentazione vi sono i quattro insediamenti portuali maggiori sull'isola nel Cinquecento: Bormula, Senglea (sull'"isola" di San Michele, originariamente separata dalla terraferma e poi a questa riunita), Birgu (borgo protetto dal forte di Sant'Angelo e che sarà ribattezzato Vittoriosa) e Valletta (sul promontorio di Sciberras). Le fortificazioni dei diversi insediamenti appaiono disegnate con una certa accuratezza, benché in modo sintetico. I bracci di mare sono solcati da numerose imbarcazioni di pescatori, a indicare i tratti navigabili e gli approdi. In mare aperto si vedono due vascelli, a sinistra uno in uscita battente bandiera con un giglio, a destra uno in entrata con un leone nel vessillo: entrambi parti delle insegne della monarchia spagnola.

Nel 1530 Carlo V cedette l'isola di Malta ai Cavalieri di San Giovanni, scacciati da Rodi dagli Ottomani nel 1522. L'Ordine si insediò inizialmente nel villaggio fortificato di Birgu, alle spalle del forte di Sant'Angelo che costituiva l'organo difensivo principale del golfo: vari ingegneri militari, tra cui Antonio Ferramolino da Bergamo (quest'ultimo inviato dal viceré di Sicilia negli anni Quaranta), si occuparono subito di rafforzarne le difese. Ferramolino fu il primo a proporre di erigere a Sciberras una nuova città più congeniale ai Cavalieri e

meglio situata per difendere l'accesso ai porti. L'Ordine si occupò intanto di rinnovare le opere difensive esistenti e costruirne di nuove: nel 1552 si iniziò a costruire il forte di Sant'Elmo, con pianta stellata a quattro punte e strutture a tenaglia all'estremità di Sciberras, e il forte di San Michele sull'omonima isola-penisola; nel 1555 fu rafforzato il forte di Sant'Angelo e, durante il magistero di Claude de la Sengle, Senglea fu fortificata davanti al forte di San Michele. Nel 1558, sotto il magistero di Jean Parisot de la Vallette, si deliberò la costruzione di una nuova città a Sciberras ma, dopo un primo progetto procurato nel 1562 da Baldassarre Lanci, inviato a Malta dal duca di Firenze, l'idea fu accantonata.

Fu l'assedio ottomano del maggio 1565, respinto con grande difficoltà, a dimostrare l'urgenza di un sistema difensivo adeguato. A questo scopo papa Pio V inviò a Malta l'architetto della famiglia Medici, Francesco Laparelli da Cortona, il quale elaborò per i Cavalieri vari progetti di città-fortezza: la prima pietra fu posta il 28 marzo 1566. Verso la terraferma, Laparelli progettò un sistema di quattro bastioni con un fossato d'acqua da scavarsi da porto a porto e un'ampia strada coperta di accesso alle mura. Dal lato del porto Grande propose una serie di bastioni piatti e pentagonali e, dal lato opposto, bastioni vuoti: qui, nelle rientranze principali, dovevano sorgere un porto per le galee (Mandrachio) e un arsenale. Il porto, pensato prima in forma ovale, poi a trifoglio e poi rettangolare, fu infine abbandonato verso il 1575. L'arsenale, invece, compare per la prima volta nella sua forma più nota – rettangolare a terminazione semicircolare – in un disegno di Matteo Perez da Lecce edito nel 1582 (Perez fu certamente a Malta tra il 1575 e il 1581), ma non fu mai costruito. Per ogni bastione era previsto un cavaliere, ma fu deciso infine di realizzarne solo due, sui bastioni centrali dal lato di terraferma. Laparelli progettò anche un fossato di separazione tra il forte Sant'Elmo e la nuova fortezza dalla città. Le fortificazioni della Valletta erano in gran parte ultimate nel 1568, quando si iniziò a costruire la città secondo un impianto a scacchiera che, con tutta probabilità, era già stato definito nel 1566: intorno al 1571 i Cavalieri si trasferirono nella nuova città, dove

una buona parte degli edifici erano ormai completati. Il disegno in oggetto fu realizzato certamente dopo il 1566, anno dell'inizio dei lavori alla fortezza, e prima del 1582, anno della prima rappresentazione nota dell'arsenale: in particolare l'arsenale, qui ritratto con forma rettangolare, potrebbe testimoniare tanto uno stato di progetto quanto una fase iniziale della sua costruzione. Più precisamente, è possibile concordare con gli estremi temporali proposti da Ganado per la datazione del disegno: il 1574 come termine *ante quem*, anno in cui fu redatto per il Gran Maestro Jean de la Cassière un *Parere* sulla fortezza che descrive la presenza di cavalieri su soli cinque bastioni, gli stessi raffigurati nel disegno; e il 1576 come termine *post quem*, data di redazione di un disegno di Pietro Paolo Floriani che riporta due elementi nuovi (il bastione di San Michele nella sua posizione definitiva e un cavaliere al posto del forte di Sant'Elmo), assenti nel disegno contenuto nel manoscritto napoletano.

e.m.



ANONIMO

Territorio di Castellammare di Stabia

fine XVI secolo

disegno a matita ripassato a china acquerellato azzurro; carta rifilata sulla destra

391 x 520 mm

unità di misura in palmi

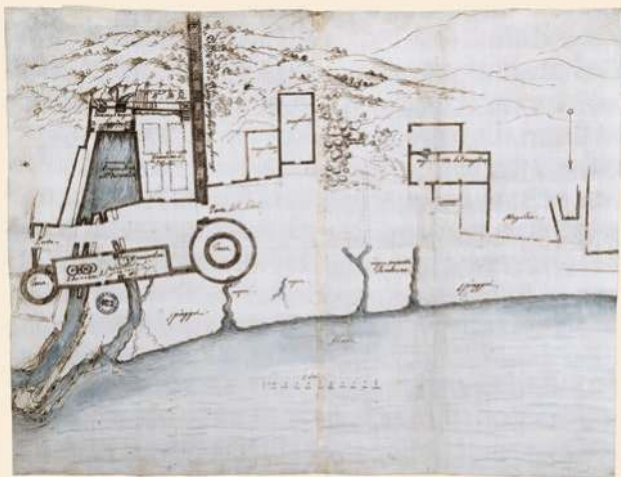
scala grafica di 100 palmi

annotazioni: *Muraglia che saglie al Cast.^{ne} / Giardino del S.r Duca / Conserva de l'acqua che va alli doi mulini / Loggia / dove esce l'acqua / Porta / torre / il novo molino / li doi molini de Giacomo de Capri / Porta della Città / torre / spiaggia / acqua / acqua / magazzino / magazzino / cava de pietre / acqua che esce dal magazzino / magazzino / acque scoperte che correno / spiaggia / Mare*

filigrana: cavallo in un cerchio, 44 x 40 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 7r

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36; Starace 1992; Starace 1999, n. II a p. 126; Starace 2006.



Riferibile a un rilievo allegato a una perizia probabilmente funzionale a una controversia, il disegno illustra un settore dell'abitato storico di Castellammare tra *li doi molini de S. Giacomo de Capri* e l'area del *Giardino del S. Duca*, che sembrano indicare anche

gli attori della lite, sorta tra la certosa di Capri e la famiglia Farnese, feudataria della città vesuviana fin dal 1541; ciò è confermato da una copia di questo disegno, caratterizzata da una grafica più essenziale che tuttavia registra tutte le indicazioni della c. 7r, conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, in un carteggio relativo a tale contesa e pubblicata da Starace nel 2006.

Selezionando edifici e luoghi utili all'individuazione dei beni oggetto della perizia, l'autore, presumibilmente un tavolario, evidenzia i mulini alimentati dall'acqua di un canale proveniente da una grande vasca trapezoidale, indicata dalla scritta *Conserva de l'acqua che va alli doi molini* inserita nel campo figurato accanto al giardino segnato da due assi ortogonali che rappresentano le aiuole divise dai viali. L'attività molitoria a Castellammare rientra in una florida e antica economia, legata alla produzione di farine diffusa in tutti i centri costieri vesuviani, come in particolare a Torre Annunziata, sede fino alla prima metà del XX secolo di moltissimi pastifici: l'origine di tale attività è da ricondurre all'iniziativa del conte di Sarno, Muzio Tuttavilla, che sul finire del XVI secolo incaricò Domenico Fontana, chiamato a Napoli nel 1593 dal viceré, della costruzione di un canale che, deviando il corso del fiume Sarno, avrebbe portato l'acqua fino alla costa di Torre Annunziata per alimentare alcuni mulini di proprietà di Tuttavilla.

Il disegno illustra l'ambiente urbano *intramoenia*, compreso fra le due torri cilindriche collegate alla *Muraglia che saglie al Cast.^{ne}* ('Castiglione') sulla collina, non presente nel rilievo. Dalla cinta principale, evidenziata da due linee marcate ad inchiostro, si stacca una linea murata che raggiunge la torre minore e la *Porta* dopo avere inglobato nel perimetro difensivo il giardino e la grande cisterna. I mulini di proprietà della certosa di Capri sono fiancheggiati dalle due torri e collegati da un muro alla fortificazione principale, disegnata con due cerchi concentrici, probabilmente a indicare la presenza di un basamento dal diametro maggiore, che sembrerebbe datarla a una fase successiva rispetto a quella minore. Collegati alle

mura del castello, in prossimità della *Porta della Città*, sono anche due fabbricati a pianta rettangolare, entrambi indicati come *magazeno*, analogamente all'altro corpo edilizio disegnato fra la spiaggia e una *Cava de pietre*. In corrispondenza di quest'ultimo aggregato, l'indicazione *acqua che esce dal magazzino* è da riferire alle numerose sorgenti di acqua presenti in città, come evidenziano i rigagnoli acquerellati in azzurro disegnati lungo la costa.

s.d.l.

BARTOLOMEO CAMPI

(Pesaro, attivo dal 1545 - Haarlem, 1573)

o

SCIPIONE CAMPI

(? - Liège, 1579)

Progetto di fortificazione di Thionville

1568-1579 ca.

disegno a matita ripassato a penna e inchiostro su carta, acquerellato a colori

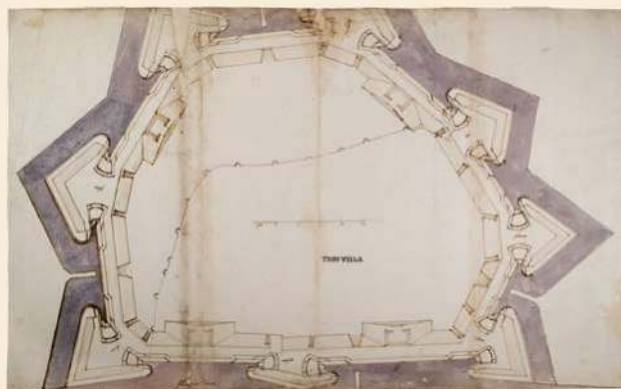
462 x 745 mm

scala grafica di 500 piedi

annotazioni: *TIONVILLA / Flandre (?)* o *Flume (?)* [foglio danneggiato] / *mosella / Campi, Alva, Fernando, Rei, Federico, Madama, Masfelt* [l'ottavo nome è illeggibile a causa di danni al foglio] / *piedi 500*

filigrana: corona a cinque punte sormontato da un giglio, 40 x 58 mm; giglio 29 mm, base corona 21 mm
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms XII.D.I, c. 7v

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36; van den Heuvel 1991, pp. 86 (ill. 68), 169, 198 (n. 121-122); van den Heuvel 1993, p. 175 (ill. 8); van den Heuvel 1994, p. 167 (ill. 8); Martens 2007, pp. 104-105 (ill. 5)



Il disegno rappresenta un progetto mai realizzato per la nuova cinta bastionata di Thionville. L'iscrizione «Campi» su uno dei bastioni indica che il progetto è riconducibile all'ingegnere Bartolomeo Campi, attivo



nelle Fiandre dal 1568 come successore di Francesco Paciotto fino alla sua morte nell'assedio di Haarlem nel 1573, o forse a suo figlio Scipione Campi, arrivato nelle Fiandre con il padre.

Le fortificazioni sono disegnate in pianta in proiezione ortogonale. Il fiume Mosella si trova in basso al foglio; il nord è in alto a destra. Il disegno è privo d'orientamento, ma munito di scala grafica. È evidentemente un disegno di presentazione; ciò risulta dall'esecuzione meticolosa della pianta a penna e inchiostro e dalla sua scrupolosa coloritura ad acquerello: non solo il blu-viola per accentuare l'acqua nel fossato, ma anche il grigio e il marrone, applicati sottilmente per far risaltare la tridimensionalità delle fortificazioni. Le stesse caratteristiche grafiche si ritrovano nella pianta di Vlissingen presente nel medesimo album (c. 101v), che inoltre è disegnata alla stessa scala, su un foglio con la stessa filigrana; è senza dubbio dello stesso autore.

Come la maggior parte degli altri disegni per Thionville, il disegno riproduce in primo luogo il tracciato delle fortificazioni esistenti, indicato qui con una semplice linea continua a penna e senza dubbio copiato da un altro foglio. Si riconosce il tracciato leggermente curvo delle mura medievali, dotate di piccole torri semicircolari. Meno evidenti sono le aggiunte più recenti: in basso a destra, il primo bastione («Madama»), completato negli anni Cinquanta del Cinquecento e, in alto a destra, il secondo bastione («Rei»), iniziato poco dopo il 1561, ma non ancora terminato e, quindi, rappresentato con una linea tratteggiata. Lo stesso tracciato delle fortificazioni esistenti è riprodotto anche nei due disegni del progetto di Paciotto, databili al 1567-1568 [Martens 2019].

In tal senso, il foglio è databile al 1568 o agli anni immediatamente successivi e deve essere interpretato come un progetto alternativo a quello di Paciotto. Laddove, ad Anversa, Campi dovette per forza limitarsi ad apportare delle modifiche 'minori' (come la struttura dei bastioni) alla cittadella pentagonale di Paciotto, già parzialmente costruita, senza poter modificare l'impianto generale, a Thionville non esitò a modificare la pianta generale, proponendo una nuova cinta più

estesa con otto bastioni, invece di sei. È paragonabile a uno dei suoi progetti per Groningen, nel quale la cittadella pentagonale proposta da Paciotto viene sostituita da una versione esagonale più ampia.

Il disegno raffigura una cinta urbana bastionata, circondata da un largo fossato riempito d'acqua e dotata di quattro porte, riconoscibili dalle vie d'accesso. Gli otto bastioni, concepiti per difendersi reciprocamente con tiri fiancheggiati, sono distribuiti sul perimetro in modo più o meno regolare e decisamente vicini l'uno all'altro (la distanza reciproca varia da 500 a 800 piedi). A eccezione del bastione 'piatto' lungo il fiume, in basso, i bastioni hanno tutti la stessa forma 'ad asso di picche' tipica dell'opera di Campi, cioè con orecchioni tondi, nettamente diversi dai bastioni a spalle rette preferiti da Paciotto. Il modello di bastione di Campi, infatti, è molto somigliante, anche se non identico, a quello già usato dai due van Noyen, a sua volta derivato dal tipo di bastione introdotto nelle Fiandre da Giovanni Maria Olgiati nel 1553.

Occorre sottolineare che questo progetto di Campi è molto simile a uno dei due disegni di Thionville attribuiti a Jacques van Noyen (1561 circa), cioè quello conservato a Bruxelles (AGR, Cartes et plans manuscrits, n. 446) [Martens 2019]. È inoltre degno di nota che, tra gli oltre dieci disegni di fortificazioni di Thionville conservati, questi due piante di Campi e di van Noyen sono le uniche di gran formato; vale a dire che sono tracciate alla stessa scala (scala 1:1000 circa), mentre tutte le altre piante di Thionville sono disegnate solo a metà grandezza (scala 1:2000 circa). Benché il disegno di Campi non raffiguri l'impianto stradale, propone chiaramente lo stesso concetto generale di van Noyen, cioè il raddoppiamento della superficie della città esistente circondata da un semicerchio bastionato. Le differenze tra van Noyen e Campi stanno nei particolari delle fortificazioni: la cinta del secondo ha un bastione in più, usa un modello di bastione un po' diverso e pone quattro cavalieri supplementari dietro le cortine.

Paragonato al progetto di Paciotto, quello di Campi è un progetto molto più dispendioso, per tre motivi:

la distanza tra i suoi bastioni è minore e sono quindi necessari due bastioni in più per fortificare quasi la stessa superficie, senza parlare del fossato più largo da scavare o le più ingenti quantità d'artiglieria e soldati necessari per la difesa; i suoi bastioni, con i loro orecchioni tondi e, a causa della loro prossimità, le piante appuntite, sono più estesi e più complicati da costruire; la proposta di Campi implica che i due bastioni già esistenti siano per buona parte da ricostruire. Il fatto che il progetto di Campi avrebbe fatto lievitare considerevolmente i costi e tempi di costruzione potrebbe spiegare perché non fu realizzato.

Come di consueto, i nomi dati ai bastioni rimandano ai principi, governatori e comandanti militari, in questo caso: Filippo II («Rei»), Margherita d'Austria («Madama»), il duca d'Alba («Alva») e i suoi due figli Fernando de Toledo («Fernando») e don Fadrique («Federico»), e il conte di Mansfeld («Masfelt»). Il fatto che qui uno dei bastioni porti il nome dell'ingegnere («Campi») è molto più raro e segue senza dubbio l'esempio della cittadella di Anversa, dove uno dei cinque bastioni fu chiamato «Paciotto». Anche se il progetto è probabilmente da attribuire a Bartolomeo Campi, non è da escludere che il disegno fosse eseguito da suo figlio Scipione. Il foglio è databile tra il 1568 (data probabile dell'arrivo dei Campi nelle Fiandre) e il 1573 (morte di Bartolomeo) o forse il 1579 (morte di Scipione).

p.m.

ANONIMO

Palazzo Farnese in costruzione

1541 ca.

disegno a matita, china e acquerello; il foglio presenta ampie e irregolari rifilature lungo i bordi

367 x 1035 mm

filigrana: incudine e martello in cerchio, diametro 47 mm, 39 x 40 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. D.XII.I, c. 8ra

Bibliografia: Di Mauro 1987; Di Mauro 1988, pp. 27-35; Contardi 1990, pp. 58-59; Frommel 1995, fig. 3, p. 12; Starace 1999a, p. 126, n. 9; Hochmann 2000; Marconi 2000, pp. 104, 107, 112; D'Amelio-Marconi 2001, pp. 155-156, tav. VII, figg. 5-7; Palazzo Farnese 2007, fig. p. 6; Frommel 2010a; Frommel 2011, pp. 45-46; Di Mauro 2013, p. 153

Il disegno mostra la facciata di Palazzo Farnese in costruzione e l'attività del cantiere, con la raffigurazione di varie macchine e di numerosi personaggi, dando così un importante contributo alla storia della costruzione del palazzo che, malgrado l'ampia mole di documenti, resta ancora in parte da chiarire. Esso presenta una fase dei lavori attestabile tra la situazione al 1541 e l'ingresso nel cantiere di Michelangelo, successivo alla morte di Antonio da Sangallo (1546): infatti è visibile ancora la soluzione ad archi concentrici poggianti su coppie di colonne del finestrone centrale, sostituita da Buonarroti con un semplice architrave; crediamo però più plausibile la datazione al 1541, anno della ripresa dei lavori che si voleva così documentare e celebrare. Dopo la pubblicazione nel 1987 a cura di chi scrive, altri studiosi hanno discusso, sviluppato e integrato i problemi posti dal disegno. Prima di ripercorrere queste analisi è bene ricordare alcuni punti fermi che derivano dal rinvenimento del grafico che, pur trovandosi nella Biblioteca Nazionale di Napoli, non fa parte dei fondi farnesiani.

Tra questi punti sono la certezza che il palazzo Alberghetti Ferritzi acquistato dal cardinale Alessandro Farnese non venne demolito per la costruzione del nuovo



palazzo, ma inglobato. Nel disegno esso appare ancora abitato (si vedano le inferriate alle finestre del piano terra, vetri e scuri in tre di quelle del piano nobile del palazzo preesistente); ciò spiega la presenza solo nei sotterranei di questa parte del palazzo dei mosaici e degli altri resti romani e di quelli medievali, perché in altre zone il cantiere cinquecentesco sarà stato più invasivo; e, ancora, che il cedimento dell'angolo di nord-ovest della facciata nella fase di collocamento del modello ligneo del cornicione di Michelangelo nel 1547 fu dovuto al fatto che esso venne sovrapposto alle strutture più antiche e, quindi, non fu riconducibile all'imperizia di Antonio da Sangallo, come polemicamente fu detto allora [Di Mauro 1988, 32].

Bruno Contardi sottolinea come il disegno mostri «a una data posteriore al 1541, una costruzione antecedente» e possa «mettere in dubbio alcuni elementi della ricostruzione cronologica di Frommel», presentando «alcuni dettagli abbastanza inspiegabili, quali, ad esempio, anzitutto le dimensioni eccessive del palazzo precedente – la cui altezza è pari, se non superiore, a quella di palazzo Farnese – e inoltre le diverse soluzioni angolari rappresentate; al pianterreno a destra bugne angolari piane, a sinistra bugnato rustico a cuscino; al piano nobile due paraste di ordine gigante, soluzione che sappiamo studiata da Sangallo nei disegni Uffizi A 302v e 998r, della cui realizzazione, però, non abbiamo alcuna positiva sicurezza» [Contardi 1990, 264-265]. Le differenti soluzioni angola-

ri, sempre secondo Contardi, potrebbero essere spiegate con «il *modus operandi* di Michelangelo», subentrato nel cantiere alla morte di Antonio da Sangallo.

Finocchi Ghersi afferma che il disegno «non sembra una semplice rappresentazione oggettiva dello stato di avanzamento dei lavori, bensì, proprio per la cura dei particolari con cui è redatto, uno di quegli studi progettuali dove sono giustapposte diverse soluzioni formali in relazione alla pratica costruttiva ricorrente» e conclude che il disegno sembrerebbe «opera di un allievo di Sangallo, al quale questi potrebbe aver commissionato la rappresentazione del cantiere suggerendogli di provare gli effetti di motivi decorativi diversi» [Finocchi Ghersi 1990, 126].

Frommel nel 1995 ritenne che il disegno dovrebbe risalire ancora all'epoca precedente al Sacco di Roma perché «tra il 1527 e il 1540 i lavori furono ampiamente interrotti e ben difficilmente si stava lavorando proprio alla continuazione delle gigantesche paraste d'angolo. Intorno al 1540 anche la sala centrale con il balcone aveva già un soffitto [...], mentre nel disegno napoletano si vede ancora il cielo attraverso la prima finestra della sala», ma anche per altri motivi, tra cui la possibile individuazione della casa che vediamo sulla destra con un edificio che venne demolito nel 1542. «La casa, il cui portale a colonne sembra venisse ripreso poi nell'edificio successivo, in uno stato ancora incompleto, un ulteriore argomento a favore della sua datazione

in un'epoca precedente il 1530» [Frommel 1995, 18]. Nel 2000 Hochmann sottolineò che il disegno «ha consentito di riconsiderare in gran parte ciò che si conosce della storia del palazzo», ritenendo «possibile comunque che in questa prima fase del progetto fosse previsto di fiancheggiare la facciata con due pilastri di ordine gigante, innalzati dal primo piano fino al cornicione», perché «la costruzione di questi pilastri fu iniziata, ed essi compaiono» nel disegno della Biblioteca di Napoli «che rappresenta probabilmente il palazzo nel 1541 circa» [Hochmann 2000, 17]. Frommel, restringendo l'arco cronologico al 1526-1527, ricorda che «non c'è veduta precedente che visualizza il cantiere reale di un palazzo in maniera paragonabile» [Frommel 2010, 335].

Il restauro delle finiture e dell'apparecchio murario di rivestimento delle facciate di palazzo Farnese con il diverso trattamento del basamento, del piano nobile e del secondo piano è stato analizzato da Cherubini nel 2011 anche con riferimento al disegno della biblioteca napoletana, però senza riproduzione e indicazione bibliografica.

La raffigurazione del cantiere, vasta e articolata come non mai, è stata oggetto di studi specifici; Marconi scrive che il disegno fornisce «un'istantanea delle macchine e delle attrezzature in uso nel cantiere rinascimentale e barocco», perché vi è raffigurata la facciata del palazzo «completata sino all'altezza del piano nobile. La costruzione procede per giaciture orizzontali e i primi due livelli sono perfettamente finiti; attraverso le finestre si scorge il ponteggio interno con *candele* verticali, tavolati di camminamento e scale di raccordo tra i vari livelli. Risulta anche completato l'intaglio delle mostre e delle cornici, del basamento e del bugnato angolare. Nel registro basamentale si nota la finitura a intonaco del paramento laterizio, che invece manca al piano nobile. Sulla sinistra compare, accostata all'angolo sud-est del palazzo, una grande macchina, un'*antenna* priva di *falcone*, assimilabile alla gru e usata per il sollevamento dei materiali; essa è di poco ingombro, di uso agevole e di facile trasporto, riutilizzabile peraltro in più fasi della costruzione. L'antenna, montata su una

piattaforma lignea con quattro ruote per il trasporto lungo il perimetro del fabbricato, è collegata a un *argano* azionato da 12 uomini, con i quali collaborano l'addetto all'avvolgimento del capo libero della fune e i due garzoni assegnati alla guida e al controllo del *canapo* teso dalla puleggia, montata al piede dell'antenna. Il sollevamento è eseguito con un *paranco* di due *traglie*, investite con quattro tratti di canapi. La stabilità dell'antenna è assicurata da due *ventole* ancorate alla sommità della macchina, svettanti al di sopra della *traglia* fissa del paranco e ancorate al terreno dietro la facciata. Secondo la tradizione invalsa dal medioevo, a pie' d'opera tre scalpellini con mazza e scalpello lavorano i conci di travertino della bugnatura, che un garzone trasporta con una *barella* vicino all'antenna. Sull'edificio sono visibili ponteggi semplici, un doppio tavolato di piane appoggiato su traverse, infisse grazie alle buche puntaie nella sezione muraria soprastante i timpani delle finestre del piano nobile; con tutta probabilità i ponteggi sono destinati a essere smontati e riposizionati in alto, contestualmente al procedere della costruzione. Il piano di calpestio del ponteggio è privo di qualsiasi protezione, contandosi sulle capacità acrobatiche degli operai, esercitati a essere sospesi nel vuoto fin dall'adolescenza» [Marconi 2000, 104 e 112]. Poco dopo la stessa studiosa insieme con D'Amelio ricorda come l'antenna sia simile a quelle raffigurate nel disegno di Giovanni Bettini da Fano per il cantiere del Tempio Malatestiano e nel disegno attribuito a Battista da Sangallo (GDSU 3591A). E ancora che «alla base del bugnato angolare destro della facciata altri personaggi osservano i lavori; un carro a due ruote, trainato da un cavallo, trasporta un pesante blocco lapideo. Esso è mosso da due garzoni, che manovrano lunghe aste di legno, raffigurati nell'atto di saltare e appendersi alle estremità libere delle aste[...] Sotto quello che può essere assimilato a un piccolo strascino e sul quale è adagiata la pietra, sono visibili due curli di legno, necessari per il trasporto. Una seconda struttura provvisoria lignea corre lungo il fianco destro del palazzo. Questa, di cui si scorge solo il fianco, ha le sembianze di un vero ponteggio, composto da montanti lignei



verticali, le candele, e da due piani di calpestio, uno a livello della cornice del piano nobile e una a circa 2/3 del registro basamentale. I tavolati di calpestio sono sostenuti con puntoni obliqui uniti per un'estremità alle candele con legature di canapi e infissi con l'altra estremità nel muro. Sul piano basso è montata una burbera, piccolo argano ad asse orizzontale, azionata da un uomo e raffigurata nel momento di sollevare un carico legato a una zaganella guidata da terra da un altro operaio» [D'Amelio-Marconi 2001, 157-158].

Certamente l'anonimo autore deve essere ricercato nell'ambiente sangallescò, perché si sofferma anche a raffigurare sulla destra del disegno in modo molto preciso, nell'ambito di una casa che, come ricordato sopra nella citazione da Frommel, sarebbe stata demolita, solo il portale dell'adiacente palazzo Cadilhac, costruito in quel punto di via Monserrato per Antonio Massa, un giureconsulto di Gallese a cui era stata concessa la cittadinanza romana proprio nel 1540, e per la cui costruzione è stato fatto riferimento alle stesse maestranze operanti a Palazzo Farnese [Di Mauro 1988, 27-28]. Infine si deve segnalare che prima del restauro il disegno era inserito piegato nell'album napoletano e il foglio era 'rinforzato' sui lati non incollati con parti di un disegno ritagliato, raffigurante il tracciato di una fortificazione [v. Ms. XII.D.I, c. 8r^b].

l.d.m.

ANONIMO

Pianta dell'assedio di Maastricht nel 1579

1579

disegno a penna e inchiostro con tracce di acquerello su carta; il foglio si compone di due carte distinte incollate tra loro

373 x 1048 mm

annotazioni: *principe de perma / quartel de m[aest]ro de campo don fernando*

filigrana: lettera "M" sormontata da stella a sei punte in scudo, 68 x 44 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 8r^b



Questo disegno, rimasto sinora sconosciuto, costituisce il supporto della veduta di Palazzo Farnese in costruzione (c. 8ra), utilizzato per conservare il disegno, oggetto del restauro conservativo del 2010. Il soggetto del disegno è stato identificato da chi scrive come una pianta parziale dell'assedio di Maastricht condotto da Alessandro Farnese nel 1579. Il fatto che questo foglio sia stato riutilizzato, in un momento successivo, come supporto della veduta non implica però che i due fogli siano in qualche maniera correlati per quanto riguarda il loro soggetto, l'origine, l'attribuzione o la datazione. Pare che l'unico rapporto tra i due fogli, oltre a essere stati raccolti nello stesso album, sia un legame comune con la famiglia Farnese. Presumibilmente questo foglio fu scelto perché aveva dimensioni adeguate allo scopo – infatti è uno dei fogli più larghi dell'intero album – e perché il suo contenuto fu giudicato meno prezioso agli occhi di chi eseguì tale operazione.

L'assedio di Maastricht del 1579 fu uno dei più importanti eventi militari della guerra tra il potere spagnolo e i ribelli olandesi, ma anche la prima grande impresa di Alessandro Farnese, che poco tempo prima, nell'ottobre 1578, dopo la morte di don Giovanni d'Austria, era stato nominato governatore generale dei Paesi Bassi e capitano generale dell'esercito. La città, nelle mani dei ribelli, fu cinta d'assedio dal Farnese verso il 10 marzo 1579 e conquistata solo dopo tre mesi di accaniti combattimenti, il 29 giugno, e poi saccheggiata per tre giorni dalle truppe spagnole.

Un aspetto notevole dell'assedio di Maastricht sono le imponenti fortificazioni campali che l'esercito spagnolo costruì durante l'assedio, in particolare la cosiddetta "controvallazione": una linea di difesa continua eretta intorno alla città per bloccarla e premunirsi contro le sortite degli assediati. A Maastricht questa immensa linea si estendeva sulle due sponde della Mosa, collegate tramite ponti di barche, ed era potenziata con numerosi forti e ridotte di terra. È una delle prime occasioni nell'epoca moderna in cui si erige una controvallazione su così grande scala, ma da allora in poi essa diventa pratica comune nella guerra ossidionale.

Il concetto della controvallazione di Maastricht viene elaborato dal comandante di artiglieria Gabriele Serbelloni, mentre i forti di terra sono costruiti dall'ingegnere Properzio Barozzi e dal suo collaboratore Giovanni Battista Piatto. Un altro ingegnere che assiste Serbelloni all'assedio di Maastricht è Scipione Campi, l'autore probabile di altri disegni presenti nel medesimo Ms. XII.D.I. Altri ingegneri italiani la cui partecipazione all'assedio di Maastricht è attestata sono Guido Biandrate di San Giorgio, Niccolò Cesi e Giovanni Francesco Fiammelli. Presumibilmente l'autore di questo disegno è uno di essi, ma la mancanza di ulteriori informazioni preclude ogni tentativo di attribuzione.

La parte del foglio conservata rappresenta la parte meridionale della città con la Mosa e la campagna circostante. Il foglio è visibilmente tagliato; probabilmente il disegno originale era molto più grande e raffigurava l'intera città. Il disegnatore ha rappresentato solo le

strutture fisse del terreno (fortificazioni, trincee, corsi d'acqua, vie d'accesso), omettendo tutti gli elementi mobili, come per esempio gli accampamenti delle truppe o le postazioni delle artiglierie, che figurano su altre rappresentazioni dell'assedio. Il disegno presenta un'accurata pianta in proiezione ortogonale delle fortificazioni, sia quelle permanenti della città che quelle campali degli assediati, tracciata a penna e inchiostro e parzialmente colorata ad acquerello. In alto al centro del foglio appaiono le fortificazioni urbane con, da ovest (sinistra) a est (destra), la *Tongersepoort* (Porta di Tongeren), la *Sint-Pieterspoort* (Porta San Pietro) e, sulla riva destra della Mosa, il quartiere Wyck. Acquerellati in blu sono l'acqua nel fossato e il corso del fiume Jeker (in italiano: Geer), che a Maastricht si unisce alla Mosa (la Mosa stessa non è colorata). Lievemente acquerellate in rosso (oggi appena distinguibili) sono le principali vie d'accesso. Intorno alla città si riconoscono poi le fortificazioni campali costruite dall'esercito spagnolo: non solo la linea di controvallazione, rinforzata da vari forti (quadrati, rettangolari e irregolari), ma anche le trincee d'approccio che da questa linea avanzano verso le mura della città, più particolarmente verso la *Tongersepoort*, uno dei principali bersagli degli attacchi spagnoli durante l'assedio. In basso a sinistra, le iscrizioni indicano l'alloggiamento del capitano generale Alessandro Farnese, principe di Parma ("principe de perma") e, più verso il nord, il quartiere del *maestre de campo* don Hernando de Toledo ("quartel de m[est]ro de campo don fernando").

Insieme con la *Boschpoort* (Porta di 's-Hertogenbosch, in italiano: Boscoducale), localizzata a nord della città e non raffigurata in questo disegno, la *Tongersepoort* è l'obiettivo principale del primo grande assalto degli spagnoli, l'8 aprile; tuttavia, l'attacco viene respinto dai difensori con forti perdite per gli assediati. È dopo questa sconfitta che gli spagnoli decidono di costruire la controvallazione per costringere la città alla resa. Alla fine, l'attacco diretto contra la *Brusselsepoort* (Porta di Bruxelles, a est, non rappresentata sul foglio) del 29 giugno è decisivo. Ciò permette di datare questo disegno tra metà aprile e fine giugno 1579.



Esistono disegni paragonabili a questo in altre collezioni. Nell'Archivio di Stato di Torino, per esempio, si conservano sei disegni che vennero anch'essi presumibilmente redatti durante l'assedio da ingegneri italiani al servizio dell'esercito spagnolo. Si tratta di due piante d'insieme e di quattro disegni più dettagliati delle opere intorno alla *Brusselsepoort* (AST, *Architettura Militare*, vol. IV, f. 34, f. 34v e f. 35; vol. V, f. 27, f. 28 e f. 29), ma nessuno di essi sembra correlato al foglio napoletano. Dopo l'assedio vengono elaborati altri disegni dell'evento, con scopi documentari o commemorativi, e rilegati in atlanti omogenei [Martens 2019]. L'atlante di Monaco, per esempio, contiene una pianta dell'assedio di Maastricht (Bayerische Staatsbibliothek in München, Cod. Icon. 141, f. 91r) che è visibilmente copiata dalle piante di Torino, o derivata da un originale comune. Anche l'ingegnere cartografo Pierre Lepoivre, che aveva partecipato all'assedio come assistente di Serbelloni, incluse dei disegni precisi nei due preziosi album che compilò dopo la sua carriera, negli anni 1613-1624, e che oggi sono conservati a Madrid (Real Biblioteca, Ms. II 523, f. 39v-40r) e a Bruxelles (KBR, Ms. 19611, f. 30). Tra tutti questi disegni dell'assedio di Maastricht quello nell'album napoletano è forse il meno completo (trattandosi soltanto di una pianta parziale che, inoltre, omette molti elementi), ma allo stesso tempo è uno dei più originali e vicini all'evento stesso.
p.m.

LUDOVICO CESANO (attr.)

Pianta della Valletta

1574 ca.

disegno a china e acquerello azzurro e marrone; il foglio presenta alcune sbavature di colore e piegature multiple

579 x 426 mm

unità di misura in canne

scala grafica di 100 canne

annotazioni: *Colle / valleta / In questa valle incomincia ad eserli terra / Colle / valle parte difesa et parte indifesa / termine de la materia che al presente si trova fuori de la strada coperta in questa parte / Colle / valleta / In questa valle incomincia ad eserli terra / Colle / valle parte difesa et parte indifesa / termine de la materia che al presente si trova fuori de la strada coperta in questa parte / valeta basa in terra / valeta basa in terra / terra de la fossa / s.to giacobo / s.to gio: Batista / s.to michele / s.to andrea / mandrachio incominciato / s.to salvatore / s.to sebastiano / Arsenal da fare / s.to ermo / s.to lazaro / s.to Christoforo / S. Barbara / [S.] Paulo / Isoloto de marsamusceto / punta de la posta di dragut / Marsamuscett. Rosa dei venti semplice: mezzogiorno, Ponente, tramontana, Levante*
filigrana: "M" in doppia linea sormontata da stella a sei punte in scudo, 50 x 74 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.1, c. 8v

Bibliografia: Di Mauro 1988, pp. 36, 39-41, ill. 24; Ganado 2003, pp. 252-268 e ill. 158 a p. 530

Il disegno rappresenta il promontorio di Sciberras e il porto di Marsamuscetto sull'isola di Malta. È stato pubblicato da Leonardo Di Mauro, il quale rileva la corrispondenza tra questa pianta e uno dei disegni realizzati dall'autore del progetto Francesco Laparelli nel 1566. Un'analisi e un primo tentativo di datazione si devono ad Albert Ganado, il quale fa risalire il disegno al 1574 e lo attribuisce all'ingegnere militare Ludovico Cesano, che fu al servizio del Regno di Spagna [Ganado 2003].

Il foglio, privo di margini o riquadro, è stato probabilmente rifilato a partire da una planimetria di mag-



giori dimensioni: inquadra le fortificazioni della città della Valletta, l'isolotto di Marsamuschetto e la punta di Dragut, dal nome del corsaro ottomano che qui fu ucciso durante l'assedio del 1565, dopo avervi posizionato l'artiglieria per colpire il forte Sant'Elmo. L'immagine è accuratamente rifinita e acquerellata, oltre che provvista di scala grafica decorata, e appare concepita per informare il destinatario non solo dello stato di avanzamento dei lavori, ma anche delle opere da realizzare dentro e fuori le mura della nuova città-fortezza. I testi, l'uso dei colori e del tratto permettono di indagare il territorio *extra muros*, il sistema bastionato verso la terraferma e i vari elementi che compongono la fortezza: vi sono quattro porte urbane e i dieci bastioni sono individuati tutti con il proprio nome, oltre al forte di Sant'Elmo provvisto

di rivellino anteriore; si vedono inoltre i due cavalieri che, rispetto a quelli progettati in più gran numero (nove secondo una pianta di Antonio Lafrery edita nel 1566 e copiata da quella originale di Laparelli), furono realizzati effettivamente a questo scopo, presso i bastioni di San Giacomo e di San Giovanni Battista. All'esterno del fossato è forse indicata, in parte tratteggiata, una falsa braga per l'ulteriore protezione dello stesso.

Un elemento rilevante nel disegno riguarda il "Mandrachio incominciato" e l'"Arsenale da fare" sul fronte nord-ovest delle mura. Il porto, progettato prima in forma ovale, poi a trifoglio e infine rettangolare, fu del tutto abbandonato verso il 1575, tanto che in una vista assonometrica della città edita da Giacomo Bosio nel 1600 è indicato come "Mandrachio imperfetto", ormai privo di sbocco al mare e quasi del tutto colmato. Nel disegno della raccolta napoletana appare come ancora in corso di realizzazione. L'arsenale, invece, è ritratto qui allo stato di progetto: del tutto assente nella pianta di Lafrery, compare nella forma più nota – rettangolare con terminazione semicircolare – a partire da un disegno del 1582 di Matteo Perez da Lecce che fu attivo a Malta tra il 1575 e il 1581, e ripreso da numerose incisioni più tarde. L'arsenale non fu mai realizzato, infatti non è raffigurato né menzionato da Bosio.

Il disegno fu realizzato certamente tra il 1566, anno dell'inizio della costruzione della fortezza, e il 1582, anno della prima rappresentazione nota dell'arsenale prima che la sua costruzione fosse abbandonata, ma è possibile concordare con l'ipotesi avanzata da Gagnado sulla base dei documenti e disegni conservati all'Archivio Generale di Simancas. Cesano accompagnò a Malta il commendatore Antonio Maldonado per conto di Filippo II e condusse un sopralluogo della fortezza, quindi inviò una relazione molto critica al viceré di Sicilia (1575). Alle critiche reagì con un suo scritto Girolamo Cassar (1576), l'ingegnere incaricato dei lavori dopo la morte di Laparelli, e nello stesso anno Cesano gli rispose ribadendo la necessità di costruire una controscarpa e una strada coperta di



accesso alle mura dalla terraferma. Il secondo scritto di Cesano è accompagnato da una planimetria della fortezza da lui redatta [Ganado 2003, 538], che risulta identica al disegno della raccolta napoletana per grafia, scala del disegno e tratto. Quest'ultimo risalirebbe dunque al 1574 in quanto avrebbe accompagnato la prima relazione di Cesano, nella quale la descrizione del fronte della fortezza verso la terraferma è più che mai minuziosa e impiega le stesse espressioni presenti nel disegno.

e.m.

LORENZO POMARELLI (attr.)

(Siena, 1517 - Napoli?, dopo il 1576)

Progetto di restauro del castello di Vieste

1573 ca.

disegno a china acquerellato verde e bruno

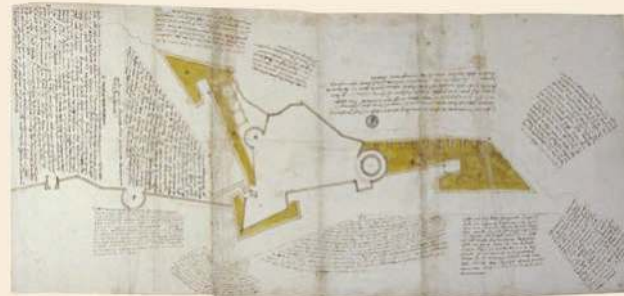
439 x 936 mm

annotazioni: v. *appendice* in Birra 2016, 300-302

filigrana: ancora in cerchio sormontata da una stella a sei punte, 40 x 63 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.1, c. 9v

Bibliografia: Di Mauro 1988, 40; Birra 2016



Il disegno rappresenta un progetto di restauro, mai realizzato, del castello di Vieste in Puglia. L'ipotesi di attribuzione più verosimile è quella da riferirsi all'architetto senese Lorenzo Pomarelli. Una palese affinità grafica, sia nel tratto che nella calligrafia, avvicina questo disegno a quello della c. 41va nel Ms. XII.D.74, autografo di Pomarelli [cfr. *supra*]. Diversi riscontri documentari confermano la presenza del senese tra gli ingegneri del Regno di Napoli negli anni Settanta del Cinquecento e un suo incarico relativo al restauro delle fortificazioni di Vieste intorno al 1573 avvalorando fortemente l'ipotesi attributiva [AGS, *Estado Napoles*, 1065 61]. Tale incarico, condiviso con l'ingegnere Pedro de Treviño, doveva consistere nella realizzazione di una serie di opere di restauro delle mura di Vieste, suggerite da Gabrio Serbelloni in una sua relazione indirizzata alla Regia Corte, databile anch'essa allo stesso anno [AGS, *Estado Nápoles*, 1065 60], redatta in seguito a una campagna di sopralluoghi ad alcune piazzeforti pugliesi.

Le opere suggerite da Serbelloni interessavano non solo il castello, ma l'intero circuito murario a difesa della città e consistevano in diversi interventi su piccola scala. Nell'illustrare gli interventi proposti, Serbelloni si avvale peraltro di una pianta, non rinvenuta. Il suo progetto venne esaminato da Scipione Campi, secondo quanto è possibile leggere in una lunga relazione dell'ingegnere, riportata integralmente da Oronzo Brunetti [Brunetti 2006, pp. 220-226]. Diverse sono le critiche mosse da Campi, che tuttavia si cautela sottolineando di non avere certezza «di havere in tutto bene accertato, per non haver veduti i siti, et consideratili, et misuratili, mediante le qual cognit. ni le fortificationi si possono migliorare assai nelle forme, et dispositioni loro» [AGS, *Estado Nápoles*, 1065 37].

A differenza del progetto di Serbelloni, relativo a tutto il circuito delle mura, gli interventi proposti da Pomarelli riguardano unicamente il castello di Vieste. È probabile che il disegno e l'ampia relazione che lo accompagna venissero realizzati dal senese al suo ritorno da Vieste o contestualmente alla sua presenza nella piazzaforte pugliese. Nell'incarico ricevuto da Pomarelli, trascritto anch'esso da Brunetti, si fa chiaro riferimento alla necessità di verificare, in occasione dei lavori, quanto proposto da Serbelloni per il castello della città e alla possibilità di sottoporre un ulteriore disegno relativo a un'ipotesi di restauro. Si legge, infatti, «reconoscereis el castillo dela dicha çudad, y mirareis la traça y relaçion del dicho Gabrio, y vereis sobre el sitio si es bien hazer aquel baluarle de la manera que lo han traçado y los de mas remsendos del dicho Castillo, y avisar nos eis de lo que vas paresce. Y si sera bien hazer otra traça, y acomodar de manera que el dicho castillo y çudad reste mas fuerte, y segura» [AGS, *Estado Napoles*, 1065 61]. Verosimilmente la *otra traça* prese forma proprio in questo disegno. È bene sottolineare che nessuna delle modifiche suggerite da Serbelloni nella sua relazione sembra compiuta nel disegno di Pomarelli.

Nella pianta i tratti in nero definiscono lo stato di fatto del castello, mentre «i ricinti di cholorito giallo e verde sono l'aggiunte della nuova fortificazione». La configurazione del castello rilevata da Pomarelli è da riferirsi allo stato derivante dai lavori voluti sul finire degli anni Cinquanta dal viceré Pedro Afan de Ribera «coll'aggiunta e

rifazione del baluardo verso la chiesa di S. Maria delle Grazie e [...] di quaranta piazze di Spagnuoli, e di molta munitione, così da vitto, come da guerra» [Giuliani 1768, 125]. Questi interventi riguardarono principalmente la creazione del bastione pentagonale a nord, l'unico che compare nello stato di fatto delineato nella pianta conservata a Napoli, volti alla modernizzazione della fortezza e all'adeguamento alle mutate tecniche di artiglieria. Nello stesso solco si poneva il restauro proposto da Pomarelli che, attraverso la realizzazione di tre nuovi baluardi, provava a risolvere una situazione strutturalmente compromessa dalla conformazione del sito. Il senese riteneva, in accordo con le considerazioni di Serbelloni, che il castello non fosse «di alchuno valore di fortificationi o sito o fortezza da tenersi poche ore perché quivj non ci è difesa ne fianchi o pochi e tutti impidittj e debolissimi», come si legge nell'ampia relazione che correda il disegno.

Sebbene la scarsa fortuna critica di Pomarelli non lo abbia introdotto nel novero dei più importanti ingegneri militari dell'epoca, la sua esperienza nel campo doveva essere vasta e ampiamente provata. Il suo arrivo a Napoli fu certamente favorito dal suo rapporto diretto con i Farnese, elemento che gli valse, peraltro, incarichi di primo valore, come la direzione dei lavori per le fortificazioni di Castro. Di grande rilevanza appaiono i sei anni trascorsi da Pomarelli presso il Regno di Scozia, al servizio di Maria di Guisa come ingegnere militare. Tale periodo di permanenza oltremarina era finora noto unicamente da una sua lettera del 1573 indirizzata ad Alessandro Farnese; nuove evidenze documentarie provano il suo coinvolgimento nei lavori per la fortezza di Inchkeith. Il senese è inoltre citato nei registri di conto di Maria di Guisa del 1555 per lavori nell'isolotto del Firth of Forth [National Records of Scotland, E34/21(2)]. Il comprovato servizio alla corte scozzese tra il 1554 e il 1560 rendono probabile un suo intervento nei lavori di ricostruzione del forte di Eyemouth e nella realizzazione del bastione sud-est del castello di Stirling denominato *French Spur*, entrambi riferibili agli anni della reggenza francese sul trono di Scozia.

c.b.



BENVENUTO TORTELLI (attr.)

(Chiari, 1533 – Napoli?, dopo il 1590)

Taranto. Pianta di progetto di fortificazione

1574

disegno a china e acquerello rosso, rosa e marrone

457 x 1145 mm

unità di misura in canne

scala grafica di 50 canne

annotazioni: *monte di Rudondo / Saline / mare maggiore / la bocca del porto / secco / secco / torre del secco / cittadella vecchia / cittadella nova / torre nova / torre del fosso / torre del spontone / castello / Taranto / mare del porto / valle della pescaria / Monte / mare maggiore / grotte de S.ta maria della gratia / mare del porto*

filigrana: scudo con unicorno 49 x 75 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 10r

Bibliografia: Di Mauro 1987, p. 121, n. 1; Di Mauro 1988, 40-42, figg. 16 e 23

Il grande disegno di Taranto, realizzato su due fogli con medesima filigrana incollati tra loro, è riconducibile all'importante sopralluogo compiuto presso la città pugliese, tra la fine del 1573 e l'inizio del 1574, da diversi esperti di architettura militare, per verificarne lo stato delle fortificazioni. Il sopralluogo produsse una lunga

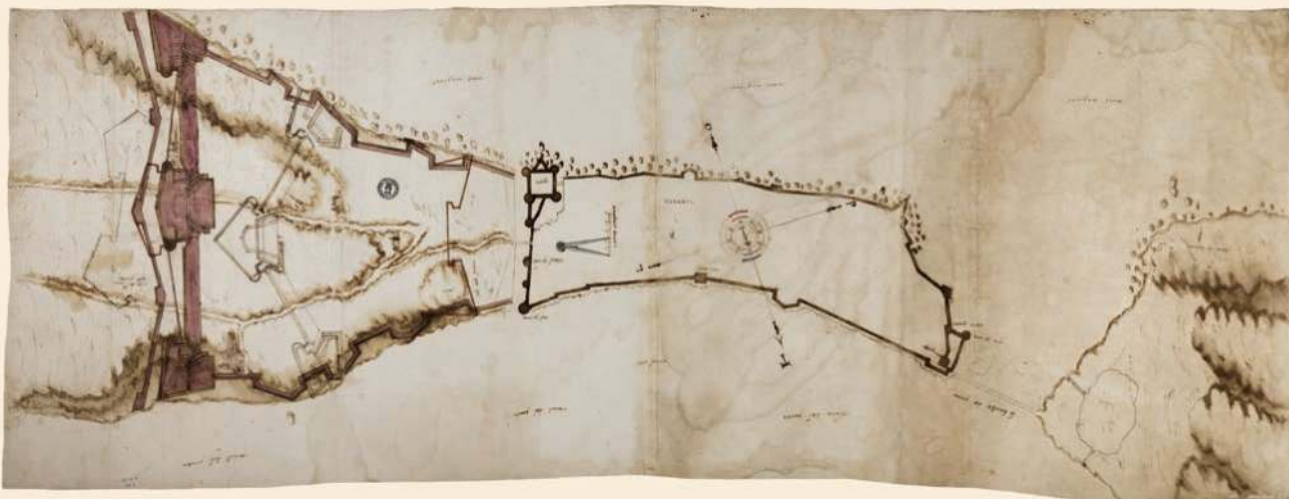
relazione – trascritta integralmente da Oronzo Brunetti [Brunetti 2006, 226-228] – datata 21 gennaio 1574 e inviata da Cesare de Gennaro ad Antonio Perez, segretario di Stato di Filippo II, dove gli incaricati analizzano lo stato delle difese, sottolineandone i principali punti critici e avanzando diverse proposte che avrebbero dovuto migliorare le condizioni difensive della città.

La relazione fa continuo riferimento a una pianta, prodotta a corredo del testo, che è facilmente individuabile in quella oggetto del disegno in esame.

Cesare de Gennaro, all'epoca governatore delle Province di Terra d'Otranto e di Bari, venne incaricato del sopralluogo, per il quale chiese il supporto di diversi «cavaglieri, soldati, prattichi, capitani spagnoli, et italiani, et ingegneri» [AGS, *Estado Napoles*, 1065 38]. Tra questi figura Benvenuto Tortelli, autore, con ogni probabilità, di questa pianta.

Uno dei problemi principali delle fortificazioni di Taranto indicati nella relazione risulta essere la presenza di «due poggi che sono fuori della Città, l'uno a mano destra, e l'altro a man sinistra, i quali tengono tanta altura, che non solamente scuoprono tutta la muraglia, ma tutta la città, e nelle piazze del castello non puo stare un soldato, che non sia scoperto da detti poggi» [*ibidem*].

L'imponente soluzione avanzata nella relazione, che appare essere la principale opera indicata nel disegno in



esame, è quella di una vera e propria espansione del circuito murario cittadino, che potesse includere al suo interno i citati monticelli. Leggiamo, infatti: «perché la detta Città è fortezza, che può importare molto al servizio di Sua Maestà [...], ne è parso ordinare la presente pianta con la quale si ingrandisce la Città, che ne tiene gran bisogno, e si fortifica di maniera che perpetuamente sarà inespugnabile; perché si ricingono gli due poggi dentro, et non resta fuori cosa, che possa offendere alla detta fortificatione, facendo gli tre beloardi in fronte come sta disegnato nella pianta, tirando da l'uno lato, et l'altro le due cortine che vengono a giontarsi con la città; facendo al mezzo di dette due cortine due piatte forme per la molta longhezza di esse, come si vede disegnato le quali piatteforme l'una sarà verso il mare piccolo, et l'altra verso il mare grande» [*ibidem*].

Tale soluzione appare chiaramente delineata nella pianta, nei tratti con campitura rossa che configurano un'espansione a levante della cinta muraria. I tre grandi baluardi avrebbero salvaguardato la città dagli attacchi provenienti dalla via di Lecce e contemporaneamente assicurato la difesa del mar Grande e del mar Piccolo.

Nel disegno, inoltre, è visibile, delineato con un tratto leggero, il profilo di una fortezza bastionata pentagonale racchiusa all'interno del nuovo circuito murario. Di questa fortezza si dà conto nella relazione, dove si legge che «perché col tempo potrebbe essere che V.S.Ill.ma resti servita comandare che nel detto sito si fortificasse un castello atteso che questo castello che tiene detta Città è in tutto inutile e per non ci esser altro luoco dove detto castello si potesse fabricare, che stesse sicuro, et forte, ne è parso segnalarlo nella detta pianta, per dare ad intendere a V.S.I. che sempre starà in sua mano il poterlo fare riformando un poco le due piatte forme, et tirando una cortina da l'un Piatta forma a l'altra; come si vede tutto di giallo» [*ibidem*].

Un'attenta lettura della relazione avvalorava fortemente il suo legame con il disegno. Questo venne con ogni probabilità realizzato da Tortelli, il più importante degli ingegneri presenti nel gruppo di esperti incaricati del sopralluogo, che vantava peraltro al suo attivo una rilevante esperienza in Spagna per conto del duca d'Alcalà.

È di grande interesse rilevare l'esistenza di due piante molto simili a quella in esame. Una è conservata presso la Biblioteca dell'Istituto di architettura militare italiana di Roma, mentre la seconda presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Quest'ultimo disegno, in particolare, era stato inizialmente schedato in maniera erroneamente con un'attribuzione a un "ignoto tedesco del secolo XVII" e successivamente attribuito a Tiburzio Spannocchi [Speziale 1930, pp. 89-93], che ne aveva legato la realizzazione al sopralluogo condotto dall'architetto militare senese al seguito di Marcantonio Colonna, nominato visitatore delle Piazze del Regno di Napoli nel dicembre del 1574. Il progetto attribuito a Spannocchi appare simile a quello del disegno di Napoli, ma di questo riporta unicamente la fortezza bastionata pentagonale posta all'interno del nuovo circuito difensivo, che non compare nella versione degli Uffizi. Tale somiglianza, peraltro, aveva indotto inizialmente Leonardo Di Mauro ad attribuire anche il disegno di Napoli al senese. Ancora nel 1577 doveva esistere incertezza circa le soluzioni da adottare per il miglioramento delle difese di Taranto, se nel marzo di quell'anno Scipione Campi ricevette ordine di recarsi nella città e produrre una relazione riguardo allo stato dei lavori che si stavano conducendo, con una particolare attenzione alle due proposte di progetto di Tortelli e di Spannocchi e «vereis las traças que sobre esto se an hecho assi por los Ingenieros que el S.Marcantonio llevo [...] como las que ante se havian hecho por Marturano? y Benvenuto y considerar tal unas y las d.has traças con el acuerdo que se reguiere y considera y platica das? con los d.hos Ingenieros y otras persona que os paresciere miraveis? de que forma y modo inque sitio detta haberse la d.ha fortificacio » [AGS, *Estado Napoles*, 1073 53]. Quest'ultimo documento conferma l'ipotesi dell'esistenza di due progetti, l'uno da riferire a Tortelli, l'altro a Spannocchi. È tuttavia poco probabile che il secondo, nell'avanzare una sua personale proposta per Taranto, si sia limitato a ricalcare fedelmente il disegno di Tortelli, mantenendone peraltro unicamente la parte più marginale, relativa alla fortezza pentagonale.

c.b.



BARTOLOMEO CAMPI

(Pesaro, attivo dal 1545 – Haarlem, 1573)

o

SCIPIONE CAMPI

(? – Liège, 1579)

Pianta della nuova cittadella di Vlissingen (Flessinga)

1571 circa

disegno a matita ripassato a penna e inchiostro su carta, acquerellato a colori; il foglio presenta due pieghe
471 x 760 mm

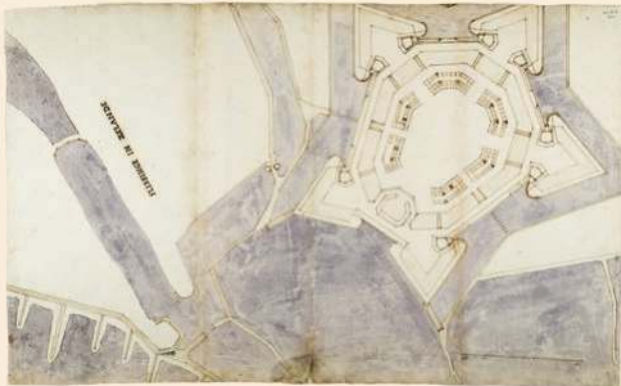
scala grafica di 600 piedi

annotazioni: *FLISSINGE IN ZELANDE / piedi 600*

filigrana: corona a cinque punte sormontata da giglio, 40 x 58 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 10v

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36; van den Heuvel 1991, pp. 126-127 (ill. 100), pp. 169, 212 (nn. 116-120); van den Heuvel 1993, pp. 175-176 (ill. 7); van den Heuvel 1996, p. 65; van den Heuvel 1998, p. 12; Visser 1996, p. 139 (n.15); van den Heuvel 2002, p. 251



Il foglio raffigura la pianta della nuova cittadella di Vlissingen (Flessinga in italiano) e una parte della città portuale. Il disegno è munito di scala grafica, ma è privo d'orientamento. Il nord si trova in alto; la Schelda Occidentale è in basso al foglio. La parte sinistra del foglio rappresenta più o meno la metà della superficie dell'a-

bitato (dove è scritto «Flissinge in Zelande»), intorno al vecchio porto, riconoscibile dal ponte che collega le due parti della città. Un confronto con altri documenti cartografici coevi [Martens 2019] dimostra che le strutture esistenti (il porto, le mura urbane, i fossati e canali) sono tutte rappresentate con esattezza. Si nota, per esempio, in basso a sinistra, la pianta poligonale, dotata di numerose cannoniere, del *Keizersbolwerk*, all'entrata del vecchio porto. Ciò lascia supporre che la planimetria della cittadella è egualmente tracciata con precisione, anche se si tratta di un progetto non ancora realizzato. La cittadella fu logicamente collocata in un sito che permettesse di controllare sia la città che il porto. Fu sistemata quindi a est del circuito cittadino, all'incrocio tra la cinta urbana, l'imboccatura del porto e la campagna aperta, vicino al cosiddetto *galgenveld* (terreno del patibolo). Probabilmente i primi progetti per una cittadella a Vlissingen, disegnati da Jacques van Noyen nel 1564, ma oggi ignoti, prevedevano d'impiantare la nuova fortezza nello stesso sito.

In ogni caso, come accadde ad Anversa, i progetti esistenti furono tutti scartati dal duca d'Alba al suo arrivo nel 1567. Probabilmente Francesco Paciotto visitò Vlissingen nel 1567-1568 e disegnò un progetto per la nuova cittadella quasi identico a quella di Anversa, cioè una fortezza pentagonale perfettamente regolare e con bastioni a spalle rette. Ma il piano del duca d'Alba incontrò resistenza da parte dei magistrati locali e la costruzione della cittadella fu iniziata solo nel giugno 1571, secondo un progetto aggiornato elaborato da Bartolomeo Campi. Il foglio nell'album napoletano non è datato né firmato, ma è probabilmente un disegno fatto da Campi in quell'anno, o una copia di un suo disegno. La filigrana del foglio e le tecniche di rappresentazione, incluso la scala, lo stile grafico e l'uso dei colori ad acquerello, sono identiche al disegno di Thionville nello stesso album (c. 7v) che deve essere della stessa mano e che menziona il nome di Campi. Anche questo foglio di Vlissingen è chiaramente un disegno di presentazione, possibilmente quello (o una copia) che fu presentato da Campi al rappresentante della città di Vlissingen, Jan Herry, a Bruxelles il 2 giu-

gno 1571. Anche lo stile delle fortificazioni è tipico di Campi: i bastioni, con i loro caratteristici orecchioni tondi, sono molto simili non solo a quelli sul foglio di Thionville, ma anche a quelli della cittadella di Groningen (raffigurati in dettaglio nell'album di Pierre Lepoivre che li attribuisce a Campi).

La differenza più notevole con la cittadella tutta simmetrica di Anversa, oltre l'uso d'un altro tipo di bastione, è l'adattamento della fortezza pentagonale alle particolarità del sito. I due bastioni orientati verso il porto sono da quel lato privi di fianchi e, in compenso, la cortina intermedia è munita di un grande cavaliere, permettendo tiri frontali sulle navi nemiche. Anche le caserme all'interno della fortezza sono organizzate diversamente: qui il loro impianto è sagomato seguendo la linea spezzata delle mura pentagonali, mentre ad Anversa sono rettilinee. Il disegno fu fatto prima dell'aprile 1572, data in cui i cittadini di Vlissingen scacciarono i spagnoli e fermarono la costruzione della cittadella.

Benché prematuramente abortito, il progetto di Campi fu ampiamente diffuso e varie copie del suo disegno furono raccolte in album collezionati da principi e condottieri. Due di queste copie meritano di essere segnalate: entrambe ritraggono la cittadella come una fortezza isolata, priva del suo contesto urbano, come spesso accade negli atlanti. La copia più interessante è una variante che si trova nell'atlante di Leiden, creato negli anni Settanta e, quindi, coevo al progetto stesso [van den Heuvel 1996]. Si tratta di un disegno scrupoloso e preciso che non solo aggiunge dettagli assenti dal disegno napoletano, come per esempio le piante degli spazi sotterranei (la porta d'accesso al centro della cortina; il magazzino sotto il cavaliere), tracciate con linea punteggiata, ma presenta alcune differenze con il disegno napoletano, in particolare una disposizione diversa delle caserme, secondo un impianto non pentagonale, ma a ferro di cavallo. L'altra copia, più tarda, si trova nell'atlante di Monaco: una copia fedele, ma semplificata del disegno napoletano [van den Heuvel 1998]. p.m.

ANONIMO

Territorio compreso tra il fiume Pescara, Tocco di Casauria e Caramanico

1590 ca.

disegno a matita, china e acquerello; piccole abrasioni e macchie di sbavature di inchiostro

565 x 832 mm

scala grafica di palmi 900 / miglia uno

annotazioni: *Massellaro / strada da massellari a caramanica / rivo / feudo de Cantalupolupo / Cast. Cantalupo / da polignano / Ponte / fabbrica / ponte / S.to Gio. / S.a M.a della Pace / S.ta M.a della G.zia / Toccho / fontana / l'osservanza / Peschara f. / vigna de (?) scontro / vigna de dom. co pistilla / de gio. dom.co pelosino de tocco / delli pezzi (?) tilli / Valle puccio [sic] di quanto pende la costa verso tocco / molino del fatto / le sodere / Rivo Arollo / Valle / Colle d.o lo iaccio (iavio?) dello canale / Le sodere terre aratorie de lari (?) de toccho (?) di cono / Le sodere / parte del confino de cantalupo. quale declina dal altra parte quelle terre seminate per quelli de tocco / Caramanica / Cima delle colline delle sodere / Arollo / Cava de pietre / mass.a de lutio marquese de tocco / fonte del petronico / acqua che nasce che andava a toccho / Casa del dottor Cesare Scarpato / pianura da seminato / la livia (?) della rocca.*

filigrana: trimonte sormontato da giglio in cerchio su entrambi i fogli, diametro 48 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 11r

Bibliografia: Di Mauro 1988, p. 36

Nella veduta a volo d'uccello della valle del fiume Pescara, tra i centri incastellati di Tocco di Casauria, Musellaro e Caramanico, l'autore ritrae il paesaggio da settentrione, descrivendo un ampio territorio con una tecnica grafica simile a quella del foglio 3r del medesimo album.

Nel margine inferiore del foglio figura l'alveo del fiume e, in alto, le colline a sud di Caramanico, un territorio attraversato da arterie stradali fin dall'età preromana, poi al centro di importanti itinerari commerciali valorizzati dalla politica economica angioina lungo le direttrici di collegamento tra Napoli e la co-



sta adriatica. L'esigua produzione iconografica esistente su questi luoghi accresce l'interesse documentario di questo disegno, privo di informazioni specifiche su possedimenti o su altre questioni tecniche e, pertanto, non riconducibile a un grafico collegato a una perizia o a un accertamento nell'ambito di una controversia. L'ariosa veduta della valle, delimitata dalle ondulate colline, sembrerebbe assecondare eminentemente l'intenzione di rappresentare un paesaggio, tra Cinque e Seicento, raramente illustrato o al più registrato negli atlanti geografici come quelli di Mario Cartaro e Nicola Antonio Stigliola (1613), dove la scala adottata non riusciva a dettagliare i luoghi. Seppure con linee essenziali, il foglio del manoscritto napoletano riporta tutte le principali presenze naturali e costruite del luogo, senza trascurare l'annotazione delle destinazioni coltivate dei suoli classificati in base alle colture in sode, vigne, terre seminatrici o aratorie. Tra le principali architetture segnalate, si riconoscono i complessi religiosi di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Pace, quest'ultimo disegnato con un alto campanile, raffigurati lungo una strada che dai piedi della collina occupata in alto dal centro urbano di Tocco di Casauria (*Tocho* nel disegno), raggiunge il ponte sul fiume Arollo per poi sfumare verso *Massellaro* (Musellaro), dopo aver attraversato il *feudo de Cantalupo*, dominato dall'omonimo castello sulla vicina altura. Più in alto nel foglio si sviluppa un'altura collegata alla valle da

tornanti alberati, che raggiungono un'imprecisata *livia* [o livia] *della Rocca*, mentre in posizione baricentrica è una *fonte del petronico*, in corrispondenza di una cavità nel terreno collegata a una diramazione del fiume Arollo; essa è ricordata per le sue virtù medicinali anche da Leandro Alberti nella *Descrittione di tutta Italia* (1550), da Giovan Battista Pacichelli, che definiva l'olio petronico «prezzatissimo da Medici» nel suo *Il Regno di Napoli in prospettiva* (1703), e più tardi nel *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli* di Lorenzo Giustiniani (1805). Presenza antica è anche il complesso religioso indicato nel disegno dal toponimo *L'osservanza*, in corrispondenza di un disegno convenzionale di un'architettura con cupola da riferire alla chiesa medievale, documentata nel *Chronicon Casauriense* del XII secolo dell'abbazia di San Clemente di Casauria, dedicata a San Flaviano, dove fu accolta una comunità di francescani provenienti dalla vicina Tocco di Casauria e dediti alla "Regolare Osservanza", poi rinominata Santa Maria del Paradiso.

s.d.l.

BENVENUTO TORTELLI (attr.)
 (Chiari, 1533 – Napoli?, dopo il 1590)

L'isolotto del castello di Ischia

1576-1593

disegno a matita e china, acquerellato in bruno, verde e azzurro; il foglio presenta almeno due ripiegature: una per ridurlo in piccole dimensioni ripiegandolo su se stesso, due lunghe piegature orizzontali e una verticale, lungo le quali il foglio mostra parti mancanti

848 x 756 mm

unità di misura in canne

scala grafica di 25 canne

annotazioni: *Puente para en tierra firma / Desembarcadero / Cisterna / vescovato / torre del yngariga / muralla nueva q. sendi acabar / torre dellos maccarones / puerta q. se ha decerrar / torre delos grillos / Ub orto domino / S.da M.a del'orto domino / Jardin del Castillo / La montata / escalera falsa / magazenis / fosso / fosso, Medida de Canas Seynta [?]*

filigrana: scudo con unicorno, 49 x 75 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 12r

Bibliografia: Delizia 1988, pp. 42-44; Delizia 1989; Delizia 1991; Delizia 2006



Il disegno è il rilievo del castello di Ischia e dell'isolotto su cui sorge, eseguito da un tecnico esperto e sulla scorta delle aggiornate conoscenze scientifiche diffuse nella seconda metà del Cinquecento. Il disegno è attribuito a Benvenuto Tortelli [Delizia 1991, 265], un architetto ingegnere nato a Chiari, vicino a Brescia, e attivo a Napoli dal 1558-60. Si formò nella bottega paterna come intagliatore di lavori in legno; giunto a Napoli, lavorò prima per i domenicani, applicando le competenze acquisite nella bottega, poi ottenne prestigiosi incarichi come ingegnere militare [Birra 2015, 161-162]; fu infatti ingegnere regio responsabile delle torri costiere del Regno, insieme con Giovanni Antonio Dosio [Faraglia 1876, 424].

Il manoscritto rileva il fortilizio e l'isolotto su cui sorge; questo luogo, presidio difensivo naturale, fu sicuramente abitato in epoca antica e sfruttato per scopi militari anche in periodo normanno prima e angioino poi. Alfonso I d'Aragona promosse la costruzione del maschio e l'adeguamento alle esigenze militari moderne [Delizia 1987, 105, 106, 119-123], come mostra il manoscritto, che rimanda a un sistema di città-fortezza perfettamente rispondente alle esigenze di difesa, che sfrutta al massimo le potenzialità del sito.

Il disegno riprende il ponte di collegamento con l'isola, *Puente para en tierra firma*, sul cui lato nord è l'ansa utilizzata come approdo, *Desembarcadero*; da qui parte la cinta muraria esterna. A nord e a nord-ovest le mura si innestano con quelle del maschio e, utilizzando la naturale parete scoscesa, sono discontinue. Percorrendo ipoteticamente il periplo della delimitazione, partendo da ovest, vi è uno spiazzo, indicato come *Cisterna*, al cui centro si riconosce il pozzo; questo rilievo è su di un volet; al di sotto è disegnata la ripida strada a gradoni, scavata nel masso trachitico, che risale all'epoca di Alfonso I d'Aragona. Seguono la *torre del yngariga* – dietro la torre sono accennate a matita tre sezioni contraddistinte dalla lettera C –, il tratto meridionale *muralla nueva q. sendi acabar*, che possiamo tradurre come “murazione nuova che scende verso la fine”, cioè verso il mare; questa parte è ringrossata e contraddistinta anche dalla lettera B. Poi le mura intercet-



tano la *torre dellos maccarones*, un varco soppresso, *puerta q.se ha decorra*, porta che è stata chiusa, e la *torre delos grillos*; dietro al tratto più alto delle mura occidentali vi è la lettera *A*. Alle spalle delle mura orientali si trova l'area definita *Ub orto domino*, che indica una zona coltivata, i cui prodotti erano destinati alla residenza reale; l'*orto domino* è limitato a ovest da una parete scoscesa, resa dal disegno delle rocce, qualificato dalla lumeggiatura ad acquerello bruno. Il muro esterno e quello del castello convergono nella punta nord-occidentale, ove è rilevata la piccola chiesa di *S.ta M.a del'orto domino*, che fa riferimento al vicino orto. La punta forma uno sperone che ospita il giardino, *Jardin del Castillo*, e confina a sud con i depositi, *magazenis*; seguono due fossati. A nord la parete è a picco sul mare: nella roccia trachitica vi è una ripida rampa segreta, che permetteva una veloce via di fuga dagli appartamenti del maschio: la *escalera falsa*. Il maschio è disegnato con precisione, gli spessi e regolari muri delineano ambienti ampi. Le stanze presentano la tipologia dell'infilata su doppio registro e sono servite da una larga scala a pozzo unico con loggia ballatoio a sud; esse furono la residenza reale di Alfonso I con la preferita Lucrezia d'Alagno [Mariotti 1915, 44; Castagna 2017, 11]. Le mura del nucleo fortificato, posto alla quota più alta, seguono l'andamento del corpo centrale intervallati da tre torri semicilindriche, una a ovest e due a sud; segue ancora una torre, il cui rilievo mette in evidenza i muri più spessi; evidentemente la fortificazione fu costruita prima delle altre e inglobata nel castello aragonese. Il versante nord non è dotato di torri, poiché il muro basso limita il terrazzamento che si affaccia sulla parete rocciosa, difesa naturale dell'isolotto, che permette un'ampia visuale verso le coste settentrionali del golfo e verso il litorale dei Campi Flegrei fino a Gaeta. La parte centrale del disegno è invece ottenuta da un tratto chiaro a matita che segue l'andamento della strada gradonata, accenna agli edifici e indica le emergenze come il *vescovado*, affiancato dalla cattedrale, il tempietto esagonale di San Pietro a Pantaniello e una ripida salita con scale a trabocchetto, *La montata*. È chiara a questo punto la volontà dell'autore di dare

risalto alle parti rilevate per scopi militari, in relazione agli interventi puntuali, e di accennare solamente al resto del costruito. Infatti, le lettere *A*, *B* e *C*, che indicano, precisamente, la parte alta del muro orientale, la *muralla nueva* e la *torre del yngariga*, rimandano chiaramente a una relazione dalla quale il nostro disegno è stato stralciato. L'area centrale del versante orientale, probabilmente all'epoca poco edificata, destinata alla produzione agricola e delimitata da una linea a matita che potrebbe coincidere con la strada esterna che segue la murazione, non è neanche accennata ma lasciata in bianco, e accoglie la rosa dei venti e la scala grafica. Informazioni fondamentali, che confermano la descrizione e aiutano a capire il periodo e il motivo per cui fu eseguito il disegno, ci vengono dalla coeva documentazione d'archivio: il verbale della seduta del 24 marzo 1574 della Regia Camera della Sommara riporta la descrizione di Pirro Antonio Stinca, mandato sull'isola per verificare le condizioni delle difese e lo stato economico dell'isola [Delizia 1987, 137-140, 150, 151-162]. Sappiamo così della difficile situazione finanziaria dell'università di questa *città et insula*, che non versava le tasse erariali. Dal documento stralciamo solo le descrizioni relative al castello e all'abitato circostante: emerge che vi erano case «dishabitate et dirute» che non potevano essere ristrutturate per «l'estrema povertà de cittadini de essa città». Il versante occidentale dell'isolotto era «de prete brusciate con alcuni boschi de arboscelli di cutoli», quello orientale «tutto arbo-stato di diversi arbori de vite se fa la maggior parte delli vini di detta insula ... docati otto cento cinquanta che occorreno di spesa per anno per provvisione del capitaneo, et servienti, reparo del castello acconcio del ponte et altre spese necessarie» (ASNa, *Regia Camera Sommara. Consultationum*, vol. IV, ff. 129r, 131r, 131v). Due anni dopo (1576) la Regia Camera propose una soluzione per utilizzare comunque le tasse non riscosse, suggerendo di investire il debito verso lo Stato «almeno per dare principio a detta fortificazione come sua Maestà accenna in sua breve» (ASNa, *Regia Camera Sommara. Consultationum*, vol. IV, ff. 1341r, 1341v.). Della ristrutturazione del presidio difensivo fu incaricato

Tortelli, che analizzò lo stato di fatto e progettò l'intervento [Delizia 1988, 43]. Nello stesso verbale si legge «necessariamente bisogna per fare et resarcire alcuna parte de mura e torrione et per fare alcuni terrapieni dove bisogna et derocarsi alcuna parte de case per fare piazza ale muraglie et altre cose necessarie a detta fortezza». Si fa riferimento anche a un *resoconto*, non allegato, sottoscritto da Tortelli, e al costo previsto per i lavori di riqualificazione di 4.229 ducati. Non conosciamo quindi il preciso stato delle fabbriche del castello, né le dettagliate indicazioni di progetto, ma le fabbriche erano certamente in cattivo stato. È noto che Filippo II promosse una ricognizione dei presidi costieri del Regno in seguito alle incursioni corsare: Ischia, nota preda di pirati e corsari, aveva subito l'incursione di Dragut tra il 1548 e il 1552 e di Kair-ed-Din, il Barbarossa, nel 1554 [Capano 2017, 156]. Infatti Stinca scriveva di un necessario *reparo* del castello in seguito alla guerra di corsa [Delizia 1991, 264, 265].

La notizia certa dei lavori è più tarda, precisamente nel 1593 fu stipulato un contratto d'appalto dal notaio Iacomaniello Iovane con Nicola Romano. I lavori avrebbero previsto lo scavo per costruire «tutta la pedamenta necessaria per fare lobello guardio dentro la fortezza», cioè lavori necessari per la costruzione di un camminamento di ronda. Le nuove fabbriche dovevano rispettare «lo disegno del Regio Incingniere» (ASNa, *Prot. Notaio Iacomaniello Iovane (1592-1631)*, n. 792-793, ff. 88-89); il ritrovamento dei documenti si deve alla Delizia e, anche se le carte sono molto dettagliate per quanto riguarda i lavori, il nome degli operai, i materiali, le dimensioni dello scavo (ASB-Na, *Banco dello Spirito Santo*, matr. 6), purtroppo non danno conto dell'ingegnere autore del grafico fornito all'appaltatore, che possiamo però identificare, per la gran quantità di informazioni convergenti, proprio in Tortelli [Delizia 1988, 44]; questi è ricordato «Ingegnero dela Regia Corte con carrico delle fortificazioni de questo Regno» con un compenso di «D. centoventi ... per suo salario delli mesi de ottobre, novembre, decembre proxime passati 1590» [Faraglia 1876, 424].

Tra gli incarichi degli ingegneri regi vi era proprio

quello di eseguire relazioni, perizie e disegni per monitorare lo stato di manutenzione delle strutture difensive; questi professionisti, infatti, erano tenuti a viaggiare per effettuare periodici sopralluoghi. Spesso i loro compiti consistevano proprio nella ristrutturazione di torri e fortificazioni, ma si occupavano anche di realizzazioni *ex novo*. Il nostro disegno risponde pienamente agli incarichi di Tortelli. La carriera di questi è stata recentemente ricostruita [Birra 2015, 126-162]: arrivato a Napoli nel 1560, i primi incarichi sono per ordini religiosi; del 1565 sono i primi lavori pubblici: si tratta di una perizia relativa al nuovo ponte di Eboli in collaborazione con Giovanni Vincenzo della Monica e di generiche riparazioni al molo grande del porto di Napoli [Colletta 2006, 314]. Solo un anno più tardi Tortelli diviene tecnico di fiducia del viceré Parafan de Ribera duca d'Alcalà; non sappiamo come abbia fatto a meritare tanta stima dopo un solo anno da ingegnere regio. Infatti egli si imbarca per la Spagna per ricoprire il prestigioso ruolo di *Maestro Maggiore* delle proprietà del duca. Gli anni spagnoli sono molto proficui: impegnato principalmente a Siviglia, egli ricopre incarichi sia come architetto che come ingegnere. Nel 1571 il duca d'Alcalà muore a Napoli senza riuscire a vedere l'operato del suo architetto in Spagna; conseguentemente Tortelli ritorna nella capitale vicereale recuperando il ruolo di ingegnere regio.

Riguardo ai lavori pubblici, nel 1573 egli si occupa della costruzione di dodici torri in Calabria Ultra [Rubino 1970, 94] e nel 1576 è incaricato dalla Regia Camera della Sommaria di controllare lo stato dei castelli del Regno. Interessanti sono alcune sue riflessioni a riguardo: «smantellare la maggior parte delli castelli di questo regno, si per essere loro inutili, come per il disservizio che potriano causare ... et con la spesa ordinaria che fa Sua Maestà a mantenere li detti castelli inutili converrebbe fabricare quattro o cinque di bona forma e proporzione et situati in parte dove potriano storbare il disegno del inimico, et servire a Sua Maestà come conviene». Per il castello di Baia suggerì «di mantenere detto castello e ripararlo poi che la spesa è di tanto poco momento» (ASNa, *Regia Camera della*



Sommaria. Consultationum, vol. IV, ff. 99-100) [Strazzullo 1969, 313]. Anche la sua descrizione del Castello di Ischia rientra chiaramente in questo lavoro. Dal 1585 fu anche ingegnere della città di Capua con competenza sulle «fortificazioni et altre opere et altri edifici», sostituendo Ambrogio Attendolo [Giorgi 1990, 95]. Questa breve ricostruzione può far comprendere l'appartenenza di Tortelli alla ristretta cerchia dei tecnici esperti della seconda metà del Cinquecento, cerchia che accoglierà anche Mario Cartaro, autore del primo rilievo edito dell'isola d'Ischia (1586); senza dimenticare che, in occasione della riforma che fissò a due gli ingegneri competenti sulle strade regie, Tortelli fu preferito a Stigliola, già suo collega [Strazzullo 1969, 244-245]. f.c.

SCIPIONE CAMPI

Progetto per le fortificazioni di Siracusa

1576-1578

disegno a matita ripassato a china su carta; il disegno presenta tre piegature; si tratta di quattro fogli tra loro incollati (18-21 cm cad), ritagli di altrettanti fogli utilizzati in precedenza dall'autore, con i bordi superiori logori, forse fuoriuscivano dall'album. Sul retro è impresso il segno di un arco per l'ossidazione dell'inchiostro da altro disegno

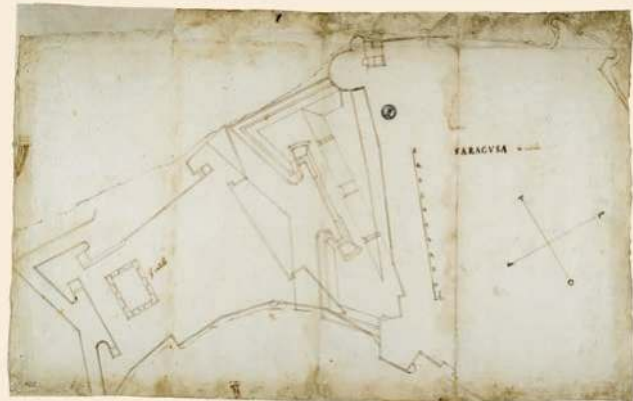
485 x 775 mm

scala grafica di 100 canne

annotazioni: *Saragusa in Cisilia* [sic] / *Il castello* / *Il fronte di Saragosa* / *T[ramontana]* / *P[onente]* / *O[stro]* / *L[evante]* / *canne*

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 13r

Bibliografia: Di Mauro 1987, p. 121, n. 1; Di Mauro 1988, p. 40, fig. 20; Dufour 1992, p. 338



Il disegno raffigura un progetto per il complesso di fortificazioni di Siracusa a nord-ovest di Ortigia e, come inedito e con un commento minimo, fu da me presentato nel 1988 insieme con gli altri del Ms. XII.D.I. Pochi anni dopo Charles van den Heuvel, a cui avevo segnalato i quattro disegni relativi a Groningen, Thionville e Vlissingen [Di Mauro 1988, 36 e 40; van den Heuvel 1991, 128-129], riconduceva a Scipione Cam-

pi il noto disegno acquerellato conservato a Simancas (M.P.y D.VIII-18) che raffigura la stessa area di Siracusa e le stesse strutture, datandolo al 1578; infatti, risulta inviato da Siracusa in Spagna nel 1578 [Guidoni-Marino 1982, 582; Aricò 1982, 174].

Liliane Dufour riproduce il disegno della Biblioteca di Napoli (senza l'indicazione della bibliografia precedente né la collocazione nel codice) datandolo al 1576-78 e accostandolo, con breve descrizione, a quello di Simancas [Dufour 1992, 338].

Il disegno napoletano, che non avevo segnalato a van den Heuvel, sembra essere un grafico preparatorio del progetto meglio definito nel disegno di Simancas, anche perché presenta diversi elementi sovrapponibili come il Castello Marchetti (segnato con la scritta «Il castello») e i baluardi collocati sia nell'Istmo sia all'ingresso della Piazzaforte (S. Antonio, Settepunti, Toledo, Bequeria), ma anche varianti importanti. Il disegno di Simancas mostra in più una grande torre circolare raccordante il Marchetti alle mura della cittadella, che vi è segnalato con l'indicazione «marchetto rovinato». Aggiungevo allora che «il disegno mostra anche l'estremo tratto nord-occidentale della cinta muraria: vi si vedono l'antica torre Casanova accanto al torrione e la 'nuova' torre Casanova, poi la 'torre non identificata' segnata con il n. 3 nella pianta di ricostruzione pubblicata da Liliane Dufour e la torre del sito di S. Giovannello che era finora soltanto ipotizzata» [Di Mauro 1988, 40].

Il Castello Marchetti, denominato nelle fonti anche *Marchet*, *Marieth* o *Marquette*, edificio fortificato realizzato nell'istmo, fu gravemente danneggiato nel terremoto del 1542. La posizione del castello era strategica, poiché non solo permetteva di dominare l'istmo, ma anche di regolare l'accesso dalla terraferma e di controllare le attività che si svolgevano nei due porti. Di forma rettangolare era difeso in origine da un terrapieno e munito di quattro torri anch'esse rettangolari agli angoli e da quattro torri a metà di ciascuna cortina, una struttura simile al castello di Augusta. Un impianto quindi che lo avvicina alle fondazioni sveve, ma che poteva anche risalire agli Arabi, dopo la conquista

dell'876, come credeva Fazello nel 1558 [Fazello 1990, I, 216], data la fondamentale importanza del sito per la difesa della città. Del resto, il toponimo Marchetti presenta un'analogia con la parola araba "marquad" e cioè recinto [Dufour 1987, 32], anche se più probabilmente è da ricondurre al nome del catalano Berenguer Marquet, castellano nel 1326-1327, cioè il rappresentante più autorevole della Corona in città sino al 1336, anno in cui fu istituito il capitano di Giustizia.

Il fortilizio, danneggiato anche da precedenti terremoti, aveva un perimetro di 170 canne (ca. 350 m) e un'altezza di 12 canne (ca. 24,50 mt) segnalati nella ricordata relazione di Juan Antonio Nobili del 1577, anno della demolizione [Fazio in corso di pubblicazione].

Nel giudizio del viceré Ferrante Gonzaga Scipione Campi «fue soldato dela prudencia y experencia que se sabe» [cit. in Menchetti 2005, 31]; figlio di Bartolomeo si era formato collaborando con lui nella progettazione delle fortificazioni nelle Fiandre [Promis 1874, 728-731; Antaldi 1996, 33, 112].

Campi era giunto in Sicilia nella primavera del 1576 per volere di don Giovanni d'Austria per consigliare il presidente del Regno, Carlo d'Aragona duca di Terranova, che nel dicembre dell'anno precedente lo aveva espressamente richiesto, sul potenziamento delle fortificazioni dell'isola a partire da quelle di Siracusa. Come ricorda Menchetti, il duca di Terranova in una «sua lettera del 23 dicembre 1576 indirizzata a Madrid parla dei disegni del Campi che aveva consegnato alla corte del re qualche giorno prima» [Menchetti 2005, 30]. Dopo il suo arrivo, Campi verificò lo stato delle mura di Siracusa, Augusta, Palermo, Trapani e Marsala; su queste ultime due fortezze scrisse una *Relazione* nel gennaio 1577. Nello stesso anno compilerà una relazione al gran maestro dell'Ordine di Malta sulle condizioni delle fortificazioni della Valletta per poi essere inviato, su richiesta del viceré di Napoli, a ispezionare le fortificazioni di Taranto e Brindisi; sarà poi richiamato nel 1578 quale ingegnere maggiore del re di Spagna nelle Fiandre, dove morirà nel 1579 dopo avere partecipato all'assedio di Maastricht [Promis 1874, 730].



Campi fu quindi a Siracusa nel 1576 ed era già stato incaricato del progetto dal viceré Terranova, come attesta una lettera del settembre di quell'anno [Dufour 1987, 68]. L'attività di Scipione Campi nella città siciliana e l'esistenza di disegni sul progetto di rifacimento della sua cinta bastionata sono attestate inoltre da altri documenti conservati a Simancas e a Madrid: la relazione del «Ingeniero Juan Antonio Nobili, conformi al disegno y instrucion del cap. Scipion Campi» del 23 aprile 1577 (AGS, E. 1138-195), la relazione del viceré Marco Antonio Colonna del 1578 (AGS, E. 1148-51); il progetto di un rivellino contemporaneo al documento precedente (AGS, E. 1148-48); la relazione di Tiburzio Spannocchi sulle fortificazioni di Siracusa e le torri del litorale iniziata nel 1578, ma redatta nel 1596 (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 788). Tutti questi documenti sono trascritti in Dufour [Dufour 1987, 158-166] e altri studi aggiungono ulteriori informazioni sui lavori di Campi a Siracusa [Soraluce Blond 1988, 73-83]. Cámara Muñoz segnala che il duca di Terranova scriveva che nell'aprile 1576 Campi «se estaba ocupando de la fortificacion de Siracusa» [Cámara 1998, 114 e 233]. Mancano comunque in gran parte i disegni originali di Campi come di tanti altri ingegneri militari [Giuffrè 1980, 48]. In allegato al disegno è presente una «carta» inviata dal viceré Marco Antonio Colonna al sovrano il 12 maggio 1578, in cui è menzionato il «desinio de Cipion Campi» [Dufour 1987, 160-161].

Campi fu chiamato a intervenire su un punto debole del sistema difensivo siracusano dove già nel 1551 lo scultore e architetto spagnolo Pedro Prado, «allievo» di Luis Escrivà, aveva disegnato «un sistema di difesa ubicando il nuovo fronte proprio all'attacco della penisola di Ortigia, trasferendolo a ponente dei baluardi Santa Lucia e San Filippo progettati da Ferramolino nel 1544, e individuando nell'istmo ancora più a occidente di Castel Marchetto, il sito più idoneo per impiantarvi un fronte munito di tenaglia con cortina piana» [Aricò 2016, 78].

A differenza di quanto aveva fatto Antonio Ferramolino, Prado avanzava a occidente la difesa con una tenaglia e i due baluardi Sant'Antonio e Set-

te Punti, proteggendo così il castello medievale e «nello stesso tempo ottenendo una vasta piazza d'armi all'interno dei due fronti». Come ricorda Aricò «della tenaglia siracusana si conservano a Simancas le prime testimonianze grafiche, una di Ludovico Cesano del 1576, l'altra di Scipione Campi del 1578. Quest'ultima, presente nel noto disegno studiato da Aricò e van den Heuvel, chiarisce non soltanto la sua struttura munita di due casematte, ma anche la più ampia opera *atenazada con cortina plana* in relazione spaziale al Marchetti *rovenato* dal terremoto del 1542» [Aricò 2016, 79].

Aricò, confrontando il disegno con il progetto di Cesano (che era stato inviato in Spagna da Siracusa il 20 novembre 1576), notava che occupandosi ancora dell'innesto della penisola riconfermava «un terzo baluardo previsto dal Toledo sul Porto Piccolo e facendo dunque arretrare i baluardi di Ortigia all'altezza dell'«antichissimo» Torrione circolare di Casa Nova, contestando la sua demolizione prevista dal progetto Cesano, di cui invece riconferma il fossato, che qui separa una vera e propria cittadella della città» [Aricò 1982, 70]. Il disegno napoletano di Campi prevedeva all'ingresso della Piazzaforte due nuovi baluardi separati da un fossato dalla vecchia cittadella, a sua volta modificata e ampliata nella parte meridionale tramite il reinserimento del baluardo *Toledo* e la demolizione del baluardo *Bequeria* (la soluzione è ripresa anche da Tiburzio Spannocchi nella pianta di Siracusa, allegata al manoscritto del 1578). Nel disegno napoletano non sono presenti indicazioni, a differenza di quello spagnolo, dove vengono menzionati i nomi dei baluardi Sant'Antonio, Sette Ponti e Toledo ed è adottato l'espedito dell'aletta pieghevole per mostrare una variante del progetto; espedito spesso utilizzato dagli ingegneri militari [Vesco 2016a, 253-254]. Si tratta di «un planito sobrepuesto corrispondente al revellin» che apre la cittadella al Porto Grande [Aricò 1982, 70]. Il confronto tra le due varianti è ben evidenziato da Alicia Cámara Muñoz [Cámara 1998, 185].

Entrambi i disegni sono orientati e presentano una scala di cento canne. Il disegno napoletano è pale-

semente una prima ipotesi di lavoro, perché prevede una demolizione totale del baluardo Toledo e un diverso andamento del canale; variante segnalata con una diversa dimensione del tratto di penna. Tuttavia il moderno progetto di Campi non ebbe seguito e venne realizzato parzialmente un secolo dopo, nel 1673, da Carlos De Grunenbergh che realizzò il cosiddetto “taglio dell’istmo” [Kassler-Taub 1999], trasformando il fossato in un taglio netto dalla terraferma, con la creazione di canali d’acqua creati artificialmente da Carlos de Grunenbergh nel 1673 [Aricò 1982, 70 e 72; Manfrè 2016, 220-221].

Come fa notare Martens in questo stesso volume, «il disegno per le fortificazioni di Siracusa ritrovabile nell’album napoletano e la versione colorata dello stesso progetto conservata a Simancas sono databili al 1576-1577 e attribuibili a Scipione Campi. Il fatto che presentino lo stesso stile grafico dei fogli di Thionville (c. 7v) e Vlissingen (c. 10v) suggerisce che anche questi ultimi possano essere stati redatti da Scipione» [Martens 2019].

Segnalo, infine, che ai due disegni di Simancas e Napoli devono essere ricollegati anche i due disegni degli Uffizi pubblicati senza commento [Dufour 1992, 339], che a differenza dei primi due mostrano un rilievo completo della città di Siracusa con diverse varianti nel sistema di fortificazioni del settore prossimo all’istmo; entrambi sono databili al 1578 circa, ma mentre il primo (GDSU 4286A) presenta un’idea progettuale molto diversa, il secondo (GDSU 4288A) coincide con quanto vediamo nei disegni di Simancas e Napoli ed è quasi certamente riconducibile all’attività di Scipione Campi.

l.d.m.

ANONIMO

Pianta topografica di Perugia

1570-1575

disegno a china, tracce di matita; leggermente abraso il margine sinistro del foglio

429 x 554 mm

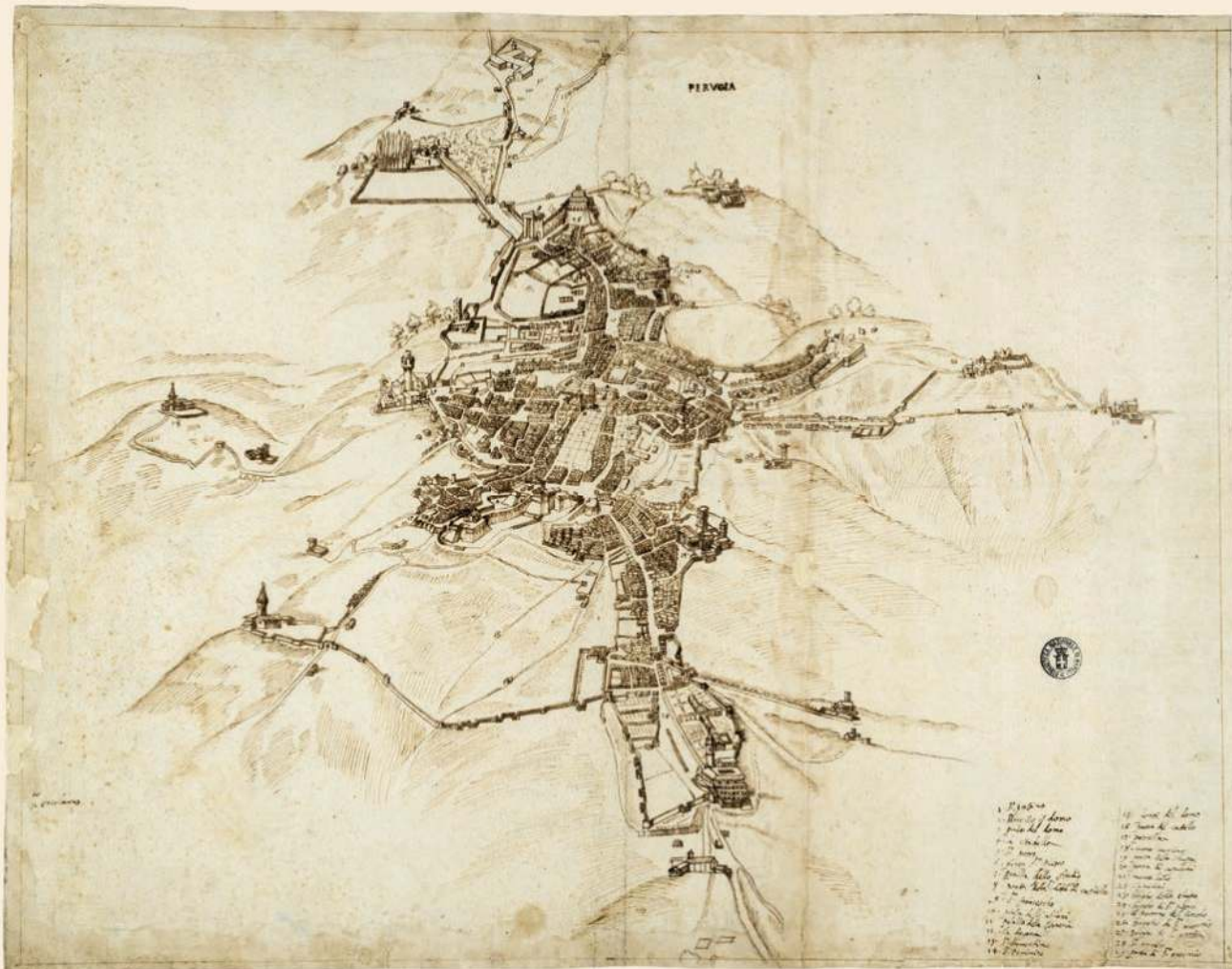
annotazioni: *Perugia / S.to Ercolano / 1. S.to Agostino / 2. S.to Convento il domo / 3. piazza del domo / 4. la cittadella / 5. S.to Pietro / 6. Porta S.to Pietro / 7. piazza dello studio / pianta della città di Castello [cancellato in legenda] di S.to Angelo / 9. S.to francescho / 10. piazza delli alfani / 11. palazzo della Signoria / 12. la dogana / 13. S.to bernardino / 14. S.to Dominico / 15. fonte del domo / 16. porta del castello / 17. portella / 18. monte morcino / 19. porta della chupa / 20. porta di capucini / 21. monte luce / 22. Capucini / 23. borgho della chupa / 24. borgho di S.to Pietro / 25. il portone del borgho / 26. Borgho di S.to antonio / 27. Borgho di S.to agostino / 28. S.to angelo / 29. porta di S.to antonio*

filigrana: lettera “M” sormontata da stella a sei punte in scudo, 40 x 65 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.1, c. 13v

Bibliografia: Di Mauro 1987, p. 122, n. 1; Di Mauro 1988, p. 36, fig. 12 p. 37.

Il disegno della città di Perugia conservato nel Ms. XII.D.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli ha una doppia straordinaria valenza: è l’unico rilievo di questa raccolta a rappresentare un impianto urbano nella sua totalità (tutti gli altri riguardano esclusivamente i sistemi difensivi) ed è – a mio parere – individuabile come il prototipo della più nota *Perusia gratum musis in tuscia domicilium* edita nel IV volume (1588) del *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun e Franz Hogenberg [Nuti 1996, 230]. I due disegni appaiono, infatti, perfettamente sovrapponibili, a esclusione del titolo, della legenda e di alcuni particolari relativi soprattutto all’indicazione degli elementi urbani di rilievo. Senza dubbio il disegno, rispetto all’incisione, risulta nell’insieme più preciso e congruente, specie nell’individuazione dei luoghi sia all’interno che all’esterno delle mura ur-



bane. Differentemente nella *Perusia* alcuni nomi sono trascritti direttamente vicino agli edifici, mentre molte delle lettere e dei numeri riportati in legenda mancano del corrispettivo in pianta [de Seta 1998, 172-173]. Nel disegno di Perugia l'ignoto cartografo riesce con pochi veloci segni, evidenziati da un leggero tratteggio, a rappresentare perfettamente e correttamente anche la morfologia del territorio in cui la città distende e modella i suoi tentacoli seguendo l'orografia del terreno. Eppure, a ben vedere, anche in questo caso – così come nella maggior parte delle vedute costruite secondo questa tipologia rappresentativa – le mura diventano barriera anche a livello rappresentativo: la

città viene disegnata tutta sullo stesso piano e difficilmente si riesce a ottenere il dislivello altimetrico sul costruito; solo una leggera pendenza si riscontra sul lato sinistro che scende verso San Francesco al Prato, mentre a destra è l'andamento ad archi concentrici dell'edificato minore a rappresentare il dislivello, insieme con il disegno appena accennato dei terrazzamenti nell'area più a sud.

Il punto di vista prescelto per la realizzazione di quest'immagine risulta in asse con la trecentesca porta Ghezzi, luogo di partenza dell'antemurale realizzato da Braccio Fortebracci per potenziare le difese in questo settore urbano naturalmente più esposto. La

veduta si apre con la chiesa di San Costanzo, creando un asse visivo focalizzato su tre punti principali: l'abbazia di San Pietro, la piazza del Duomo e la chiesa di Sant'Angelo, punto catalizzatore dell'intera veduta, per essere rappresentato chiaramente in fuori scala insieme alla porta omonima. Ugualmente dilatato e leggermente ruotato risulta l'invaso della piazza del Duomo. L'autore disegna con grande attenzione le numerose emergenze architettoniche, sia civili che religiose, di cui è ricca Perugia, non senza commettere qualche errore: l'accesso alla città per chi proveniva da Roma era consentito dalla porta San Costanzo che in legenda viene però indicata come porta San Pietro. A ridosso del varco è l'abbazia di San Pietro, di cui si vede la facciata posteriore con il vuoto centrale del chiostro e il campanile con l'alta cuspidata, realizzato nel corso del Quattrocento insieme alla cella campanaria su disegno di Bernardo Rossellino. Superata la porta San Pietro (qui porta del Borgo), a destra è il complesso di San Domenico, di cui viene rappresentata la facciata laterale con le sporgenze delle cappelle e il campanile; a sinistra, oltre la chiesa di Sant'Ercolano, si estende il compatto blocco della Rocca Paolina. Questa fu costruita per ordine di Paolo III, tra il 1540 e il 1543, su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane ed è costituita da due corpi: la fortezza vera e propria, che guarda verso la città e ne tiene sotto controllo i punti nevralgici, e la cosiddetta 'tenaglia': un corpo allungato che s'innesta sul primo, collegandolo con lo spazio *extra moenia*, sia per consentire la fuga, sia per l'approvvigionamento in caso di assedio. Al centro dell'immagine si apre piazza Grande, lastricata così come suggerisce il reticolo, che segna questo invaso oltre a quello dell'adiacente piazza del Sopramuro. A nord la piazza si chiude con la facciata laterale del Duomo, anticipata dalla «Fonte del Domo». A sinistra della piazza il tessuto urbano scende fino all'imponente blocco della chiesa e del convento di San Francesco al Prato, qui rappresentato con la torre campanaria in parte diroccata. In questa stessa zona sono rappresentati superstiti tratti di mura etrusche: il primo ha inizio nei pressi di San Francesco e arriva quasi a congiungersi con la

porta di Augusto, il secondo va, invece, da quest'ultima alla chiesa di Santa Maria Nuova. Proseguendo oltre la porta di Augusto, a destra appare il monastero di Sant'Agostino, mentre l'immagine culmina con la chiesa paleocristiana di Sant'Angelo. L'edilizia minore è descritta in maniera semplificata e non sempre attendibile. Esternamente alle mura si individuano altri importanti luoghi di culto: a nord-est il monastero di Santa Chiara di Monteluca e quello dello Sperandio, a nord il monastero di Santa Caterina.

Di Mauro ipotizza un collegamento di questo disegno con i lavori di rilievo della città e fortezze dell'Umbria, iniziati nel 1565 dal maestro delle rocche Cipriano Piccolpasso (1524-1597), per incarico del governo di Perugia [Di Mauro 1988, 36]. Al termine della difficile campagna di rilevamento, Piccolpasso raccoglie i suoi appunti e disegni in un volume dal titolo *Il libro delle piante et ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al Governo di Perugia co' suoi discorsi apresso et relationi a luogo per luogo hora rimesse insieme da Cipriano Piccolpasso della terra di Durante (1579)* [Piccolpasso 1963, 20-28]. Il manoscritto conservato nella Biblioteca Augusta di Perugia è uno strumento prezioso per chi tenti di capire le tecniche di rilevamento e rappresentazione urbana nel XVI secolo. I trentatré disegni a corredo del testo presentano le città umbre seguendo le tipologie del rilievo, limitato esclusivamente al sistema difensivo ed effettuato con il bossolo, e del ritratto, che come spiega lo stesso autore: «ci servirà, se non altro, a vedere Perugia nel monte, Fuligno nel piano, questo nel colle, quell'altro nella valle, questo vicin' al fiume, quell'altro lontano» [cit. in Stroffolino 1999, 127]. Solo per la città di Perugia, Piccolpasso si cimenta nella più impegnativa realizzazione di una veduta a volo d'uccello, intesa come un azzardo rappresentativo: «Son certo che confesserete, che sì come ad un tempo è impossibile che l'uomo mostri la schiena e la pancia, così né ad un tempo si può mostrare d'una casa il dinanzi e il di dietro, come anco d'una città più porte nello alzato se per avventura non le vogliamo porre come parte di quelle che si veggano nella descrizione del Guicciardino alle quali bisogna d'immaginarsi di star sopra,



essere in qualche torre, ovvero in qualche monte o a guisa d'Icaro formarsi l'ali, che questo ancora si poteva fare anche in queste quando il tempo mi fosse stato concesso come potrete vedere nel secondo disegno di Perugia» [cit. in Stroffolino 1999, 163]. Per disegnare la sua veduta di Perugia, Cipriano usa come base il già realizzato rilievo delle mura, orientato correttamente con il nord in alto; ma la raffigurazione dell'accidentato sistema collinare, l'attenzione al paesaggio punteggiato dai numerosi edifici religiosi, le diverse tecniche rappresentative adottate per disegnare l'edificato, ne fanno un prodotto iconografico del tutto diverso per finalità e resa.

d.s.

ANONIMO

Le mura di Palermo

1560-1567 ca.

disegno a china e acquerello azzurro e marrone su carta; il disegno presenta una piega al centro

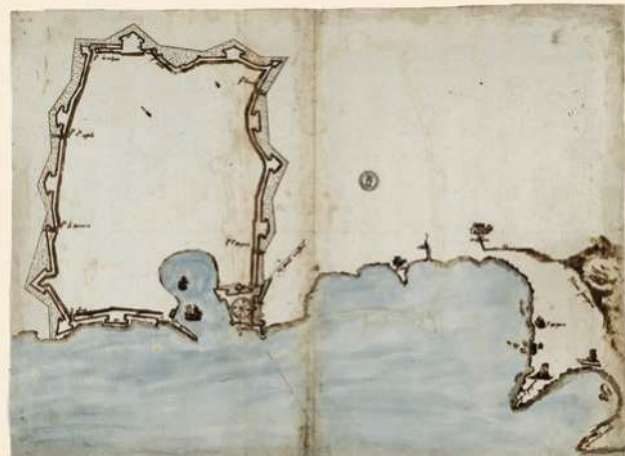
419 x 575 mm

annotazioni: *p.ta africa / p.ta di termini / p.ta S.ta agata / p.ta de nazzara / p.ta nova / p.ta duomo / p.ta S.to Gregorio / XX gradi ma(?) / S. Lucia / Consolone [Consolazione] / Monte peregrino / capo S. Gregorio / capo rinella agallo / [misure varie]*

filigrana: due frecce incrociate sormontate da una stella, 37 (inf)-40 (sup) x 94; distanza tra i punti 40 mm, lunghezza metà superiore prima freccia 30 mm, lunghezza metà superiore seconda freccia 32 mm, distanza dal centro al vertice della stella 64 mm

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.I, c. 14r

Bibliografia: Di Mauro 1987, p. 121, n. 1; Di Mauro 1988, pp. 39-40, fig. 19; Dufour 1992, p. 51; Cardamone-Giuffrè 1997, fig. 8; Dufour 2001, p. 503; Vesco 2016a, p. 251, fig. 2; Vesco 2016b, pp. 118-119



Il disegno è apparso subito «tra i più antichi – se non il più antico – tra quelli relativi alle mura della città di Palermo» [Di Mauro 1988, 40]. Dato confermato da Liliane Dufour che pochi anni dopo pubblicò

il disegno a colori e con grande rilievo (senza però l'indicazione della bibliografia precedente né la collocazione nel codice), sottolineando che «si tratta della prima pianta manoscritta di Palermo finora rinvenuta, avente data anteriore alla costruzione del molo» [Dufour 1992, 51], riprodotta dalla stessa studiosa anche in seguito [Dufour 2001, 503].

Vi è delineato il circuito delle fortificazioni con l'indicazione delle porte; il tracciato è quello progettato da Antonio Ferramolino nel 1536 che verrà completato dai viceré de Vega e Medinaceli.

Nel 1988 segnalavo come il circuito disegnato fosse quello precedente al progetto di ristrutturazione di Alessandro Giorgi del 1575, così com'è visibile nella pianta di ricostruzione riferita al 1571 pubblicata da Vincenzo Di Giovanni e da lui definita copia di un originale conservato a Firenze [Giuffrè 1976, 46; Giuffrè 1980].

A retrodatare il disegno napoletano sono anche alcune osservazioni sull'area dove nel 1565 inizieranno i lavori per la costruzione del molo del nuovo porto [Cardamone-Giuffrè 1997, fig. 8]. Merita attenzione che almeno metà del foglio sia stata lasciata senza indicazioni, a eccezione di pochissimi toponimi che accompagnano il disegno di chiese e torri (Santa Lucia, Consolazione, San Gregorio, due torri, e tre indicazioni geografiche: Capo San Gregorio, Capo Rinella Agallo e Monte Pellegrino).

È questo il campo topografico descritto nella cartografia a stampa a partire dalla carta di Bonifacio (1580), che però trova spiegazione proprio nella costruzione del Molo, che diventa parte integrante della descrizione della città. Nel disegno napoletano questo spingersi fino alle pendici del monte Pellegrino potrebbe essere collegato con la volontà di individuare il luogo dove sarebbe dovuto sorgere il nuovo porto della città.

Una datazione diversa da quella indicata da Cardamone e Giuffrè è fornita da Maurizio Vesco, che indica l'arco temporale tra il 1560 e il 1567 ed è a mio parere condivisibile: considerando l'importanza che assume nel grafico l'area dove sarà edificato il molo del nuovo porto voluto dal viceré Garcia de Toledo, l'autore

scrive che il disegno potrebbe essere giunto a Napoli proprio perché parte della sua attività di governo veniva svolta nelle residenze di Pozzuoli e di Chiaia [Vesco 2016a] e che potrebbe ricondursi all'epistolario campano del viceré [Vesco 2016b].

Altri dati però appaiono interessanti e potrebbero aiutare a individuare se non l'autore, che resta anonimo, l'ambiente in cui il disegno è stato redatto. Infatti, nel tratto delle mura prossimo al mare tra il bastione Vega e la Cala, si leggono a partire dall'antica porta chiamata ancora Africa (poi dei Greci) e fino al molo della Cala, dei numeri – palesemente misure – che ritroviamo anche nell'ambito del Castellammare (al cui interno è disegnata la rosa dei venti) e nel tratto da porta Mazara fin oltre porta Nuova comprendente anche il baluardo del Palazzo Reale.

L'ampliamento del quartiere della Kalsa fu voluto dal viceré Juan de Vega [Vesco 2013]. Come ha ricordato Aldo Casamento, esso fu ottenuto nel 1553 «inglobando una porzione di territorio *extra moenia* lungo il fianco sud-orientale del perimetro urbano», con il ricollocamento sul nuovo fronte della Porta dei Greci. «Lo sviluppo proporzionato di questo tracciato rettilineo rafforzato con l'inserimento di due bastioni, quello del Tuono al centro e di Vega allo spigolo meridionale, mostra un riflesso dei modelli militari proposti dalla trattatistica del tempo e riporta a quell'immagine di città 'quadrata' sul cui fondamento si definiranno le successive operazioni di quadripartizione del tessuto attraverso l'apertura della croce di strade» [Casamento 2008, 230].

Un vero problema apparentemente inspiegabile riguarda la presenza per ben tre volte del toponimo *San Gregorio* quando dovrebbe essere scritto San Giorgio a partire dalla porta omonima.

Vesco ci riferisce (comunicazione orale), in modo convincente, che il rilievo «sia stato redatto per ragioni militari, e in particolare per fornire informazioni circa l'assetto più recente (a quella data) delle fortificazioni urbane di Palermo. Potrebbe essere stato fatto tanto per informativa tra parti di uno stesso schieramento/coalizione (a esempio la Corte di Napoli), quanto per



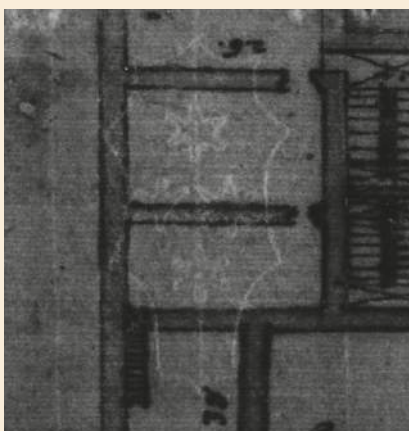
spionaggio. Lo fa pensare proprio l'apposizione delle misurazioni alla planimetria e con puntuale riferimento alle parti 'nuove' della cinta muraria, e solo a quelle: il fronte rivolto verso mare, Castellammare compreso, e quello verso Monreale. Le nuove mura della Kalsa furono realizzate su iniziativa di Juan de Vega tra il 1552 e il 1556 su progetto di Pedro Prado, mentre la cortina opposta, rivolta verso monte, fu oggetto di interventi dopo un primo crollo nel 1555 e soprattutto dopo la catastrofe del 1557, allorché l'alluvione abbatté gran parte delle mura sotto il Palazzo Reale (nel disegno invece è già presente l'assetto post ricostruzione, compreso il nuovo bastione del palazzo). La stessa motivazione spiega i numeri riferiti alle strutture difensive del Castellammare, perché è ancora Juan de Vega, negli stessi anni 1554-55, ad ammodernare il fronte del Castellammare verso la città, facendo realizzare a Prado i due baluardi a punta di lancia. Inoltre è proprio l'anomalo inserimento della piana verso nord e della corrispondente parte del golfo a far pensare a questa ipotesi militare, dato che quella parte era la più esposta al rischio di uno sbarco nemico, dunque quella che interessava maggiormente conoscere a un eventuale assalitore, e che può fare in parte dubitare dell'ipotesi alternativa molto accattivante che sia stato fatto in previsione dell'avvio del cantiere del porto, ma che proprio la presenza dei numeri può rendere dubbia». Lo stesso Vesco spiega infine in maniera plausibile la confusione nella trascrizione dell'esatto toponimo San Giorgio con l'errato *San Gregorio* come derivante dal fatto che «il disegno napoletano è una copia o più probabilmente è stato elaborato da un forestiero/spia dato che anche porta Mazara riporta un errore: Nazara». l.d.m.



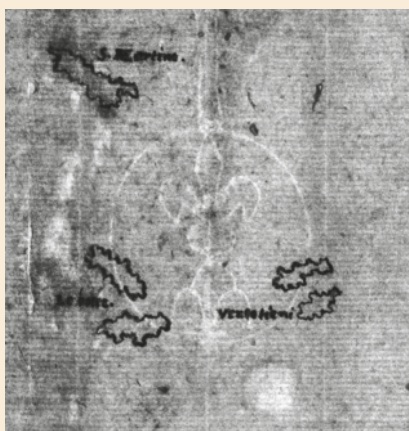
LE FILIGRANE

In questa sezione sono presentate le filigrane rinvenibili sulle carte presenti nei Mss. XII.D.74 e XII.D.1. La loro successione segue la numerazione delle signature.

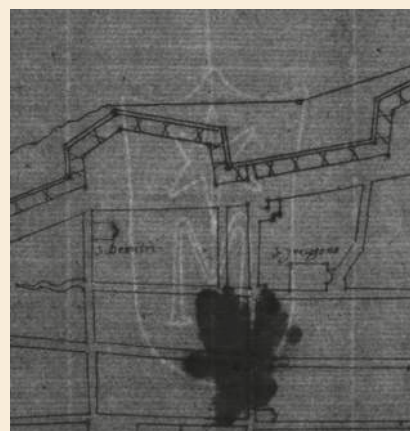
BNN, MS. XII.D.74



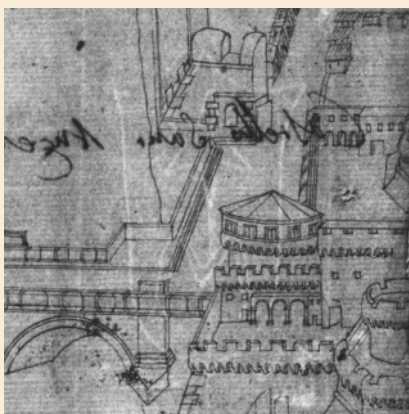
1rb



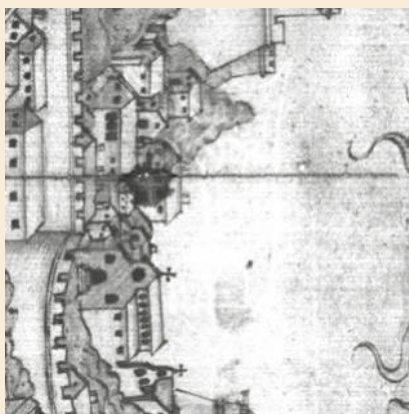
1v



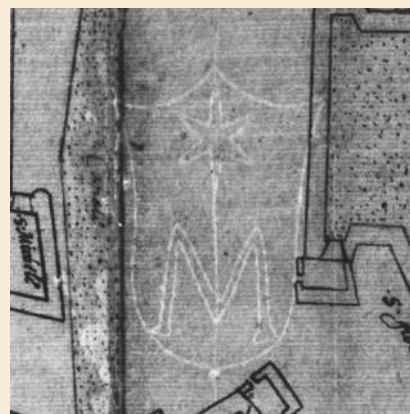
2r



2v



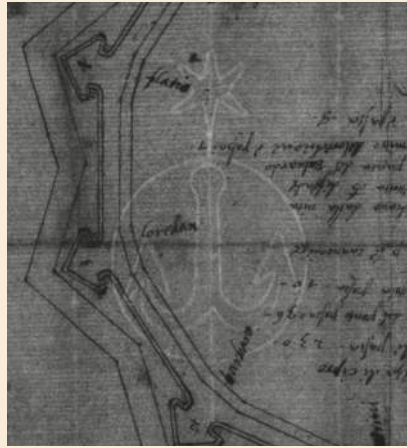
3v



4r



4v



5r



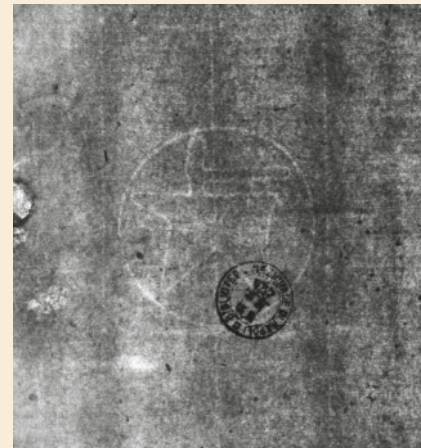
6v



7r



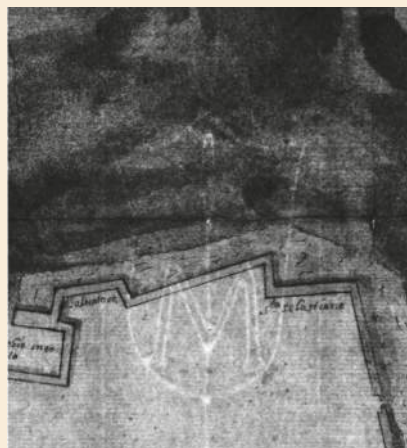
7v



8ra



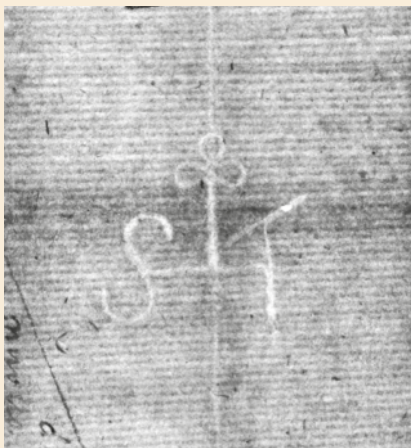
8rb



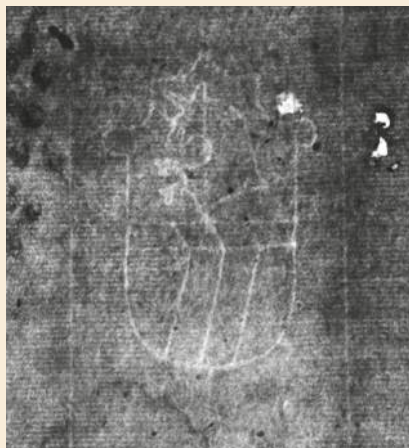
8v



9v1



9v2



10r



10v



11r



12r



13v



14r



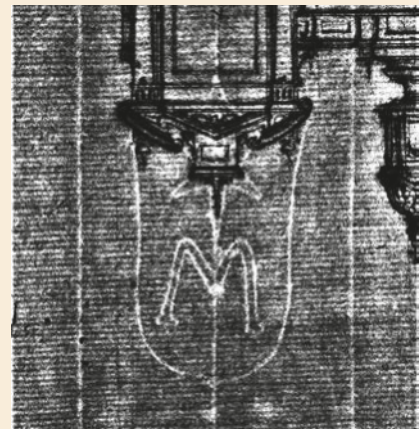
BNN, MS. XII.D.I



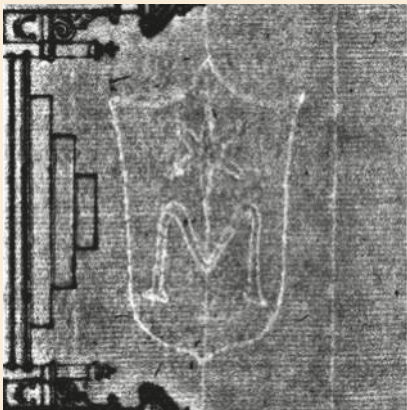
0 contropiatto



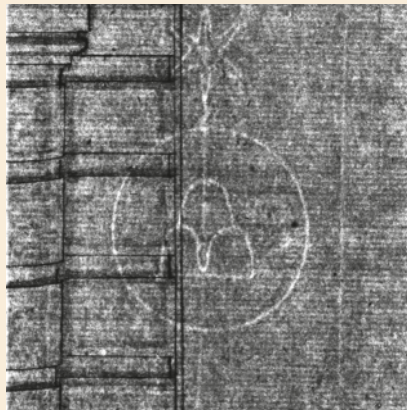
2r



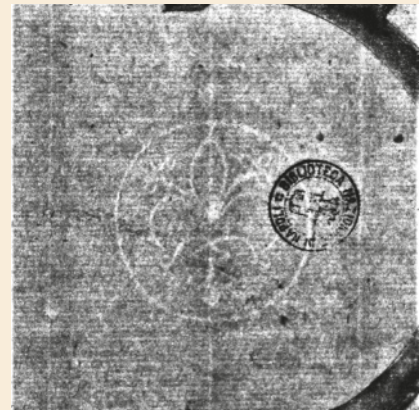
2v



3r



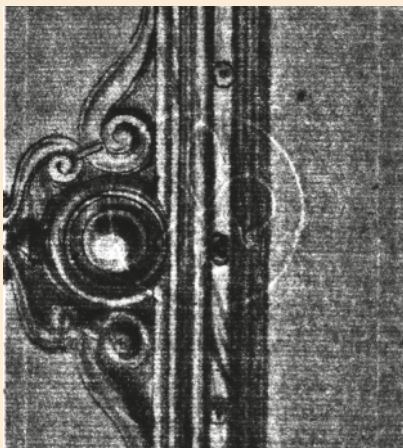
4r



5r



7ra



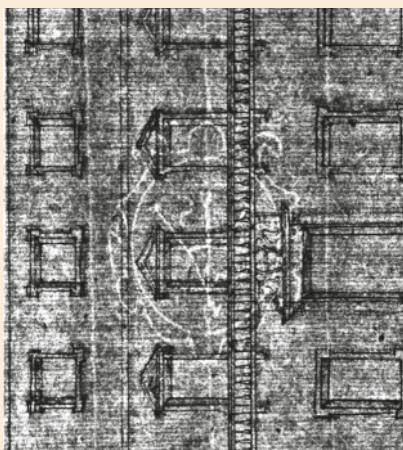
15v



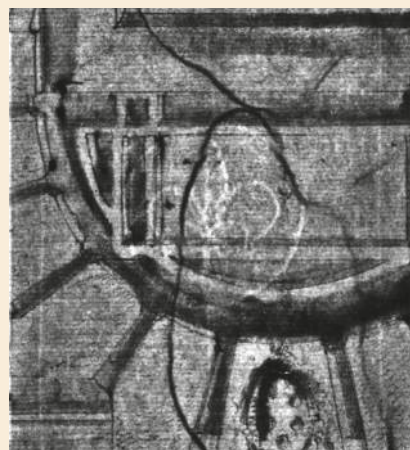
16ra



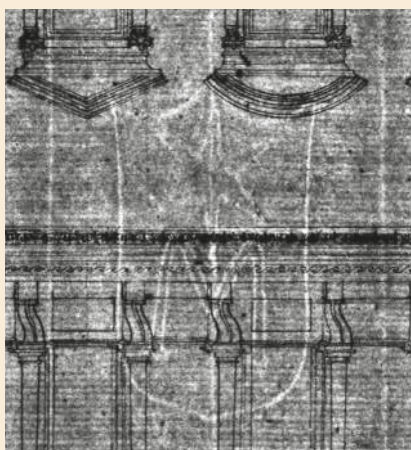
17r



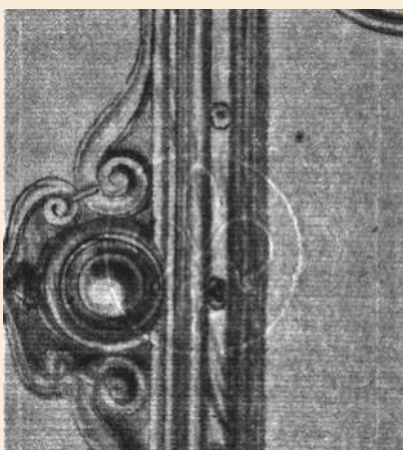
18rb



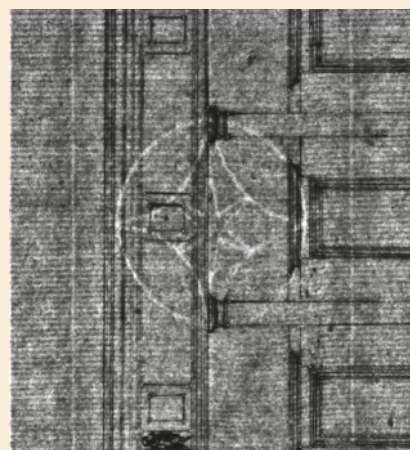
18v



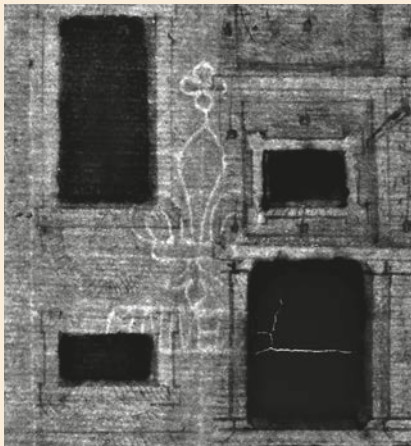
19r



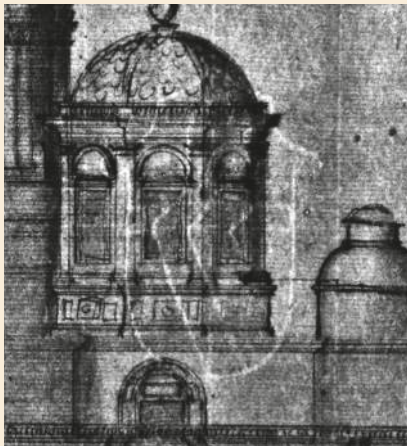
19v



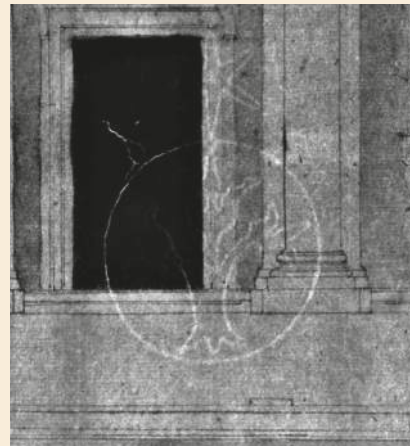
20r



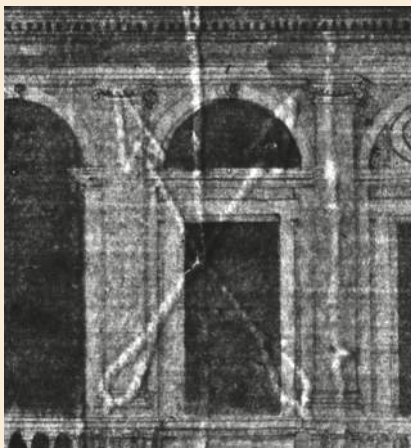
21v



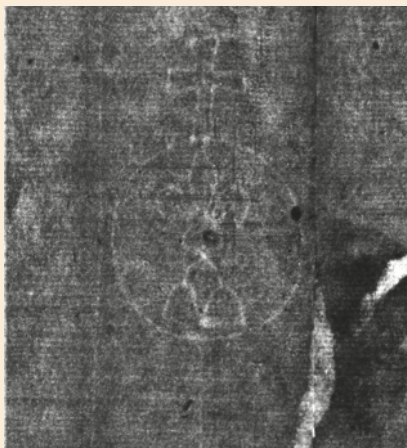
22v



23v



24va



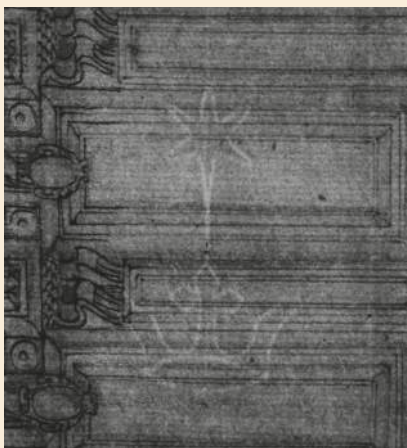
24vb



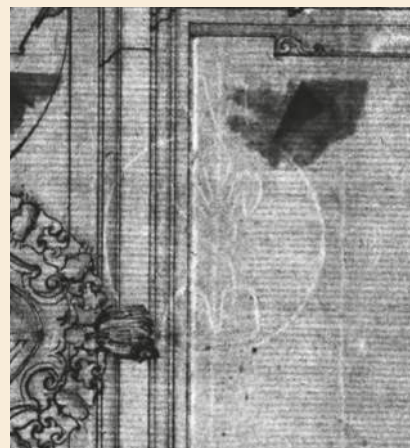
26ra



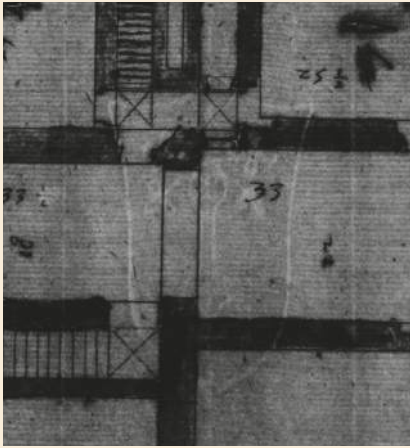
26rb



26v



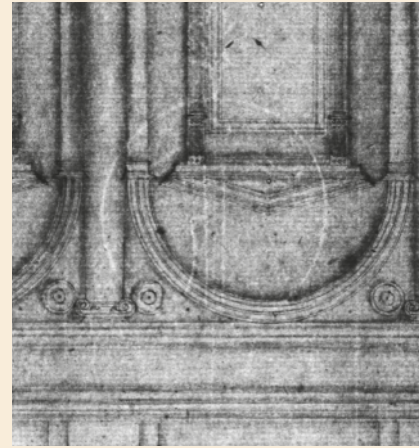
27r



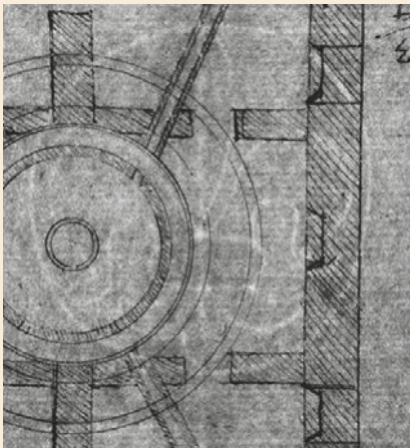
30v



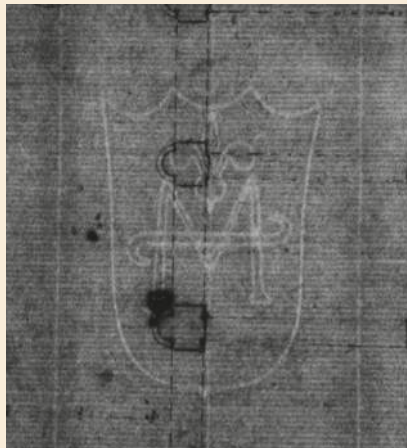
31v



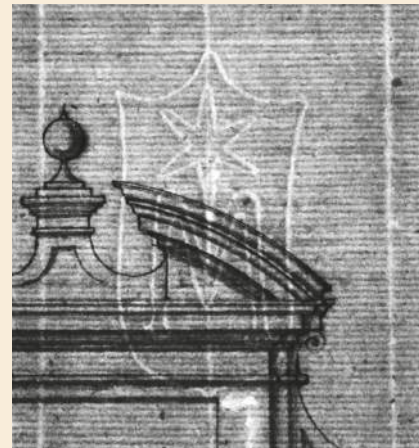
33r



34r



36r



36vb



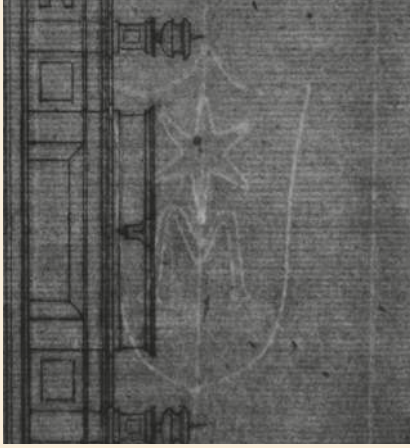
38r



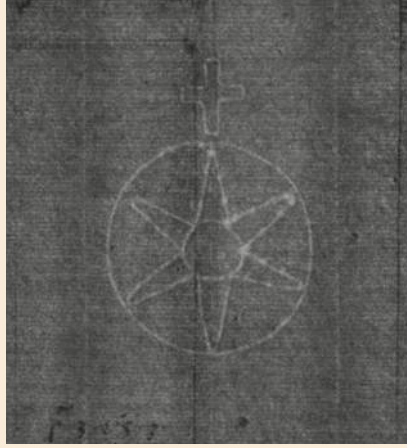
38vb



39r



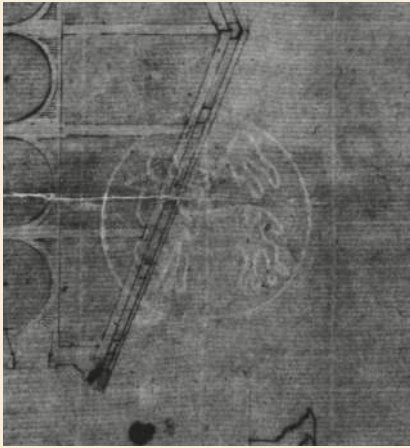
39v



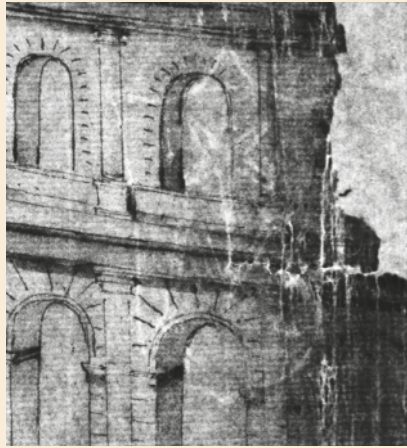
41r



43r



45r



47v



Appendice

IL CODICE TARSIA NEL CATALOGO
DIGITALE DEI MANOSCRITTI ITALIANI

MANUS ONLINE: CRITERI METODOLOGICI DELLA SCHEDATURA

Daniela Bacca

Manus Online (MOL) è il catalogo nazionale dei manoscritti conservati in Italia o studiati in progetti di ricerca specifici legati alla nostra tradizione culturale, che, pur avendo una loro autonomia amministrativa e organizzativa, hanno utilizzato MOL per la catalogazione del materiale individuato. Un esempio è *Illuminated Dante Project*, consultabile dal sito di MOL, nato da un gruppo di ricerca della cattedra di Filologia italiana dell'Università degli Studi di Napoli Federico II che per il 2021, in occasione del VII centenario della morte del poeta, ha come obiettivo di allestire un archivio online e un database codicologico e iconografico di antichi manoscritti della *Commedia* provvisti di miniature che siano in relazione con il testo del poema. Il software MOL è stato utilizzato per la catalogazione anche nel progetto europeo *Rinascimento Virtuale*¹. Il progetto, ideato per diffondere la conoscenza dei manoscritti palinsesti greci attraverso strumenti del tutto nuovi, fu realizzato nel corso degli anni 2001-2004 con la partecipazione di 51 partner, tra cui università, istituti di ricerca, fondazioni e biblioteche e 26 paesi coordinati dall'Università di Amburgo. L'Italia fu rappresentata dall'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), dalla biblioteca Medicea Laurenziana e dalla biblioteca Ambrosiana.

MOL ha un catalogo pubblico e un sistema gratuito di catalogazione in linea alla quale, dall'Area riservata mediante password, accedono i catalogatori autorizzati dall'Istituto Centrale per il Catalogo unico delle

biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, che ha la responsabilità e il controllo del sistema. Il catalogo MOL, costituito nel 1990, ha reso possibile consultare i dati del Censimento dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane attraverso il suo sito internet², da Internet Culturale³ o dal portale del Consortium of European Research Libraries. Nello stesso anno fu pubblicata la *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*⁴ curata dall'ICCU. La *Guida* deve essere considerata la prima normativa uniforme, pubblicata in Italia, per la catalogazione dei manoscritti di qualsiasi epoca e tipologia costruita e condivisa dal mondo bibliotecario e accademico insieme con il contributo dei maggiori esperti di codicologia e filologia. La *Guida* identifica nel manoscritto una serie di elementi necessari alla descrizione. Tali elementi riguardano sia gli aspetti fisici che quelli contenutistici, la documentazione e l'uso del codice nel tempo, pur lasciando libero il catalogatore di strutturare la descrizione del manoscritto secondo il proprio giudizio. Nel sito istituzionale dell'ICCU, l'Area di attività per la bibliografia, la catalogazione e il censimento dei manoscritti hanno messo a disposizione degli operatori del settore l'ultima versione della *Guida a Manus Online Standard* per l'utilizzo del software dedicato alla catalogazione dei manoscritti delle biblioteche italiane⁵. Il catalogo MOL offre a corredo quattro indici, estratti dal database centrale: un indice dei copisti, un indice degli illustratori, uno dei possessori e uno dei luoghi di copia: sono gli indici pubblicati nell'aprile 2017 e ancora in implementazione, in



quanto attualmente contengono solo nomi di copisti, illustratori, possessori e luoghi di copia presenti nel database già identificati almeno con un dato cronologico. Il sistema consente la catalogazione di manoscritti medievali, umanistico-rinascimentali, moderni e contemporanei per la presenza di moduli specifici finalizzati alla descrizione e identificazione delle varie tipologie di materiale manoscritto, permettendo così anche la schedatura delle carte sciolte e dei carteggi. Il trattamento catalografico avviene con l'elaborazione di schede complete in tutti i particolari codicologici e testuali o mediante schede brevi per le quali la procedura prevede appositi moduli.

La catalogazione dei manoscritti nel passato

La catalogazione dei manoscritti ha le sue origini tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, quando Jean de Mabillon e Bernard de Montfaucon, i due monaci considerati fondatori della paleografia greca e latina, iniziarono lo studio dei documenti per accertare la loro autenticità, interpretando così scritture antiche e descrivendo documenti che le testimoniavano. Alla fine del secolo seguente si delinearono chiaramente due modelli di descrizione: l'uno tedesco, analitico e descrittivo, e l'altro anglosassone, sintetico, ma non meno corretto nei dati forniti. Il primo modello è quello che ritroviamo nel monumentale catalogo dei Codici Vaticani latini, curato dal sacerdote Auguste Pelzer⁶, i cui lavori iniziarono nel 1911 per essere pubblicato tra il 1931 e il 1933. Il secondo è quello utilizzato dalle biblioteche americane e canadesi nel *Census of Medieval and Renaissance manuscript in the United States and Canada*⁷ pubblicato in soli cinque anni, dal 1935 al 1940, nella cui introduzione i curatori affermarono di «non fornire una descrizione definitiva, ma una base pratica per ricerche future»⁸. In Italia le prime iniziative per realizzare e pubblicare cataloghi di manoscritti si manifestarono alla fine del XIX secolo con la realizzazione della collana *Indici e Cataloghi* voluta da Ferdinando Martini⁹ e degli *Inventari delle biblioteche d'Italia* a cura di Giuseppe Mazzatinti¹⁰ in tredici volumi pubblicati dal 1891 al 1906. Dopo il 1941 si istituì una commissione

che avviasse lavori di studio per stabilire una specifica normativa per la catalogazione uniforme dei manoscritti; i lavori furono pubblicati con il titolo *Regole per la descrizione dei manoscritti nel Codice delle biblioteche italiane* a cura di Ugo Costa¹¹. Le *Regole*, finalizzate alla pubblicazione di un catalogo, molto simili al modello tedesco, privilegiavano gli aspetti paleografici, decorativi e filologici, ma non ebbero un utilizzo sistematico nelle biblioteche italiane perché troppo rigidamente modulate sul manoscritto medievale e rinascimentale e poco duttili per il trattamento di documenti moderni. Negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso il cambiamento nella metodologia dello studio dell'archeologia e della storia dell'arte si estese anche allo studio dei manoscritti, ormai considerati non più solo reperti del passato, ma testimonianze di un processo storico-culturale. Nacque la codicologia, una nuova disciplina che studia il manoscritto in tutti i suoi aspetti: come fonte di informazione, come oggetto di studio dei suoi elementi fisici, contenutistici e storici.

La codicologia richiedeva necessariamente nuovi strumenti da mettere a disposizione dei catalogatori per il trattamento dei libri manoscritti. Nell'ultimo ventennio del Novecento varie furono le iniziative per giungere a una nuova normativa catalografica di settore. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali intervenne attraverso l'ICCU, in seno al quale fu istituito il Laboratorio per la documentazione e la catalogazione del manoscritto quale organo di riferimento specifico per il bibliotecario in relazione al trattamento dei dati catalografici. Furono organizzati convegni e seminari di studio per permettere scambi di idee tra tecnici e studiosi. Fu istituita una commissione mista, formata da bibliotecari e accademici, con il compito di definire le linee guida per realizzare un censimento dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane e per stabilire una normativa catalografica più snella, utile per il censimento e praticabile nei suoi livelli minimi anche da catalogatori non specializzati. I risultati si ebbero nel 1990, quando fu pubblicata a cura dell'ICCU la *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro Censimento*, già sopra citata, che, sebbene costruita per

il manoscritto medievale e umanistico in latino, stabilì definitivamente la normativa per catalogare manufatti di qualsiasi epoca e tipologia, indentificando una serie di elementi necessari, relativi sia agli aspetti fisici, sia contenutistici, sia all'uso dei manoscritti nel tempo. La descrizione del documento prevista dalla *Guida* si articola in quattro aree: identificazione, descrizione esterna, descrizione interna e documentazione; ogni area presenta una sua articolazione interna per poter meglio riportare sia gli aspetti strutturali che testuali del documento, lasciando libero il catalogatore di descrivere il manoscritto secondo il proprio giudizio e di estendere la tecnica ai documenti moderni e ai carteggi.

Manus Online: il software nazionale per la catalogazione e il Censimento dei manoscritti

MOL¹² rappresenta dunque la nuova risorsa nazionale per la tutela, la catalogazione e lo studio dei manoscritti conservati nelle biblioteche o in altre istituzioni italiane sia pubbliche che private. L'ICCU realizzò nel 1989 la prima versione di Manus in ambiente MS-DOS che negli anni 1995-1996 fu trasformata in una nuova applicazione basata su un database Microsoft Access che consentiva di lavorare esclusivamente in piccole reti locali. I dati, consultabili dagli utenti solo in biblioteca, venivano inviati all'ICCU mediante floppy disk per alimentare il database nazionale. Nel 2000 nacque il primo On-line public access catalogue (OPAC) di Manus e l'anno seguente fu incorporato nel sistema un modulo per l'esportazione e l'importazione di file xml¹³ conformi alla Document Type Definition¹⁴ elaborata dalla Text Encoding Initiative¹⁵. Lo sforzo compiuto rese possibile lo scambio di descrizioni di manoscritti tra Manus e altri software compatibili con il linguaggio xml e l'arricchimento del programma con immagini digitali. Dal 2003 al 2005, in occasione della realizzazione del progetto europeo *Rinascimento Virtuale*, l'ICCU realizzò la versione Manus 4.0 che ha rappresentato il trampolino di lancio per una versione online del database accessibile ai catalogatori. Nel 2004 l'ICCU incaricò la Regione Lombardia

di uno studio di fattibilità sulla versione online e nel 2007 affidò all'Università di Milano la realizzazione e la gestione di un nuovo software che pose le basi per l'avvento di MOL. Occorreva un sistema informatico dedicato alla catalogazione dei manoscritti utile a rappresentare fedelmente le loro caratteristiche, prevedendo l'immissione dei dati comuni a tutti, ma anche di elementi imprevisti, altrettanto importanti e utilizzabili sia per fini gestionali che di tutela e valorizzazione. L'ICCU gestì le notevoli criticità iniziali instaurando una lunga fase di confronto tra esperti, paleografi, codicologi, diplomatisti, ma anche filologi classici e medievali insieme a studiosi della miniatura. Con questa sinergia di intenti, dalla tradizione catalogografica italiana si svilupparono le linee fondamentali dello standard catalogografico attuale. Questo nuovo standard, a differenza di quelli utilizzati per il Servizio Bibliotecario Nazionale¹⁶ e riservati alle pubblicazioni a stampa, non condivide lo schema descrittivo dell'*International standard bibliographic description*¹⁷ e nemmeno la struttura degli standard elettronici Marc¹⁸ e Unimarc¹⁹. Questi standard prevedono solo due livelli descrittivi: una descrizione generale e una analitica per i caratteri fisici e l'intitolazione, ma non per il contenuto. Lo standard descrittivo dei manoscritti prevede invece una suddivisione gerarchica a tre livelli, in cui la descrizione fisica e quella delle opere restano costantemente separate tra loro. Il primo livello riguarda i dati comuni dell'intero manoscritto, il secondo la descrizione delle caratteristiche delle singole unità codicologiche e il terzo livello prevede l'identificazione dei testi effettivamente trascritti in ciascuna parte del manoscritto. Il sistema prevede anche una scelta molto ampia di attività di back office. Il nuovo sito di MOL²⁰ ha una base dati di tipo relazionale MySQL Database Management System avvalendosi del linguaggio PHP Hypertext Preprocessor. Gli obiettivi primari nella progettazione del nuovo software furono la realizzazione di una applicazione web che eseguisse gli aggiornamenti del database in tempo reale, la creazione di un authority file dei nomi con la possibilità di fondere e integrare tutti i nomi di persona o ente presenti nei singoli database di Manus,



L'introduzione di nuove funzionalità per gli operatori e per gli utenti attraverso l'OPAC. In MOL la struttura dello standard descrittivo dei manoscritti mette in primo piano la segnatura e la descrizione fisica, o descrizione esterna, segue la descrizione fisica di eventuali unità codicologiche di cui si compone il manoscritto, un livello ancora successivo lascia spazio alla descrizione interna relativa al contenuto testuale. MOL è una procedura ospitata in ambiente client/server, tutte le catalogazioni sono effettuate mediante la rete, collegandosi a un unico server centrale. Il database MOL centrale è composto da diverse entità, ossia i progetti che con i loro enti promotori sono visibili nella scheda catalografica. Diversamente l'elenco degli enti promotori, delle biblioteche partecipanti e dei client sono visualizzabili solo accedendo all'Area riservata mediante account. I client possono essere: responsabili generali (livello A), abilitati a inserire e modificare tutte le informazioni; responsabili di progetto (livello B), abilitati a inserire e modificare le informazioni relative al progetto che coordinano; catalogatori (livello C), che inseriscono i dati dei manoscritti presenti nel loro progetto e sono abilitati a modificare solo dati che hanno inserito. Altre entità sono le biblioteche identificate secondo gli standard internazionali e collegate all'Anagrafe delle Biblioteche Italiane mediante il loro codice SBN²¹. La scheda della biblioteca può informare sulla quantità dei manoscritti posseduti, contenere cenni storici e bibliografici. Alle biblioteche e ai fondi sono collegate le segnature che servono a identificare e citare in maniera univoca i manoscritti. Ogni segnatura è identificata da un codice numerico preceduto dalla sigla CNMS. Il sistema consente l'inventariazione del documento con la semplice registrazione della segnatura, indipendentemente dalla catalogazione, che può essere eseguita successivamente; la segnatura può essere collegata a diverse tipologie di risorse: schede recuperate da cataloghi o schede codicologiche di nuova creazione, sempre identificate in modo univoco dal codice numerico con CNMD. Alle segnature è possibile collegare dei metadati, ad esempio l'url di una risorsa interna o esterna al server della biblioteca che

ha il compito di indicizzare. Altro elemento importante di MOL è l'authority file dei nomi di persona e di ente che, per evitare errori o duplicazioni frequenti come in passato, ora costituiscono ciascuno un record indipendente e sono identificati in modo univoco da un codice numerico con CNMN.

Per la catalogazione si parte collegandosi al sito di MOL, dove si visualizza una suggestiva homepage [fig. 1] recante in alto l'immagine di una iniziale L istoriata, nella cui campitura si legge l'incipit del Vangelo di Matteo²² tratto da una *Bibbia* proveniente da Pistoia e databile alla metà del secolo XII. Sul lato sinistro della pagina appaiono l'accesso all'Area riservata e i tasti per selezionare *Ricerca*, *Indici*, *Progetti speciali*, *Biblioteche*, *News* e *Norme Catalografiche*. Nella parte sottostante trovano spazio una serie di link utili per visitare siti di interesse specialistico: progetti internazionali, cataloghi e riproduzioni di manoscritti, OPAC bibliografici e sussidi per lo studio dei manoscritti. Dall'Area riservata gli operatori autorizzati intervengono sulle notizie relative al progetto di catalogazione a cui appartengono e per il quale potranno descrivere biblioteche e fondi, creare o modificare schede catalografiche, creare elenchi topografici delle segnature, lavorare sull'authority file e importare o esportare schede.

La catalogazione inizia da *Ricerca Segnatura*, digitando una tra le segnature precedentemente inserite dal responsabile del progetto biblioteca. La segnatura recuperata dal sistema deve essere collegata a ogni nuova scheda catalografica e deve indicare necessariamente la collocazione fisica del documento. La seconda maschera che si apre è *Modifica Segnatura*: in questa sessione di attività il catalogatore potrà selezionare l'alfabeto e la lingua del manoscritto, attribuire uno o più numeri d'inventario oppure immagini e creare o modificare la descrizione. Da *Modifica segnatura/Schede* possono essere create la scheda breve o la scheda estesa, che non sono alternative, ma complementari in quanto ciascuna si riferisce a momenti diversi dello studio del documento. La differenza tra i due tipi di scheda è relativa unicamente alla descrizione fisica, perché quella interna prevede la presenza degli stessi

elementi. La scheda breve si esaurisce in un'unica videata, che contiene le informazioni sulla fonte delle informazioni e i dati descrittivi essenziali, indica se la scheda proviene da operazioni di recupero di cataloghi e il suo attuale stato di lavorazione. In caso di manoscritto composito, si indica se i fascicoli si presentano legati, la data, la materia, il numero di carte e la loro dimensione, lo stato di conservazione, se vi siano stati interventi di restauro o ne occorrono di nuovi, la presenza di decorazioni, la datazione della legatura, la storia del manoscritto e infine le osservazioni. La scheda si può collegare ai nomi legati alla storia del manoscritto, alla camicia, alla descrizione interna o al carteggio e alla bibliografia. La scheda estesa si articola in quattordici sezioni composte da diversi campi, che seguono, nella numerazione progressiva, quella prevista dalla *Guida* che, unitamente alla *Guida al software Manus* è la base di studio per catalogare in MOL. Nella scheda estesa, oltre alle voci presenti nella scheda breve, esiste l'ampia sezione *Altro* che contempla numerosi elementi: filigrana, fascicolazione, foratura, rigatura, richiami, scrittura e mani, stato di conservazione. Le sezioni più articolate sono: *Decorazione*, che prevede l'inserimento di dati in presenza di stemmi, iniziali semplici, filigranate o ornate, pagine pienamente illustrate, disegni, stampe e incisioni; *Legatura*, che prevede i dati per datazione, origine, materiale delle assi e decorazione della coperta, presenza di elementi metallici ed eventuali restauri. La sezione *Camicia* è molto utile nella catalogazione di manoscritti moderni e carteggi o quando siamo di fronte a una raccolta di documenti d'archivio per i quali occorra indicare le carte in forma inclusiva e il titolo della camicia stessa. La scheda estesa, nel caso di manoscritto composito, permette di descrivere separatamente le singole unità codicologiche che compongono il manoscritto nella sua interezza, riproponendo per ogni unità la descrizione fisica estesa. L'Area otto può contenere indicazioni sulla eventuale presenza di parti a stampa. Il campo *Osservazioni*, che si trova in chiusura della descrizione fisica, può contenere note del catalogatore relative a dubbi sorti durante la schedatura o utili a dare altre informazioni che non

hanno trovato collocazione nelle altre sezioni previste. Le schede catalografiche brevi ed estese prevedono legami con i titoli, con i nomi personali presenti nei titoli e la possibilità di trascrivere *incipit* ed *explicit* di ciascuna unità codicologica presente nel manoscritto. Da remoto l'utente, attraverso l'homepage di MOL, accede all'interrogazione; dal menù di ricerca, con il tasto *Biblioteche*, può raffinare la ricerca inserendo altri dati: regione, città, denominazione ente, codice SBN per visualizzare i dati di biblioteca, la lista dei fondi e giungere a sfogliare le schede collegate, con il tasto *Ricerca* si visualizza anche *Ricerca avanzata* che permette di combinare i diversi criteri che propone il sistema con vari gradi di raffinamento come, ad esempio, il nome della biblioteca più la denominazione di un suo fondo. La *Ricerca semplice* consente di trovare una o più parole presenti in qualsiasi campo della scheda catalografica analizzando contemporaneamente l'intero database come un vero e proprio motore di ricerca. L'Area di attività per la bibliografia, la catalogazione e il censimento dei manoscritti²³ dell'ICCU alimenta MOL perseguendo i seguenti obiettivi: promuove e coordina in collaborazione con le biblioteche pubbliche ed ecclesiastiche iniziative di censimento, inventariazione e catalogazione scientifica del patrimonio manoscritto posseduto in Italia, promuove attività di catalogazione sommaria e scientifica e coordina iniziative catalografiche secondo la normativa ICCU e sue varianti, mantiene e sviluppa la sintassi xml per i manoscritti, cura la gestione e la mediazione delle basi di dati Manus e Bibman²⁴, studia ed elabora norme per le diverse tipologie di manoscritti, individua le fonti bibliografiche per lo studio dei fondi manoscritti posseduti in Italia per fornire strumenti alla catalogazione scientifica di questo materiale librario, cura la didattica relativa ai campi di propria competenza rappresentando l'istituto in ambito nazionale e internazionale. Manus, per la sua duttilità e per lo spazio che la sua struttura offre alla generosità descrittiva dei catalogatori, è il sistema adottato per la catalogazione dei disegni che costituiscono il *Codice Tarsia*.



Note

¹ <<http://www.bml.firenze.sbn.it/rinascimentovirtuale/index.html>>. I siti sono stati consultati nel mese di agosto 2019.

² <<http://manus.iccu.sbn.it/>>.

³ <<http://www.internetculturale.it/>>.

⁴ *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*, Roma, ICCU, 1990.

⁵ *Guida a Manus Online Standard per la catalogazione dei manoscritti delle biblioteche italiane*, a cura di L. Merolla, Roma, Lucia Negrini, 2014.

⁶ <http://www.treccani.it/enciclopedia/auguste-pelzer/>.

⁷ S. de Ricci et al., *Census of Medieval and Renaissance manuscript in the United States and Canada*, 3 voll., New York, H.W. Wilson, 1935-1940.

⁸ A. Petrucci, *La descrizione del manoscritto: storia, problemi, modelli*, Firenze, NIS, 1984.

⁹ <<https://www.aib.it/aib/stor/contr/petrucci.htm>>.

¹⁰ <<https://www.aib.it/aib/editoria/dbbizo/mazzatinti.htm>>.

¹¹ <<https://www.aib.it/aib/stor/bio/costa.htm>>.

¹² Per la storia e l'evoluzione di MOL, si veda R. Marcuccio, *Catalogare e fare ricerca con Manus Online*, in «Biblioteche oggi», 28, 2010, pp. 33-49.

¹³ <<https://it.wikipedia.org/wiki/XML>>.

¹⁴ <<https://www.html.it/pag/16220/dtd-document-type-definition/>>.

¹⁵ <<https://tei-c.org/>>.

¹⁶ Il Servizio Bibliotecario Nazionale è il maggior catalogo collettivo italiano per il libro a stampa: <<https://www.iccu.sbn.it/it/>>.

¹⁷ *ISBD International standard bibliographic description, edizione consolidata*, a cura dell'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, Roma, ICCU, 2012.

¹⁸ <<https://www.loc.gov/marc/>>.

¹⁹ <<https://www.ifla.org/publications/unimarc-formats-and-related-documentation>>.

²⁰ <<https://manus.iccu.sbn.it/>>.

²¹ <<https://anagrafe.iccu.sbn.it/it/>>.

²² Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 721, c. 190r.

²³ <<https://www.iccu.sbn.it/it/istituto/area-di-attivita-per-i-manoscritti/>>.

²⁴ Bibliografia dei manoscritti in alfabeto latino posseduti dalle biblioteche italiane <https://www.iccu.sbn.it/it/attivita-servizi/attivita-nazionali/pagina_81.html>.

MANUS E L'ICONOGRAFIA

Claudia Grieco

La Biblioteca Nazionale di Napoli possiede circa 13.000 codici manoscritti, che sono attualmente materia di un ampio progetto di catalogazione attraverso il database di ManusOnLine¹ (MOL) messo a disposizione dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU). Questo database è stato ideato e sviluppato nel tempo per adattarsi alla vastità ed eterogeneità della forma manoscritta, in modo da poter racchiudere questa complessità in un'unica modalità di catalogazione che sia quanto più completa e facilmente fruibile. Analizzando il significato del termine manoscritto, ci rendiamo subito conto di come questo si apra a molteplici interpretazioni: in senso lato è considerato manoscritto tutto ciò che è scritto a mano, in senso stretto con questo termine vogliamo indicare la produzione di testi in forma libraria².

All'interno della Biblioteca Nazionale di Napoli, Manus, proprio in funzione della sua duttilità, è stato impiegato tra il 2010 e il 2012 allo scopo di catalogare un materiale piuttosto insolito, diverso dal libro manoscritto, ossia la raccolta dei disegni dei papiri³. La schedatura di questi disegni, seppure nati in un contesto e per uno scopo totalmente diverso rispetto a quelli di cui ci accingiamo a trattare, rappresenta un importante precedente per la catalogazione di materiale grafico con MOL. I disegni dei papiri, infatti, eseguiti nella seconda metà del Settecento, consistono in trascrizioni facsimilari delle colonne e dei frammenti di scrittura, compresi lacune e spazi bianchi, contenuti nei papiri

srotolati provenienti dalla Villa dei Pisoni a Ercolano e oggi conservati presso l'Officina dei Papiri nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Allo scopo di non consentirne l'interpretazione, i disegni furono realizzati dagli stessi srotolatori che, non conoscendo il greco, non potevano che imitare il segno grafico che vedevano. Questa sorta di trascrizioni furono il risultato di un lavoro lungo e meticoloso e furono pubblicate nelle due raccolte degli *Herculanensium voluminum quae supersunt*, risalenti rispettivamente agli anni 1793-1855 e 1862-1876. Il compito di questi disegni era quello di fissare su carta il contenuto di papiri facilmente deperibili, che andavano (e vanno) incontro a un'inevitabile degenerazione, nonché quello di registrare porzioni di testo andate perdute durante le operazioni di apertura. Questi manoscritti sono oggi consultabili attraverso la piattaforma di ManusOnLine, che offre la possibilità di visionarne le riproduzioni in digitale e mettere in collegamento informazioni attraverso più livelli di approfondimento. Infatti, sulla piattaforma MOL troviamo dati che riguardano sia i papiri riprodotti, sia le tecniche, le modalità della realizzazione e la paternità dei disegni, ma anche la descrizione di come questi disegni si presentano e sono conservati presso la Biblioteca, nella quale sono presenti dal 1910.

Quello di cui ci occupiamo ora, invece, è il progetto di collaborazione tra la Biblioteca Nazionale di Napoli e il Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE) dell'Università degli Studi di Napoli Federico II: si tratta di un percorso di studio e di approfondimento critico delle



raccolte grafiche manoscritte possedute dalla Biblioteca intrapreso nel 2017 e finalizzato a rendere fruibile questo patrimonio attraverso l'inserimento su MOL, compiendo un ulteriore passo verso l'ampliamento dell'utilizzo di questa piattaforma.

Il sistema principale per la catalogazione del materiale bibliotecario nazionale è attualmente l'On line Public Access Catalog of National Library Service del Servizio Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN), che prevede anche una scheda relativa alla catalogazione del materiale a stampa, manifesti e disegni⁴; tuttavia, la forma totalmente manoscritta e la conseguente assenza di qualsiasi materiale a stampa nei manoscritti XII.D.74 e XII.D.I, al cui studio questo progetto in particolare è finalizzato, è per sua natura coerente con i presupposti da cui si muove ManusOnline⁵. Inoltre, molti di questi grafici sono corredati da annotazioni e note manoscritte, la cui lettura e trascrizione (ovviamente riportata anche su MOL) ha permesso l'apprendimento di notizie importanti riguardo alle nostre carte.

Questi due manoscritti contengono disegni di varia origine e natura realizzati da diverse mani, ma solo per pochi è possibile proporre un'attribuzione certa, lungo un lasso temporale di circa settant'anni che le ricerche compiute proprio ai fini di questo studio collocano all'incirca tra gli anni Quaranta e Novanta del XVI secolo. Il *corpus* attualmente costa di 132 carte e si compone di un taccuino di antichità romane, di piante e prospetti di edifici civili e religiosi, di progetti e idee per la costruzione di palazzi, di chiese e di fortificazioni, di un repertorio di portali, prospettive architettoniche, oltre a frammentarie altre raffigurazioni, come scene, arredi, etc. Questo taccuino sembra essere il frutto di una fase di raccolta di ambito romano⁶ precedente a una fase napoletana. Non è questa la sede per approfondire le vicende e le varie appartenenze del nostro codice e di come il *corpus* iniziale sia stato poi portato a Napoli, ma è comunque importante chiarire il motivo per il quale questi disegni si ritrovino in un ambito bibliotecario e di conseguenza sia nata la necessità di catalogarli.

Innanzitutto, va detto che abbiamo a che fare con il genere dell'album di disegni⁷, molto comune nel Cinquecento e anche in seguito, quando il disegno architettonico iniziò a destare interesse come genere artistico autonomo⁸, non venendo più utilizzato solo come materiale di studio o di approfondimento dagli artisti stessi. All'interno della categoria del 'libro di disegni', che nasce in generale dalla volontà di raccogliere un *corpus* grafico all'interno di un volume rilegato, Nesselrath⁹ distingue l'album rispetto al 'taccuino' quale genere molto più frammentario e miscelaneo, dal momento che è il risultato di un raggruppamento a posteriori di materiale grafico disomogeneo, di più autori, anche distanti nel tempo. L'album risponde alla volontà del collezionista, conoscitore, restauratore o conservatore che ne viene in possesso e come tale deve essere studiato, venendo posto in relazione con altri oggetti dotati di caratteristiche simili¹⁰.

A seconda delle vicende, anche il tipo di rilegatura può variare: la coperta può essere di pelle o semplicemente in carta o pergamena.

Molti di questi album di disegni sono giunti nei modi più disparati (nonché difficili da ricostruire, come in questo caso) in varie biblioteche pubbliche e private: è dunque importante oggi studiare questo codice, non solo per la qualità artistica del materiale grafico, ma anche perché rappresenta una testimonianza fondamentale del cambiamento del gusto collezionistico e dei linguaggi dell'architettura in diversi momenti storici.

Tornando ai nostri due tomi, sembra ormai accertato che la Biblioteca Nazionale di Napoli li abbia acquisiti dalla Biblioteca del principe di Tarsia¹¹, in quanto compaiono nell'inventario del 1780 di quella biblioteca. I due volumi in cui erano contenuti, con rilegature di pergamena risalenti a un periodo circoscritto tra la fine del XVI e l'inizio XVII secolo, che presentano lacci e fermagli, sono tuttora conservati dopo essere stati restaurati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. I disegni, invece, non sono più incollati su questi supporti, poiché tra il 2010 e il 2012 sono stati oggetto di un restauro a opera dello Studio Crisostomi di Roma.

I manoscritti in questione hanno una forma composita, ossia si compongono di più parti che vanno analizzate in dettaglio. Questo materiale eterogeneo corrisponde però a una raccolta organizzata, costruita secondo un criterio voluto dal collazionatore e non rispondente a mere esigenze pratiche.

La scheda di ManusOnline è divisa in tre grandi parti: descrizione esterna, descrizione interna e bibliografia. La descrizione esterna riguarda le caratteristiche del contenitore del manoscritto¹²: nel nostro caso, ad esempio, la composizione materiale, la cronologia, la legatura, la cartulazione, il numero degli elementi contenuti. Fondamentale è la presenza di un campo relativo alla storia del manoscritto, dove vengono inseriti tutti i dati relativi alla storia del restauro e alle vicende che hanno portato il codice a essere acquisito e collocato in biblioteca. I campi a testo libero, numerosi nella scheda MOL, offrono al catalogatore la possibilità di inserire qualsiasi informazione per cui non è previsto un campo specifico. Per quanto riguarda i nomi collegati, questo rappresenta il campo dove compaiono i disegnatori e i vari collezionisti e conoscitori nelle mani dei quali è passata la raccolta prima che arrivasse a noi. All'interno della scheda madre così composta si sviluppano una serie di schede secondarie. Se creiamo un parallelo tra la nostra scheda MOL e quella prevista dall'ICCD per il disegno (la scheda D)¹³ abbiamo a che fare con un tipo di bene complesso, in cui le varie componenti instaurano tra loro un tipo di relazione orizzontale, in quanto, pur avendo diverse caratteristiche, sono legate dal fare parte dello stesso album, così come è stato organizzato da colui o coloro che le hanno raccolte.

Nel campo della descrizione interna, ogni oggetto è identificato con il numero della carta su cui è stato collocato. Questo campo è ripetuto per ognuna delle singole unità grafiche che appartengono ai due volumi. Queste rappresentano le schede secondarie, figlie di quella principale. Una sola carta può contenere anche più di un'unità grafica: la distinzione è indicata dalla presenza di una lettera dell'alfabeto¹⁴. All'interno della descrizione viene indicato il titolo, che è considerato elaborato in quanto non indicato dall'autore,

ma attribuito in relazione al soggetto rappresentato. Nello specifico degli oggetti catalogati, la scheda D prevede una definizione del genere a cui appartiene il disegno, che nel nostro caso può spaziare nell'ambito dell'architettura civile, religiosa e militare. Viene documentata anche la tipologia specifica del disegno a seconda se abbiamo a che fare con uno schizzo preparatorio, un bozzetto, un progetto architettonico o urbanistico, o anche con un prodotto di fantasia. Nel caso che l'unità da noi catalogata fosse in rapporto con un'opera finale esistente, come nel caso della nota veduta del cantiere di Palazzo Farnese, il catalogatore tiene conto del rapporto che intercorre tra il disegno e l'architettura realizzata. Tutti questi dettagli vengono inseriti in un altro campo a testo libero, quello delle *osservazioni*. All'interno di questa voce una parte è dedicata alla materia e alle tecniche utilizzate, nonché lo stato di conservazione in cui si trovano (comprese eventuali rifilature delle carte¹⁵); quindi, il tipo di carta, la filigrana, le dimensioni, le modalità di esecuzione dei disegni (nella maggior parte dei casi qui abbiamo a che fare con matita, china e acquarello), l'eventuale presenza di stemmi, la descrizione del soggetto. Qui trova spazio anche la trascrizione di qualsiasi didascalia o annotazione presenti, sciogliendo anche abbreviazioni e specificando la loro posizione e il tipo di grafia.

Un altro campo al quale la scheda D riserva molto spazio è quello della datazione, raramente certa nel caso dei nostri disegni (a meno che la data non sia stata resa esplicita in un'annotazione sul supporto stesso), per cui in molti casi si opta per un termine *ante quem* e uno *post quem*, o più genericamente per un'approssimazione maggiormente indicativa desunta dalle informazioni storiche di riferimento. La motivazione va sempre riportata indicando il tipo di analisi eseguita (storica, scientifica, di confronto) e vanno specificate anche le altre date inerenti alla storia del bene catalogato. L'autore o gli autori (in questo caso vanno specificati gli ambiti di intervento) vanno inseriti circostanziando anche qui le ragioni dell'attribuzione. In mancanza di un autore certo, si può fare eventualmente ri-



ferimento a un ambito culturale. Quando si nominano gli autori, ma anche nel caso di nomi collegati, MOL, come gli altri sistemi di catalogazione, fa riferimento a un *Autority file*¹⁶. Quando ciò è previsto, ci troviamo di fronte a campi che richiedono molta attenzione nella loro compilazione, onde accertarsi che si citi l'autore giusto e non si registrino ripetizioni.

L'ultimo campo che rimane da riempire è quello delle fonti: avendo a che fare con una serie di disegni così dissimili, queste saranno specifiche per ognuno dei nostri oggetti di catalogazione, considerando che negli anni si sono susseguiti studi e approfondimenti da parte di vari studiosi, i quali si sono concentrati di volta in volta su diverse testimonianze grafiche, approfondendone la paternità e ricostruendo relazioni di ambito artistico, storico, collezionistico.

La terza parte della scheda di ManusOnLine è quella bibliografica¹⁷. I campi presenti sono: bibliografia a stampa, non a stampa, riproduzioni, fonti e osservazioni. Considerando l'antichità dei nostri grafici, può capitare di dover citare fonti non a stampa, come inventari manoscritti, o anche altri testi da cui reperire informazioni. Le fonti sono rappresentate da tutti quei repertori utili per l'inserimento degli autori, dei titoli e della collazione dei testi.

Interrogare il database di ManusOnLine¹⁸ per cercare i nostri disegni è molto facile: esiste una stringa che permette una ricerca semplice, partendo da una o più parole o da una frase, oppure si può optare per una ricerca avanzata¹⁹, che permette di selezionare criteri specifici anche inserendo più filtri, nel momento in cui siamo in possesso di informazioni più specifiche su quello che stiamo cercando.

In ultima analisi, un aspetto molto positivo è la possibilità offerta da MOL di corredare le schede descrittive con l'inserimento delle immagini, cosa che darà modo agli studiosi di verificare la correttezza dei dati e delle attribuzioni, oltre che un'utile consultazione online del documento, anche a salvaguardia dello stesso manoscritto. Nel caso del nostro codice, sono stati fatti grandi passi avanti fatti sia nella ricostruzione della sua storia così complessa, tortuosa e insieme affasci-

nante che nell'analisi di disegni così eterogenei quanto poco noti prima di questo studio e della mostra a cui è stato finalizzato. Tuttavia, c'è ancora molto spazio per la ricerca e il dibattito. La possibilità di accedere attraverso MOL a una tale quantità di materiale catalogato e digitalizzato offrirà sicuramente l'occasione di nuovi spunti per un discorso che si presta a essere ulteriormente ampliato e approfondito.

Note

¹ Consultabile online: < <https://manus.iccu.sbn.it/> >.

² Un manoscritto (dal latino *manu scriptus*, cioè "scritto a mano", abbreviato in inventari e cataloghi come ms) è un qualsiasi documento scritto a mano, in opposizione a quelli stampati o riprodotti in un qualsiasi altro modo. Rientrano quindi in questa categoria anche i graffiti e le incisioni (su tavolette di qualsiasi materiale). Comunemente, però, con questo termine si designano testi scritti a mano e redatti in forma di libro.

³ A. Travaglione, *I papiri ercolanesi: libri "antiquiores" in biblioteca*, in *La Biblioteca Nazionale di Napoli. Memoria e orizzonti virtuali*, Napoli, Officine Grafiche F. Giannini, 1997.

⁴ *Linee guida per la catalogazione in SBN del materiale grafico: manifesti, stampe, disegni*, Roma, ICCU, 2012.

⁵ *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*, a cura di V. Jemolo, M. Morelli, Roma, ICCU, 1990.

⁶ F. Starace, *Ipsa ruina docet. Il disegno degli ordini in un frammentario taccuino del '500 conservato a Napoli*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, Atti del Convegno internazionale di Genova (5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta, con la collaborazione di M. Folin, M. Spesso, 2 voll., Genova, De Ferrari, 2003, II, pp. 669-679, fig. pp. 800-803.

⁷ A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, 3 voll., Torino, Einaudi, 1984, III, pp. 89-119.

⁸ O. Lanzarini, *I codici di disegni dell'Architettura dall'Antico nel '500. Funzione progettuale, ragione documentaria*, in *Codici del disegno di progetto*, a cura di A. Pratelli, Udine, Forum, 2006, pp. 239-246.

⁹ A. Nesselrath, *I libri di disegni*, cit., pp. 89-91.

¹⁰ *Libri e album di disegni nell'età moderna (1550-1580). Nuove prospettive metodologiche e esegesi storico critica*, a cura di V. Segreto, Roma, De Luca editore, 2018.

¹¹ *Ferdinandi Vincentii Spinelli Tarsiae Principis, Bibliothecae, Index Al-*



phabeticus, Secundum authorum cognomine, 2 voll., Napoli, ex typographia Simoniana, 1780.

¹² M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Milano, Bibliografica, 1998.

¹³ Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, *Normativa D-Disegni, Norme di compilazione*, Roma, ICCU, 2008.

¹⁴ Ad esempio, analizzando il Ms. XII.D.1, la prima carta 1ra presenta la pianta di una fortificazione, mentre la carta 1rb corrisponde alla pianta di un edificio nella città di Napoli.

¹⁵ La carta 9ra del Ms. XII.D.74, che reca un disegno di un cornicione, mostra i segni della matita che è stata tracciata per la ri-

filatura e lo stesso segno lo presentano anche le carte seguenti.

¹⁶ Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, *Linee Guida per la formulazione e il trattamento in Manus Online (MOL) delle voci di autorità di nomi di persone, di enti, di famiglie e di luoghi*, Roma, ICCU, 2018.

¹⁷ Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, *Norme bibliografiche per la compilazione dell'area "Bibliografia" in Manus Online*.

¹⁸ Consultabile online: <<https://manus.iccu.sbn.it/ricerca.php>>.

¹⁹ Consultabile online: <https://manus.iccu.sbn.it/opac_Ricerca-CatalogificaAvanzata.php>.



Elenco abbreviazioni

- AGR = Bruxelles, Archives générales du Royaume
AGS = Simancas, Archivo General
Alberti.C = Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe: vol. 2502 – Codice C [Alberto Alberti]
Amsterdam = Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet: fogli R.P.T.1956.108-111
AnPo = Windsor Castle, Royal Library, Architettura Civile, foglio 10358 [Anonymous Portuguese]
AP.RIBA = London, Royal Institute of British Architects – RIBA, British Architectural Library, Drawings Collection: ex Burlington-Devonshire Albums [Andrea Palladio e altri]
AP.Vi = Vicenza, Gabinetto dei disegni e stampe dei Musei Civici: inv. D1-D33 [Andrea Palladio]
ASNa = Napoli, Archivio di Stato
ASPr = Parma, Archivio di Stato
ASRm = Roma, Archivio di Stato
AST = Torino, Archivio di Stato
BAV = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
BNM = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
BNN = Napoli, Biblioteca Nazionale
CB = Firenze, Casa Buonarroti
CCA = Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture – CCA: ms. DR. 1982:0020:001-033 – Architectural Sketchbook
Coner = London, Sir John Soane's Museum: vol. 115 – Codex Coner [Bernardo della Volpaia e altri]
Copenaghen = Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Kogl. Kobberstiksamling: ms. inv. Tu.ital.mag.XVII
Coburgensis = Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg: Cod.Icon.195 – Codex Coburgensis
Dest.A; = San Pietroburgo, Biblioteca del Museo Statale Ermitage: mss. inv. 14742 – Codice Destailleur A
Dest.B = San Pietroburgo, Biblioteca del Museo Statale Ermitage: mss. inv. 14742 – Codice Destailleur B
Dest.C = San Pietroburgo, Biblioteca del Museo Statale Ermitage: mss. inv. 14742 – Codice Destailleur C
Dest.D = Berlino, Kunstbibliothek: ms. Hdz 4151 – Codex Destailleur D
Dosio = Modena, Biblioteca Estense: ms. Camp.App.1755 (= gamma.Z.2.2) [Giovanni Antonio Dosio]
DTD = Document Type Definition
GdS = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424 – Codice Barberiniano [Giuliano e Francesco da Sangallo]
GDSU = Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi
GPI = Getty Provenance Index
KBR = Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique
ICCU = Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche
ISCAG = Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio
Lille = Lille, Palais des Beaux-Arts: ms. inv. 717-808 – c.d. Taccuino di Michelangelo [Raffaello da Montelupo e anonimo collaboratore]
Morillon = Eton, Eton College Library, Topham Collection: ms.Bo.17.4 [Antoine Morillon]
OVB = Siena, Biblioteca Comunale: ms. S.IV.1 [Oreste Vannocci Biringucci]
Oz109 = Berlin, Kunstbibliothek: ms. Oz109 (= Hdz 3267) – Codex Destailleur A
Oz111 = Berlin, Kunstbibliothek: ms. Oz111 (= Hdz 2438) – c.d. Codice del Mantegna
Oz114 = Berlin, Kunstbibliothek: ms. Oz114 (= Hdz 4946) – Monuments de Nismes
PLFe = Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea: ms. Cl.I, 217, buste 10r-v, 11v, 12r-v, 14r-v, fogli 12r, 26r-v, 40v, 48v, 63v, 64r-v, 66r-68r, 69r-v [Pirro Ligorio]
PLOx = Oxford, Bodleian Library: ms. Canon. Ital.138 [Pirro Ligorio]
PLPa = Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Ital.1129 – Delle antichità di Roma [Pirro Ligorio].
PLTo. I-XXX = Torino, Archivio di Stato: mss. Ja.III.3 – Ja.III.15 e Ja.II.1 – Ja.II.17 (= voll. I-XXX) [Pirro Ligorio]
PLWi = Windsor Castle, Royal Library: Ancient Roman Architecture, foglio 10797r [Pirro Ligorio].
UA = Firenze, GDSU: disegni di Architettura
WLB = Stoccarda, Württembergischen Landesbibliothek: ms.HB XI.32 – Libro dell'Architettura [Giovanni Antonio Dosio]
Zichy = Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár: inv. 99.2690 – Codex Zichy [Angelo del Cortivo].



Bibliografia delle schede di catalogo

- ACERBI 2007 = F. Acerbi, *Euclide. Tutte le opere*, Milano, Bompiani, 2007.
- ADAMS 1993 = N. Adams, *Architettura militare di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio*, a cura di F.P. Fiore, G. Tafuri, Milano, Electa, 1993.
- AGOSTI 1990 = G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Einaudi, 1990.
- ALBERTI 2014-2015 = A. Alberti, *Contributi per Michele Grechi Lucchese incisore*, in «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe Achille Bertarelli», XLI, 2014-2015, 37, pp. 35-77.
- ALLEGRI 2000 = L. Allegri, *La ridefinizione dell'edificio teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. I: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento*, Torino 2000, pp. 905-925.
- ALMAGIÀ 1913 = R. Almagià, *Studi storici di cartografia napoletana*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVIII, 1913, pp. 3-35, 318-348, 409-440, 639-654.
- ALTIERI BIAGI 1971 = M.L. Altieri Biagi, «*La Vita del Cellini. Temi, terminini, sintagmi*», *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971.
- ALVINO 1842 = F. Alvino, *Anfiteatro Campano illustrato e restaurato da Francesco Alvino*. 3. ed. col paragone di tutti gli anfiteatri d'Italia ed un cenno sugli antichi monumenti di Capua, Napoli, dallo Stabilimento Tipografico di Partenope, 1842 (1 ed. 1833).
- ANTALDI 1996 = A. Antaldi, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino Pesaro e de' luoghi circonvicini*, a cura di A. Cerboni Baiardi, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1996.
- ARICÒ 1982 = N. Aricò, *Sicilia: ragioni storiche della presenza*, in *Il progetto del disegno. Città e territori italiani nell'Archivio General di Simancas*, a cura di I. Principe, Reggio di Calabria, Casa del Libro Editrice, 1982, pp. 145-188.
- ARICÒ 2016 = N. Aricò, *La fondazione di Carlentini nella Sicilia di Juan de Vega*, Firenze, Leo S. Olschki, 2016.
- AZZOLINI 2013 = M. Azzolini, *The duke and the stars: astrology and politics in Renaissance Milan*, London, Harvard University Press, 2013.
- BACCHELLI 1999 = F. Bacchelli, *Palingenio e la crisi dell'aristotelismo*, in *Scienze e religione: da Copernico a Galileo*, Roma, Ecole Française de Rome, 1999.
- BACCI 1901 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di O. Bacci, Firenze, G.C. Sansoni, 1901.
- BARONE 2011 = J. Barone, *Cassiano dal Pozzo's manuscript copy of the Trattato: new evidence of editorial procedures and responses to Leonardo in the seventeenth century*, in «Raccolta Vinciana», 35, 2011, pp. 223-286.
- BARRELLI 2018 = L. Barelli, *Architettura e tecnica costruttiva a Roma nell'Altomedioevo. Saggi*, Altair4 Multimedia, Roma, 2018, pp. 93-172.
- BASSOLI 1979 = F.S. Bassoli, *Alcune correzioni ed aggiunte alla «Bibliografia Vinciana 1493-1930» di Ettore Verga*, in «Notiziario Vinciano», 12, 1979.
- BELLINI 2002 = F. Bellini, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, catalogo della mostra (Vignola, marzo-luglio 2002), a cura di B. Adorni, Ch.L. Frommel, Ch. Thoenes, R. Tuttle, Milano, Electa, 2002, pp. 300-306.
- BELLINI 2011 = F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo a Della Porta*, 2 voll., Roma, Argos, 2011.
- BELLOTTO 1996 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di L. Bellotto, Parma, Guanda, 1996.
- BENEDETTI 1984 = S. Benedetti, *Fuori dal classicismo, sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, Multigrafica, 1984.
- BENEDETTI 1992 = S. Benedetti, *L'architettura nel tempo della transizione: note su Domenico Fontana*, in *Architetture per la città: l'arte al tempo di Sisto V*, a cura di M.P. Sette, Roma, Multigrafica, 1992, pp. 7-11.
- BENEDETTI 2001 = S. Benedetti, *L'avvio pauperista alla prima stagione dell'architettura gesuitica*, in G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura Gesuitica*, Roma, Jaca Book, 2001, pp. 9-20.
- BENNETT 2009 = P. Bennett, *Sacred Repertoires in Paris under Louis XIII. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms Vma rés. 571*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.
- BERTI 1925 = E. Berti, *Un manoscritto di Pietro Cataneo agli Uffizi e un codice di Francesco di Giorgio Martini*, in «*Belvedere*» VII, 1925.
- BIANCHI 1852 e 1886 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di B. Bianchi, Firenze, 1852, 1886.
- BIANCHI 1963 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di E. Bianchi, Firenze, 1963.
- BILANCIA 2008 = F. Bilancia, *Giovanni Battista Montano, architetto e intagliatore: appendice documentaria*, in «*Palladio*», n.s., XXI, 2008, 41, pp. 53-84.
- BIONDO 1548 = F. Biondo, *Roma restaurata, et Italia illustrata di Biondo da Forlì. Tradotte in buona lingua uolgare per Lucio Fauno*, Venetia, Michele Tramezzino (1 ed. Italia Illustrata, 1475).



- BIRRA 2016 = C. Birra, *Lorenzo Pomarelli, un architetto del XVI secolo tra Siena e Napoli*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», n.s., LXXVII (2014-2015), 2016, pp. 287-302.
- BIRRA 2017 = C. Birra, *Gli Ingegneri Regi a Napoli (1571-1643). Amministrazione e architettura*, tesi di dottorato, XXVII ciclo, relatore L. Di Mauro, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2015.
- BMV 1576 = BMV, mss. it. VII, 3514, *Relazione di Dalmazia et Levante fatta dal Ill.mo S. Andrea Giustiniano l'anno 1576*, ff. 8v-9v, 29v-30.
- BONI 2019 = V. Boni, *L'attività di Stigliola e Cartaro per la Carta del Regno*, in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 8 novembre 2019-31 gennaio 2020), Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2019, nel presente catalogo.
- BORRONI SALVADORI 1980 = F. Borroni Salvadori, *Carte, piante e stampe delle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1980.
- BORZELLI 1902 = A. Borzelli, *Giovanni Antonio Nigrone fontanaro e ingegniero de acqua*, Napoli, Riccardo Marghieri, 1902.
- BORZELLI 1908 = A. Borzelli, *Jacopo Barozzi con Francesco Paciotta: Caprarola e la Cittadella*, Napoli, Tipografia Sannitica, 1908.
- BRIQUET 1991 = C.-M. Briquet, *Les filigranes*, Hildesheim, G. Olms, 1991, ristampa dell'edizione di Leipzig, 1923.
- BRODINI 2009 = A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Roma, Campisano, 2009.
- BROTHERS-WATERS 2011 = C. Brothers, M.J. Waters, *Variety, Archeology, and Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, edited by C. Brothers, M.J. Waters, Charlottesville (VA), UVaM, 2011.
- BROWN 1998 = D. Brown, *Leonardo da Vinci: le origini di un genio*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- BRUMMER 1993 = H.H. Brummer, *The editio princeps of Leonardo da Vinci's Treatise on Painting Dedicated to Queen Christina*, in «Achademia Leonardi Vinci», VI, 1993.
- BRUNETTI 2006 = O. Brunetti, *A difesa dell'impero: pratica architettonica e dibattito teorico nel Vicereame di Napoli nel Cinquecento*, Galatina, M. Congedo, 2006.
- BRUSCHI 1987 = A. Bruschi, *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1987, pp. 311-337.
- BUCCARO 2011 = A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll. Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.
- BUCCARO 2016 = A. Buccaro, *The Codex Corazza and Zaccolini's Treatises in the Project of Cassiano dal Pozzo for the Spreading of Leonardo's Works*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship*, eds. C. Moffatt, S. Tagliagambara, Leiden, Koninklijke Brill, 2016, pp. 19-32.
- BUCCARO 2017 = A. Buccaro, *Il Codice Corazza della Biblioteca Nazionale di Napoli e la diffusione del pensiero vinciano nel Mezzogiorno*, in *Leonardo a Donnaregina. I Salvator Mundi per Napoli*, catalogo della mostra ideata da C. Pedretti, a cura di N. Barbatelli e M. Melani, Poggio a Caiano/Napoli, CB Edizioni/Elio de Rosa editore, 2017.
- BUCCARO 2018 = A. Buccaro, *Leonardo e «mag.º Antonio fiorentino». Cenni su codici vinciani perduti nel Foglietto del Belvedere dell'Archivio Pedretti*, in «ArcHistoR», V, 10, 2018, pp. 26-57.
- BUFFARIA - GROSSI 2009 = *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, atti della giornata di studi (14 novembre 2008), a cura di P.C. Buffaria, P. Grossi, con la collaborazione di L. Salza, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2009.
- BUDASSI 1921 = F.F. Budassi, *Cenni sulla vita e sulle opere del conte Francesco Paciotta urbinato celebre architetto civile e militare del secolo XVI (1521-1591) nella ricorrenza del IV centenario della sua nascita*, Pesaro, Federici, 1921.
- BUSTAMANTE GARCÍA, MARÍAS FRANCO 1991 = A. Bustamante García, F. Marías Franco, scheda di cat. n. 69, in *Dibujos de arquitectura de la Biblioteca Nacional s. XVI y XVII*, a cura di E. Santiago Páez, Madrid, Ministero de Cultura, Biblioteca Nacional, Fundación Cultural Coam, Entrecanales y Távora S.A., 1991.
- CAGLIOTI 1995 = F. Caglioti, *Donatello, i Medici, e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga*, III, in «Prospettiva», 80, 1995, pp. 15-58.
- CALCI 2005 = C. Calci, *Complesso sotto Palazzo Farnese*, in Id., *Il libro di Roma archeologica*, Roma, Adkronos, 2005, pp. 203-204.
- CALVI 1909 = G. Calvi, *Il codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, Milano, L. F. Cogliati, 1909.
- CALVI 1925 = G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, Zanichelli, 1925.
- CÁMARA MUÑOZ 2005 = A. Cámara Muñoz, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1998.
- CAMESASCA 2007 = *Benvenuto Cellini, Vita*, a cura di E. Camesasca, Milano, 2007 (1973).
- CAMPBELL 2004 = I. Campbell, *Ancient Roman Topography and*



- Architecture. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Series A – Antiquities and Architecture. Part Nine*, 3 voll., London, Harvey Miller Publishers, 2004.
- CAMPBELL 2016 = I. Campbell, *Pirro Ligorio. Libri di diverse antichità Di Roma - Libri VI, X, XI, XII, XIV, XVI, XXXIV, XXXVI - Oxford, Bodleian Library - ms. Canonici Ital.* 138, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2016.
- CAPANO 2017 = F. Capano, *Le torri di Forio fra rappresentazione e valorizzazione*, in *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, a cura di A. Aveta, B.G. Marino, R. Amore, 2 voll., Napoli, artstudiopaparo, 2017, II, *Interpretazione/Comunicazione e strategie di fruizione del paesaggio culturale*, pp. 155-160.
- CAPUTI 1599 = O. Caputi, *La pompa funerale fatta in Napoli nelle esequie del Catholicus re Filippo II di Austria*, Napoli, Stamperia di Nicola Antonio Stigliola, 1599.
- CARDAMONE - GIUFFRÈ 1997 = G. Cardamone, M. Giuffrè, *La città e il mare: il sistema portuale di Palermo*, in *Sopra i porti di mare. III. Sicilia e Malta*, a cura di G. Simoncini, Firenze, Olschki, 1997, pp. 159-192.
- CARDINI 1974 = F. Cardini, *Roberto Valturio "De Re Militari"*, Rimini, Guaraldi, 1974.
- CARPANI 1806-1811 = Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di G.P. Carpani, 3 voll., Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1806-1811.
- CARRARA 1927 e 1959 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di E. Carrara, Torino, s.e., 1927, 1959 (a cura di G.G. Ferrero).
- CARUSI 1919 = E. Carusi, *Per il Trattato della pittura di Leonardo da Vinci. Contributo di ricerche sui manoscritti e sulla loro redazione*, in *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1919, pp. 419-439.
- CASAMENTO 2008 = A. Casamento, *L'idea di città nel piano di rinnovamento di Palermo di Juan de Vega*, in *Storia, città, arte, architettura. Studi in onore di Enrico Guidoni*, a cura di A. Casamento, M. Vesco, Roma, Aracne, 2008, pp. 225-235.
- CASTAGNA 2017 = R. Castagna, *Il Castello Aragonese di Ischia nei secoli della decadenza*, in «La rassegna di Ischia», 6, 2017, pp. 11-22.
- CATTANEO 1958 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di G. Cattaneo, Milano, 1958.
- CAUSA 1967 = R. Causa, *Gaetano Gigante*, in Id., *La Scuola di Posillipo*, Milano, Fabbri Editori, 1967.
- CECERE - RENDA 2012 = I. Cecere, Giuseppina Renda, *Immagini dell'anfiteatro campano fra arte e archeologia: disegni, vedute e incisioni del Settecento e dell'Ottocento*, in «Orizzonti» 13, 2012, pp. 83-100.
- CERASUOLO - SCONZA = A. Cerasuolo, A. Sconza, *Un manoscritto inedito del Trattato abbreviato in collezione privata napoletana*, in «Raccolta vinciana», 35, 2013, pp. 279-298.
- CERNIGLIARO 1998 = A. Cernigliaro, «Freccia (Frezza), Marino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, vol. 50, consultabile online <[http://www.treccani.it/enciclopedia/marino-freccia_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/marino-freccia_(Dizionario-Biografico)/>) (accesso 27 settembre 2019).
- CHASTEL 1986 = A. Chastel, *Le cardinal Louis d'Aragon. Un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1986 (trad. it. Bari, Laterza, 1987).
- CHASTEL 1996 = *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, trad. N. Blamoutier, dir. André Chastel, Paris, 1996 (1986).
- CHASTEL - KLEIN 1969 = A. Chastel, R. Klein, *Pomponio Gaurico, De Sculptura*, Ginevra, Droz, 1969.
- CHERUBINI 2011 = L.C. Cherubini, *Palazzo Farnese in Roma. Appunti dai restauri*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma, Gangemi, 2011, pp. 113-129.
- CICOGNARA 1758 = L. Cicognara, *L'Architettura di M. Vitruvio Pollione*, Napoli, Tipogr. Simoniana, 1758.
- CICOGNARA 1821 = L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduto dal Conte Cicognara*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1821.
- CIMBOLLI SPAGNESI 1995 = P. Cimbolli Spagnesi, *Castel Sant'Angelo, la fortezza di Roma: momenti della vicenda architettonica da Alessandro VI a Vittorio Emanuele III (1494-1911)*, Roma, Palombi, 1995.
- CIOCCI 2009 = A. Ciocci, *Luca Pacioli tra Piero della Francesca e Leonardo*, Sansepolcro, Aboca Edizioni, 2009.
- CIOCCI 2017 = A. Ciocci, *Ritratto di Luca Pacioli*, Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2017.
- La Città Altra* 2018 = *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, FedOA, 2018.
- CLAGETT 1964 = M. Clagett, *Archimedes in the Middle Ages*, Madison, University of Wisconsin press, 1964.
- CLAGETT 1978 = M. Clagett, *Archimedes' Weapons of War and Leonardo*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1978.
- COCCHIA - PALMINTERI - PETRONI 1987 = S. Cocchia, A. Palminteri, L. Petroni, *Villa Giulia: un caso esemplare della cultura e della prassi*



- costruttiva nella metà del Cinquecento, in «Bollettino d'Arte», XLII, 1987, pp. 47-90.
- COFFIN 2004 = D.R. Coffin, *Pirro Ligorio: the renaissance artist, architect, and antiquarian*, University Park, The Pennsylvania state university press, 2004.
- COLINI 1944 = A.M. Colini, *Storia e topografia del Celio nell'antichità* [Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia - Memorie, s. III, vol. VII], Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1944.
- COLLETTA 2006 = T. Colletta, *Napoli, città portuale e mercantile: la città bassa, il porto e il mercato dal VIII al XVII secolo*, Roma, Edizioni Kappa, 2006.
- CONFORTI 1991 = C. Conforti, *L'isola nel giardino: genealogie, modelli, archetipi*, in *Boboli 90*, Atti del Convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino (Firenze, 9-11 marzo 1989), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, 2 voll., Firenze, Edifir, 1991-1992, II, pp. 493-502.
- CONTARDI 1990 = B. Contardi, *Palazzo Farnese, 1946-49*, in G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano, Electa, 1990, pp. 264-271.
- COPPA 2002 = A. Coppa, *Francesco Paciotto, architetto militare*, Milano, Unicipli, 2002.
- CORDIÈ 1960 = Baldassar Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini, *Opere*, Milano-Napoli, 1960.
- CORPUS 1937 = *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le basiliche cristiane antiche di Roma (Sec. IV-IX)*, 5 voll., a cura di R. Krautheimer, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, I, 1937.
- CORPUS 1971 = *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le basiliche cristiane antiche di Roma (Sec. IV-IX)*, 5 voll., a cura di R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, III, 1971.
- CORPUS 1976 = *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le basiliche cristiane antiche di Roma (Sec. IV-IX)*, 5 voll., a cura di R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, IV, 1976.
- CRIPTOGRAMMI DELLA STORIA 2003 = *Criptogrammi della storia. Stemmi nel Palazzo Reale di Napoli*, a cura di A. Porzio, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 9 maggio-22 giugno 2003), Napoli, Arte tipografica, 2003.
- CROVATO 1996 = S. Crovato, *Su alcuni disegni di antichità nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», n.s., vol. LXVI, 1996, pp. 189-232.
- D'ADDOSIO 1917 = G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 42, 1917, pp. 108-125.
- DALAI EMILIANI 1984 = M. Dalai Emiliani, nota in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di E. Panofsky, G.D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1984.
- D'ALESSIO 2018 = S. D'Alessio, «Sorgente, Marco Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, vol. 93, consultabile online <http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-antonio-sorgente_%28Dizionario-Biografico%29/> (accesso 27 settembre 2019).
- DALY DAVIS 1977 = L.P. Daly Davis, *Piero della Francesca's mathematical treatises: the Trattato d'abaco and Libellus de quinque corporibus regularibus*, Ravenna, Longo, 1977.
- D'AMELIO - MARCONI 2001 = M.G. D'Amelio, N. Marconi, *Tecniche costruttive nell'architettura di Antonio da Sangallo il Giovane*, in *All'ombra di "sa' gilio a celeri di farnesi"*, Atti della Giornata di studi sul tema Committenze private o "minori" affidate ad Antonio da Sangallo il Giovane e alla sua bottega di architettura (Cellere, 10 aprile 1999), a cura di E. Galdieri, R. Luzi, Cellere, Comune di Cellere, 2001, pp. 147-161.
- D'ANCONA 1925 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di P. D'Ancona, Milano, 1925.
- D'ANZI 2011 = M.R. D'Anzi, *Il lessico anatomico di Leonardo da Vinci e la tradizione medica in volgare: continuità e discontinuità, in Volgarizzare, tradurre, interpretare nei sec. XIII-XVI*, Strasburgo, Éditions de linguistique et de philologie, 2011.
- D'ANZI 2012 = M.R. D'Anzi, *Hanotomya del corpo humano. Volgarizzamento da Mondino de' Liuzzi*, Roma, Aracne, 2012.
- DE COSTANZO 1780 = T. de Costanzo, *Ferdinandi Vincentii Spinellii Tarsiae principis bibliothecae index alphabeticus secundum authorum cognomina dispositus*, 2 voll., s.l. [ma Napoli], ex typographia Simoniana, 1780.
- DERENZINI - MACCAGNI 1987 = G. Derenzini, C. Maccagni, *Per la storia degli attrezzi agricoli: una tradizione iconografia nei codici esiodei*, Firenze, G. Barbera, 1987.
- DELIZIA 1987 = I. Delizia, *Ischia: l'identità negata*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.
- DELIZIA 1988 = L. Di Mauro, I. Delizia, *I disegni di fortificazioni del Ms XII D1 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in L. Di Mauro 1988, 36-44.



- DELIZIA 1989 = I. Delizia, *Un'antica pianta del Castello Aragonese*, in «La rassegna di Ischia», 10, 1989, pp. 29-31.
- DELIZIA 1991 = I. Delizia, *Il Castello d'Ischia*, in «Napoli nobilissima», numero monografico: *Ricordo di Roberto Pane*, 1991, pp. 264-272.
- DELIZIA 2006 = I. Delizia, *Case da re e strutture pubbliche*, in I. Delizia, F. Delizia, *Ischia e la modernità*, Napoli, Massa Editore, 2006, pp. 25-37.
- DEL PESCO 2011 = D. Del Pesco, *Dosio a Napoli, vent'anni dopo*, in *Giovan Antonio Dosio* 2011, pp. 623-659.
- DEMMA 2006 = M.P. Demma, *Da Firenze a Palermo: rilettura delle vicende storiche e artistiche della Fontana pretoria*, in *La Fontana Pretoria* 2006, pp. 21-63.
- DE SAINT-NON 1792 = J.-C. Richard de Sain-Non, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile...*, 5 voll., Paris, II (1792).
- DE SETA 1998 = C. de Seta, *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Napoli, 30 ottobre 1998-17 gennaio 1999), a cura di C. de Seta, Roma, De Luca, 1998, pp. 7-22.
- DESCENDRE 2010 = R. Descendre, *La biblioteca di Leonardo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010.
- DE TONI 1977 = N. De Toni, *Libri codici ed autori elencati negli scritti di Leonardo*, in «Notiziario Vinciano», I, Brescia, 1977.
- DE TONI 1978 = N. De Toni, *Ancora sui libri di Leonardo*, in «Notiziario vinciano», 2, 1978.
- DE TONI 1979 = N. De Toni, *Notizie sull'esemplare unico del Trattato della pittura di Leonardo da Vinci esistente nella Biblioteca Marciana*, in «Notiziario Vinciano», 9, 1979.
- DE TONI 1979 = N. De Toni, *Ancora sul «Valturio»*, in «Notiziario Vinciano», 10, 1979.
- Diario della città di Palermo* 1869 = *Diario della città di Palermo, da manoscritti di Filippo Paruta e di Nicolò Palmerino*, a cura di G. Di Marzo, 19 voll., Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1869-1886.
- DI GIOVANNI 1989 = V. Di Giovanni, *Palermo restaurato*, a cura di M. Giorgianni, A. Santamaura, Palermo, Sellerio, 1989.
- DI MARZO 1880-1883 = G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 voll., Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia, 1880-1883.
- DI MAURO 1987 = L. Di Mauro, *Il cantiere di Palazzo Farnese a Roma in un disegno inedito*, in «Architettura storia e documenti», nn. 1-2, 1987, pp. 113-123.
- DI MAURO 1988 = L. Di Mauro, «*Domus Farnesia amplificata est exornata*», in «Palladio», n. 1, giugno 1988, pp. 27-44.
- DI MAURO 2013 = L. Di Mauro, *Roberto Di Stefano e i restauri nel duomo di Napoli. Novità e approfondimento per la storia dell'architettura*, in *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, a cura di A. Aveta, M. Di Stefano, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2013, pp. 149-154.
- DI RESTA 1985 = I. Di Resta, *Capua*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- DI STEFANO 2012 = E. Di Stefano, *Prologo al De re aedificatoria*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- DIONISOTTI 1962 = C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, Padova, Antenore, 1962.
- DI TEODORO - BARBI 1983 = F.P. Di Teodoro, L. Barbi, *Leonardo da Vinci: «Del riparo a' terremoti»*, in «PHYSIS», I, XXV, 1983.
- DIVENUTO 2009 = F. Divenuto, *L'attività dell'architetto Giovan Vincenzo Casale fra Napoli e Portogallo*, in *Portogallo e Mediterraneo*, Atti del Congresso Internazionale (Napoli, 4-6 ottobre 2007), a cura di M.L. Cusati, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2009, pp. 67-82.
- D'ONOFRIO 1971 = C. D'Onofrio, *Castel Sant'Angelo*, Roma, Cassa di Risparmio di Roma, 1971.
- DUFOUR 1987 = L. Dufour, *Siracusa città e fortificazioni*, Palermo, Sellerio, 1987.
- DUFOUR 1992 = L. Dufour, *Atlante storico della Sicilia. Le città costiere nella cartografia manoscritta 1500- 1823*, Palermo-Siracusa-Venezia, Lombardi, 1992.
- DUFOUR 2001 = L. Dufour, *El Reino de Sicilia. Las fortificaciones en tiempo de Carlos V*, in *Las fortificaciones de Carlos V*, a cura di C.J. Hernando Sánchez, Madrid, Ediciones Del Umbral, 2001, pp. 493- 514.
- FAGIOLO-MADONNA 1981 = M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina Edizioni, 1981.
- FAIRBAIRN 1998 = L. Fairbairn, *Italian Renaissance drawings: from the collection of sir John Soanes Museum*, 2 voll., London, Oxford University Press, 1998.
- FALK 1971 = T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIII, 1971, pp. 103-176.
- FANINI 2018 = M. Fanini, *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.
- FARAGLIA 1876 = N.F. Faraglia, *Bilancio del Reame di Napoli degli*



- anni 1591 e 1592, in «Archivio storico per le province napoletane», I, 1876, pp. 211-27, 394-434.
- FARAGO 1992 = C. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden, Brill, 1992.
- FARAGO 2009 = C. Farago, *Re-Reading Leonardo, The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*, London, Ashgate, 2009.
- FARAGO – BELL – VECCE 2018 = C. Farago, J. Bell, C. Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, Leiden, Brill, 2018.
- FAVARO 1919 = G. Favaro, *Plinio e Leonardo*, Bergamo, Istituto italiano delle arti grafiche, 1919.
- FAVARO 1920 = A. Favaro, *Leonardo, Cecilia e la Destra mano: a proposito di una Nota Vinciana del prof. Antonio Favaro*, Milano, U. Allegretti, 1920.
- FAZELLO 1992 = T. Fazello, *Storia di Sicilia*, a cura di A. De Rosalia, G. Nuzzo, Palermo, Assessorato regionale dei beni culturali, Regione Sicilia, 1992.
- FAZIO in corso di pubblicazione = F. Fazio, *Il Castello Marchetti di Siracusa. Fonti e iconografia*, in corso di pubblicazione.
- FEDERICI 1898 = V. Federici, *Di Mario Cartaro incisore viterbese del sec. XVI*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXI, 1898, pp. 535-552.
- FERRERO 1980 = Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di G.G. Ferrero, Torino, 1980 (1959).
- FICACCI 2011 = L. Ficacci, *Piranesi. Catalogo completo delle acqueforti*, 2 voll., Köln, Taschen, 2011.
- FINO 2002 = L. Fino, *Gaetano Gigante*, in *La Scuola di Posillipo*, Napoli, Grimaldi & C. Editori, 2002.
- FINOCCHI GHERSI 1990 = L. Finocchi Ghersi, Scheda di recensione a L. Di Mauro 1990, in «RR Roma nel Rinascimento», 1990 [ma 1991], pp.125-127.
- FINOCCHI GHERSI 2011 = L. Finocchi Ghersi, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Storia, arte e architettura*, Roma, Artemide, 2011.
- FIORANI 1992 = F. Fiorani, *Abraham Bosse e le prime critiche al Trattato della pittura di Leonardo*, in «Accademia Leonardi Vinci», V, 1992.
- FIORANI 2012 = F. Fiorani, *Leonardo da Vinci & His Treatise on Painting*, Charlottesville, University of Virginia, 2012 (<http://www.treatiseonpainting.org/>).
- La Fontana Pretoria 2006 = *La Fontana Pretoria in Palermo: hic fons, cui similis nullus in orbe patet*, a cura di M.P. Demma, G. Favara, Palermo, Assessorato regionale dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, 2006.
- FORNI 1991 = G.M. Forni, *Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti* [Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei – Memorie, s. VIII, CCCLXXXVI, 1989], 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1991.
- FROMMEL 1973 = C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen, Wasmuth, 1973.
- FROMMEL 1981 = C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1980-1994, I.1, *Texte* (1981), pp. 175-224.
- FROMMEL 1991 = C.L. Frommel, scheda cat. in *Rinascimento da Bramante a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1991.
- FROMMEL 1995 = C.L. Frommel, *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*, prolusione al XXXVI corso sull'architettura di Andrea Palladio, in «Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 7, 1995, pp. 7-18; versione aggiornata della prolusione pubblicata in forma separata dal CISA nel 1994.
- FROMMEL 2010a = C.L. Frommel, scheda cat. n. 39, in *Palazzo Farnèse 2010*, fig. p. 333, pp. 334-335.
- FROMMEL 2010b = C.L. Frommel, scheda cat. n. 40, in *Palazzo Farnèse 2010*, fig. p. 335, p. 335.
- FROMMEL 2010c = C.L. Frommel, *La fabbrica*, in *Palazzo Farnèse 2010*, pp. 49-61.
- FROMMEL 2011 = C.L. Frommel, *Antonio da Sangallo il Giovane e i primi cinque anni della progettazione di palazzo Farnese*, in «Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 23, 2011, pp. 37-58.
- FROSINI 2006 = F. Frosini, *Nello studio di Leonardo*, in *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del genio universale*, a cura di P. Galluzzi, Firenze, Giunti, 2006.
- GALLUZZI 1991 = P. Galluzzi, *Prima di Leonardo: cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano, Electa, 1991.
- GALLUZZI 2018 = P. Galluzzi, *L'acqua microscopio della natura: il Codice Leicester di Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti, 2018.
- GANADO 2003 = A. Ganado, *Valletta città nuova. A map history (1566-1600)*, Malta, Publishers Enterprises Group in collaborazione con APS Bank, 2003.
- GASPARRI 1982 = C. Gasparri, *La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco*, in «Xenia», 3, 1982, pp. 91-107.



- GENNARELLI 2015 = I. Gennarelli, *L'Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere: immagine storica e nuova fruizione*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», *Il restauro delle architetture per lo spettacolo*, a. IV, nn. 6-7, gennaio-dicembre 2015 (2016), pp. 108-117.
- GHISETTI GIAVARINA 1983 = A. Ghisetti Giavarina, *La Basilica Emilia e la rivalutazione del dorico nel Rinascimento*, in «Bollettino del centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 29, 1983, pp. 9-36.
- GHISETTI GIAVARINA 1990 = A. Ghisetti Giavarina, *Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Roma, Bonsignori, 1990.
- GIANNETTI 1989 = A. Giannetti, *Gli strumenti idraulici di Giovanni Antonio Nigrone tra meccanica e mito virgiliano*, in «Bollettino dell'Associazione per l'Archeologia Industriale», 26, 1989, pp. 24-26.
- GIANNETTI 1991 = A. Giannetti, *Note in margine alla riscoperta di giardini del Regno di Napoli*, in «Arte dei giardini», 1, 1991, pp. 29-43.
- GIANNETTI 1992 = A. Giannetti, *Tra Partenope e il Sebeto, i giardini napoletani e le fontane di Giovanni Antonio Nigrone*, in *Il giardino storico all'italiana*, atti del convegno (Saint Vincent 1991) a cura di F. Nuvolari, Milano, Electa, 1992, pp. 163-170.
- GIANNETTI 1994 = A. Giannetti, *Il giardino napoletano: dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- GINGERISH 1988 = O. Gingerish, *Sacrobosco as a Textbook*, in «Journal for the History of Astronomy», 19, 1988.
- GIORGI 1990 = L. Giorgi, *L'Intervento di Benvenuto Tortelli nel monastero benedettino di Santa Maria delle dame monache a Capua*, in «Atti della Accademia Pontaniana», XXXIX, 1990, pp. 91-108.
- GIOVAN ANTONIO DOSIO 2011 = *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze, Edifir Edizioni, 2011.
- GIUFFRÈ 1976 = M. Giuffrè, *Palermo «città murata» dal XVI al XIX secolo*, in «Quaderno dell'Istituto dipartimentale di Architettura ed Urbanistica dell'Università di Catania», n. 8, 1976, pp. 41-68.
- GIUFFRÈ 1980 = M. Giuffrè, *Castelli e luoghi forti di Sicilia. XII-XVII secolo*, Palermo, Cavallotto, 1980.
- GIULIANI 1768 = V. Giuliani, *Memorie storiche, politiche, ecclesiastiche della città di Vieste*, Napoli, presso Francesco Morelli, 1768.
- GIULIANO 1982 = *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, a cura di A. Giuliano, Roma, De Luca, vol. I.3, 1982.
- GIULIANO 1984 = *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, a cura di A. Giuliano, Roma, De Luca, vol. I.7, parte I, 1984.
- GIUSTI - MARTELLI 2010 = E. Giusti, M. Martelli, *Pacioli 500 anni dopo*, atti convegno (Sansepolcro, 22-23 maggio 2009), Sansepolcro, Centro studi Mario Pancrazi, 2010.
- GORRA 1954 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di M. Gorra, Torino, 1954.
- GRAMBERG 1964 = W. Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin, Mann, 1964.
- GUASTI 1890 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di G. Guasti, Firenze, 1890.
- GUFFANTI 2000 = M.V. Guffanti, *Un frontespizio inedito dell'edizione a stampa del «Trattato della Pittura» di Napoli del 1733*, in «Hostinato rigore», Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni, a cura di P.C. Marani, Milano, Electa, 2000.
- GUFFANTI 2007 = M.V. Guffanti, cat. 28, 29, 35, 36, in *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, a cura di P.C. Marani, M.T. Florio, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, dicembre 2007- marzo 2008), Milano, Electa, 2007.
- GUFFANTI 2018 = M.V. Guffanti, *The Visual Imagery of the Printed Editions of Leonardo's «Treatise on Painting»*, in C. Farago, J. Bell, C. Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's «Trattato della pittura» with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, Leiden, Brill, 2018, pp. 373-411.
- GUGLIELMINETTI 1977 = M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura: l'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.
- GUGLIELMINI 2006 = S. Guglielmini, *Un ninfeo dell'Aventino: scoperta di un monumento inedito e della sua decorazione*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. CVII, 2006, pp. 49-86.
- GUIDONI-MARINO 1982 = E. Guidoni, A. Marino, *Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- HEATH 1908 = T.L. Heath, *The thirteen books of Euclid's elements*, Cambridge, Cambridge Univ. press.
- HAMEL 2014 = J. Hamel, *Studien zur 'Sphaera' des Johannes de Sacrobosco*, Leipzig, Akademische Verlagsanstalt, 2014.
- HERNÁNDEZ ESTEVE - MARTELLI 2018 = E. Hernández Esteve, M. Martelli, *Luca Pacioli: maestro di contabilità, matematico, filosofo*, Umbertide, Digital Editor, 2018.
- HOCHMANN 2000 = M. Hochmann, *Palazzo Farnese*, in G. Guadalupi, M. Hochmann, C. Napoleone, *Palazzo Farnese. Ambasciata di Francia a Roma*, Milano, Franco Maria Ricci, 2000, p. 17.
- The new Hollstein 1993 = The New Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam, Roosendaal, 1993.
- HOWE 2003 = E.D. Howe, *Architecture for 'Divine Hymns'. The Organ of Antonio da Sangallo the Younger for the Church of Santo Spirito in Sassia*, in *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of*



- Franca Trinchieri Camiz, edited by K.A. Mc Iver, London, Ashgate, 2003, pp. 57-90.
- HÜLSEN 1921 = C. Hülsen, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki, bibliopolae Florentino sexagenario obtulerunt Ludwig Bertalot, Giulio Bertoni*, Monachii, Jacques Rosenthal, 1921, pp. 121-170.
- JACOB 1975 = *Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, a cura di S. Jacob, Berlin, 1975.
- JESTAZ 2010 = B. Jestaz, *Le cabinet des antiques Farnèse*, in «Revue de l'art», CLXIX, 2010, 3, pp. 49-59.
- JORDAN 1873 = M. Jordan, *Das Malerbuch des Lionard da Vinci. Untersuchungen der Ausgaben und Handschriften*, Leipzig, Seeman, 1873.
- KASSLER-TAUB 2019 = E. Kassler-Taub, *Building with Water: The Rise of the Island-City in the Early Modern Mediterranean*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 78, 2019, 2, pp. 145-166.
- KEELE 1983-84 = K.D. Keele, *Leonardo da Vinci. Corpus degli studi anatomici*, a cura di C. Pedretti, Firenze, Giunti Barbera, 1984.
- KELLER 1976 = F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564-1565*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 18, 1976, pp. 24-56.
- KEMP 1990 = M. Kemp, *Leonardo*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- KEMP - PAGIAVLA 2014 = M. Kemp, M. Pagiavla, *Inventory, the Master's Shelf*, in «Cabinet», 52, 2014.
- KRISTELLER 1963 = P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, London-Leiden, E.J. Brill, 1963, vol. I.
- LANCIANI 1989-1991 = R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma, Edizioni Quasar, 1989-1991.
- LANDRUS 2010 = M. Landrus, *Le armi e le macchine da guerra: il De re militari di Leonardo: disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara, De Agostini, 2010.
- LANZARINI 1997 = O. Lanzarini, *Il taccuino di Giovanni Vincenzo Casale alla Biblioteca Nazionale di Madrid*, tesi di dottorato, tutor A. Bedon, Venezia, Istituto universitario di architettura di Venezia (1995-1996), 1997.
- LANZARINI 1999a = O. Lanzarini, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in «Annali di architettura», 10-11, 1999, pp. 183-202.
- LANZARINI 1999b = O. Lanzarini, *Un artista di fine Cinquecento: fra Giovanni Vincenzo Casale dei Servi*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria (OSM)», 49, 1999, pp. 33-80.
- LANZARINI 2015 = O. Lanzarini, schede, in O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo Libro fu d'Andrea Palladio»: il Codice Destailleur B dell'Ermitage, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2015.
- LANZARINI 2018 = O. Lanzarini, *Quando il disegno si fa norma: la rappresentazione dei frammenti antichi nei manoscritti del secondo Cinquecento*, in «Modello, regola, ordine». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, sur la direction de H. Miesse, G. Valenti, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 297-309.
- LAURENZA 2016 = D. Laurenza, *A Copy of Sacrobosco's Sphera in Mirror Script Attributed to Matteo Zaccolini*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship*, eds. C. Moffatt, S. Tagliagambara, Leiden, Koninklijke Brill, 2016, pp. 33-47.
- LEMBKE 1994 = K. Lembke, *Das Iseum Campense in Rom. Studie über den isiskult unter Domitian*, Heidelberg, Verlag Archäologie und Geschichte, 1994.
- LENZO 2018 = F. Lenzo, *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus di Cesare Costa (1595)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60, 2018, Bd. 1, *Antichità, identità, umanesimo: nuovi studi sulla cultura antiquaria nel Mediterraneo in età rinascimentale*, pp. 67-92.
- Leonardo e il leonardismo* 1983 = *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti-Barbera, 1983.
- Leon Battista Alberti teorico* 2003 = *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, atti dei convegni internazionali del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Mantova, 17-19 ottobre 2002, Mantova 23-25 ottobre 2003), Firenze, Olschki, 2003.
- LIVERANI 1989 = P. Liverani, *L'Antiquarium di Villa Barberini a Castel Gandolfo*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 1989.
- LOFFREDO 2014 = F. Loffredo, *La Fontana Pretoria da Firenze a Palermo* gremio urbis accepta: le origini, il trasporto e l'innesto urbano, in *Skulptur und platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, a cura di A. Nova, S. Hanke, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2014, pp. 63-94.
- LONDI 1906 = E. Londi, *Leon Battista Alberti, architetto*, Firenze, Alfani e Venturi, 1906.
- LORIA 1914 = G. Loria, *Sopra la determinazione delle parti variabili di un poliedro rappresentato graficamente*, Lipsia, Teubner, 1914.



- LTUR 1993 = *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di M.E. Steinby, Roma, Edizioni Quasar, vol. I, 1993.
- LTUR 1996 = *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di M.E. Steinby, Roma, Edizioni Quasar, vol. III, 1996.
- LTUR 1999 = *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di M.E. Steinby, Roma, Edizioni Quasar, vol.V, 1996.
- LTURS 2006 = *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium*, a cura V. Focchi Nicolai, M.G. Granino Cecere, Z. Mari, Roma, Edizioni Quasar, vol. IV, 2006.
- LUCCICHENTI 1983 = F. Luccichenti, *Un organaro cremonese nella Roma del '500. Nicolò Tezano*, in «Amici dell'Organo», s. II, 1983, pp. 22-24.
- LUDWIG 1882 = Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hsg. H. Ludwig, Wien, Braumüller, 1882.
- LUGLI 2008 = A. Lugli, *Echi albertiani nel Libro di Pittura di Leonardo da Vinci*, in «Schifanoia: notizie dell'istituto di studi rinascimentali di Ferrara», 34/35, 2008.
- MACCAGNI 1979 = C. Maccagni, *Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo. L'elenco di libri ai fogli 2 verso - 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid*, in *Leonardo da Vinci letto e commentato*, a cura di P. Galluzzi, Firenze, Giunti Barbera, 1979.
- MAFFEIS 2013 = R. Maffeis, *Leonardo, the Observation of the Cosmos, and Renaissance Culture*, Venezia, Marsilio Editori.
- MAFRICI 1987 = M. Mafriaci, *Tra pirati e corsari: l'organizzazione difensiva del Principato Citra nell'età viceregnale*, in *Salerno e il Principato Citra nell'età moderna (secoli XVI-XIX)*, Atti del Convegno di studi (5-7 dicembre 1984), a cura di F. Sofia, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1987, pp. 351-390.
- MAIER 1959 e 1968 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di B. Maier, Milano, 1959; in *Opere*, Milano, 1968.
- MALTESE 1967 = C. Maltese, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, Milano, Il Polifilo, 1967.
- MANFRÈ 2016 = V. Manfrè, *El virrey de Ligne y la actualización de las defensas de las ciudades portuarias: Carlos de Grunenbergh en Trapani, Catania, Augusta y Siracusa* in *La Sicilia dei Vicerè nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 205-226.
- MANZI 1817 = Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di G. Manzi, Roma, Stamperia De Romanis, 1817.
- MANZI 1968 = P. Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola a porta Reale in Napoli*, Firenze, Leo L. Olschki Editore, 1968.
- MARANI 1979 = P.C. Marani, *Trattato di architettura di Francesco Di Giorgio Martini*, Firenze, Giunti Barbera, 1979.
- MARANI 1984 = P.C. Marani, *Disegni Di Fortificazioni Da Leonardo a Michelangelo*, Firenze, Cantini, 1984.
- MARANI 2000 = P.C. Marani, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*, New York, Harry N Abrams.
- MARANI 2016 = P.C. Marani, *Leonardo da Vinci: metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2016.
- MARANI - FIORIO 2015 = P.C. Marani, M.T. Fiorio, *Leonardo da Vinci, 1452-1519: Il disegno del mondo*, Milano, Skira, 2015.
- MARANI - PIAZZA 2006 = P.C. Marani, G.M. Piazza, *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, Milano, Electa, 2006.
- MARCOLONGO 1930 = R. Marcolongo, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*, Milano, Hoepli, 1930.
- MARCOLONGO 1943 = R. Marcolongo, *Leonardo Da Vinci - artista-scienziato*, Milano, Hoepli, 1943.
- MARCONI 2000 = N. Marconi, *La cultura materiale del cantiere barocco romano e il ruolo delle maestranze lombarde: metodi, tecniche e apparati*, in «Arte Lombarda», 130, 2000, 3, pp. 103-126.
- MARCUCCI 2008 = L. Marcucci, *Progetto romano ed esecuzione napoletana. Ipotesi su Giovanni Battista Montano e sul coro ligneo del capitolo lateranense*, in «Palladio», n.s., XXI, 2008, 41, pp. 25-52.
- MARINONI 1944-1952 = A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Milano, Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento. Sezione Lombardia, 1944-1952.
- MARINONI 1974 = A. Marinoni, *Leonardo, Luca Pacioli e il "De ludo geometrico"*, Arezzo, Stab. Tip. Palmimi & C.
- MARINONI 1975 = A. Marinoni, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Firenze, Giunti Barbera, 1975.
- MARINONI 1982 = A. Marinoni, *La matematica di Leonardo da Vinci: una nuova immagine dell'artista scienziato*, Milano, Arcadia, 1982.
- MARINONI 1986 = A. Marinoni, *Trascrizione diplomatica e critica*, Firenze, Giunti Barbera, 1986.
- MARINONI 1987 = A. Marinoni, *La biblioteca di Leonardo*, in «Raccolta Vinciana», XXII, 1987.
- MARINONI 1989 = A. Marinoni, *Trascrizione diplomatica e critica*, Firenze, Giunti-Barbera, 1989.
- MARINONI 1991 = A. Marinoni, *Leonardo da Vinci, scritti letterari*, Milano, BUR, 1991.
- MARIOTTI 1915 = S.E. Mariotti, *Il castello d'Ischia*, Portici, Stab. Tip. Ernesto Della Torre, 1915; Napoli, EPS, 1969².
- MARTENS 2007 = P. Martens, *Pierre-Ernest de Mansfeld et les ingénieurs*



- militaires: la défense du territoire*, in *Un prince de la Renaissance. Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)*, a cura di J.-L. Mousset, K. De Jonge, catalogo della mostra (Lussemburgo, 18 aprile-10 giugno 2007), Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art, 2007, pp. 97-112.
- MASCILLI MIGLIORINI 2015 = P. Mascilli Migliorini, *Manufatto, preesistenza e archetipo. Avventurose vicende degli anfiteatri e dei teatri antichi*, in *Il restauro delle architetture per lo spettacolo*, «Confronti», 6-7, 2015, pp. 48-55.
- MAZZOCCHI 1727 = A.S. Mazzocchi, *In mutilum Campani Amphitheatri Titulum aliasque nonnullus Campanes inscriptiones commentarius*, Napoli, ex typographia Felicis Muscae, 1727.
- MAZZONI 2003 = S. Mazzoni, *Vincenzo Scamozzi architetto-scenografo*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra (Vicenza, 7 settembre 2003 - 11 gennaio 2004), a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 71-87.
- MCMAHON 1956 = *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, Translated and Annotated by A.P. McMahon, Princeton N.J., Princeton University Press, 1956.
- MEGLI FRATTINI 1997 = L. Megli Frattini, *Foresti, Jacopo Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- MEINE 1982 = K.H. Meine, *Die Ulmer Geographie des Ptolemäus von 1482: zur 500. Wiederkehr der ersten Atlasdrucklegung nördlich der Alpe: Ulm, Schwörhaus, 11. Oktober bis 30. November 1982*, Weißenhorn, Anton H. Konrad, 1982.
- MENCHETTI 2005 = F. Menchetti, *Scipione Campi: l'attività siciliana in alcune lettere dell'Archivo General de Simancas*, in «Pesaro. Città e Contà», 2005, 21, pp. 21-31.
- MICHALSKY 2005 = T. Michalsky, *La memoria messa in scena. Sulla funzione e sul significato dei 'sediali' nei monumenti sepolcrali napoletani intorno al 1500*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, a cura di N. Bock, S. Romano, Napoli, Electa Napoli, 2005, pp. 172-191.
- MIDDIONE 1997 = R. Middione, *Gaetano Gigante*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, Napoli, Electa Napoli, 1997.
- MIGLIORATO 2006 = A. Migliorato, *Le metamorfosi di un monumento. Ipotesi su alcune statue della fontana Pretoria a Palermo*, in «Karta», 1, 2006, 4, pp. 16-17.
- MIGLIORATO 2010 = A. Migliorato, *Una maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria*, Messina, Magika, 2010, pp. 408-410.
- MINASI 2007 = M. Minasi, *Passione politica e travestimento all'antica: la collezione antiquaria della famiglia Porcari*, in *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2007, pp. 83-103.
- MIOLA 1878 = A. Miola, *Le scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua*, Bologna, Garagnani, 1878, vol. I, pp. 230-231.
- MOLINI 1832 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di G. Molini, Firenze, Tip. All'insegna di Dante, 1832.
- MORMONE 1956 = R. Mormone, *Disegni per fontane di Giovanni Antonio Nigrone*, in «Il Fluidoro», 3, 1956, pp. 109-116.
- MUSSINI 1991 = M. Mussini, *Il trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo*, in «Quaderni di storia dell'arte», 16, 1991.
- MUSSINI 1994 = M. Mussini, *Il frammento del Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Municipale di Reggio Emilia*, Firenze, Giunti, 1994.
- NAPPI 1980 = E. Nappi, *Documenti su fontane napoletane del Seicento*, in «Napoli nobilissima», XIX, 1980, pp. 216, 221-222, docc. 4 e 6.
- NAPPI 2006 = E. Nappi, *Fontane, giardini e masserie nei secoli XVI-XVIII. Notizie*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2006, pp. 75-88.
- NESSLRATH 1992 = A. Nesselrath, *Codex Coner-85 Years on*, in *The PaperMuseum of Cassiano Dal Pozzo [Quaderni Puteani, 3]*, Milano, Olivetti, 1992, pp. 145-167.
- NESSLRATH 1993 = A. Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London, The Warburg Institute, 1993.
- NIBBY 1848 = A. Nibby, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1848.
- NUTI 1996 = L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996.
- OOSTERHOFF 2015 = R.J. Oosterhoff, *Un libro, una penna e la sfera: leggere Sacrobosco nel Rinascimento*, University of Cambridge.
- PACIOLI 1494 = L. Pacioli, *Summa de arithmetica geometria proportioni & proportionalita*, Venezia, Paganino Paganini da Brescia, 1494.
- PACIOLI 1509 = L. Pacioli, *Divina Proportione*, Venezia, Paganino Paganini da Brescia, 1509.
- PACIOLI 1982 = L. Pacioli, *De divina proportione*, introduzione di A. Marinoni, Milano, Silvana Editoriale, 1982.
- PACIOLI 1997 = L. Pacioli, *De viribus quantitatis*, trascrizione di M. Garlaschi Peirani, prefazione e direzione di A. Marinoni, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1997.
- PACIOLI 2007a = L. Pacioli, *Gli scacchi di Luca Pacioli: evoluzione rinascimentale di un gioco matematico*, in D. D'Elia, *Profilo storico del gioco degli scacchi*, San Sepolcro, Aboca Edizioni, 2007, pp. 9-40.
- PACIOLI 2007b = L. Pacioli, *Gli scacchi di Luca Pacioli: evoluzione rinascimentale di un gioco matematico*, in A. Sanvito, *Il De ludo scachorum*



- di Luca Pacioli, San Sepolcro, Aboca Edizioni, 2007, pp. 129-160.
- PACIOLI 2008 = L. Pacioli, *Divina proportione*, Rio de Janeiro, Ministério de cultura, Fundação Biblioteca nacional, 2008.
- PACIOLI 2009 = L. Pacioli, *De divina proportione*, a cura di T. Nappo, P. Noto, Sansepolcro, Aboca Edizioni, 2009.
- PACIOLI 2010 = L. Pacioli, *De divina proportione*, a cura di P. Odifreddi, D. Contin e A. Pieretti, Sansepolcro, Aboca Edizioni, 2010.
- PAGANO 1995 = M. Pagano, *Una memoria memoria paleocristiana nell'anfiteatro di Capua*, in «Capys: annuario degli Amici di Capua», XXVIII, 1995, pp. 7-15.
- Palais Farnèse 1980 = *Le Palais Farnèse*, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1980-1994, 2, *Le Planches* (1980).
- Palazzo Farnese 2007 = *Palazzo Farnese*, a cura di É. Gruau, Calenzano, 5 Continents Editions, 2007.
- Palazzo Farnèse 2010 = *Palazzo Farnèse*. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia, a cura di F. Buranelli, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Farnese, 17 dicembre 2010 – 27 aprile 2011), Firenze, Giunti, 2010.
- PALMENTIERI 2010 = A. Palmentieri, *Note e discussioni: su una chiave d'arco figurata dell'Anfiteatro Campano*, in «Napoli nobilissima», serie 6, 2010, 1, pp. 60-65.
- PARODI 1916 = T. Parodi, *La «Vita» del Cellini*, in *Poesia e letteratura*, Bari, Laterza 1916.
- PASTOR, 1905 = L. von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien 1517-1518*, in *Erläuterung und Ergänzungen zu Jansens Geschichte des deutschen Volkes*, IV-4, Freiburg im Brisgau, Herder, 1905.
- PAVESI 2004 = M. Pavesi, *Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin e la prima edizione a stampa del Trattato della pittura di Leonardo tra Roma, Milano e Parigi*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari, edizioni di pagina, 2004.
- PEDERSEN 1985 = O. Pedersen, *In Quest of Sacrobosco*, in «Journal for the History of Astronomy», 16, 1985.
- PEDONE 1986 = S. Pedone, *La Fontana Pretoria a Palermo*, Palermo, Giada, 1986.
- PEDONE 2006 = S. Pedone, *Nel labirinto delle acque del "Fonte Pretorio"*, in *La Fontana Pretoria 2006*, pp. 117-131.
- PEDRETTI 1957 = C. Pedretti, *Studi vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Geneve, Librairie E. Droz, 1957, pp. 257-258.
- PEDRETTI 1962 = C. Pedretti, *Copies of Leonardo's lost writings in the ms. H 227 inf. of the Ambrosiana Library, Milan*, in «Raccolta Vinciana», XIX, 1962, p. 68.
- PEDRETTI 1964 = C. Pedretti, *Leonardo da Vinci On Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1964.
- PEDRETTI 1977 = C. Pedretti, *Commentary a J.P. Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- PEDRETTI 1978 = C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Torino, ERI, 1978.
- PEDRETTI 1991 = C. Pedretti, *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti Editore, 1991.
- PEDRETTI 1996 = C. Pedretti, *I manoscritti 'inediti' di Leonardo ricercati da Giuseppe Bossi a Napoli: autografi o apografi?*, in «Achademia Leonardi Vinci», IX, 1996, pp. 136-139.
- PEDRETTI 2006 = C. Pedretti, *Leonardo. Codici e macchine*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2006.
- PEDRETTI - VECCE 1995 = Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, Edizione in facsimile del codice Vaticano Urbinate Latino 1270 a cura di C. Pedretti, Trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995.
- PENSABENE 2006 = P. Pensabene, *La Casa dei Crescenzi e il reimpiego nelle case del XII e XIII secolo a Roma*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Viella, 2006, pp. 65-76.
- PESSOLANO 1993 = M.R. Pessolano, *Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII*, in *Sopra i porti di mare. Il regno di Napoli*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 67-115.
- PETROCELLI 1995 = E. Petrocelli, *Il Molise nelle immagini cartografiche. Storia, tecnica, lettura, interpretazione*, Isernia, C. Iannone, 1995.
- PEZONE 2009 = M.G. Pezone, *Trasformazioni tardo barocche nelle cattedrali di Santa Maria Capua Vetere, Capua, Téano e Calvi*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, Napoli, Giannini Editore, 2009, pp. 121-132.
- PIANETTI 1939 = E. Pianetti, *Fra' Iacopo Filippo Foresti e la sua opera nel quadro della cultura bergamasca*, in «Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo», XXXIII, 1939.
- PIERO DELLA FRANCESCA 1995 = Piero della Francesca, *Libellus de quinque corporibus regularibus*, a cura di C. Grayson, M. Dalai Emiliani, C. Maccagni, Firenze, Giunti, 1995.
- PLACENTINO 2011 = P. Placentino, *Il "Taccuino di Michelangelo" a Lille*, tesi di dottorato, tutors A. Bedon, A. Nesselrath, Scuola di Dottorato - Università IUAV, Venezia, 2011.
- PRACCHI 1991 = V. Natalina Pracchi, *La Raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano*, in «Il disegno di architettura», IV, 1991, pp. 9-28.
- PRANDI 1953 = A. Prandi, *Il complesso monumentale della Basilica*



- Celimoniana dei SS. Giovanni e Paolo*, Città del Vaticano, Tip. Poliglotta Vaticana, 1953.
- La présence de l'Antiquité* 1981 = H. Broise, R. Hanoune, P. Pomey, Y. Thébert, J.-P. Thuillier, *La présence de l'Antiquité sous le Palais Farnèse*, in *Le Palais Farnèse*, 3 voll., Rome, École Française de Rome, 1980-1982, I.I (*Texte*), 1981, pp. 3-15.
- PROMIS 1874 = C. Promis, *Biografie di ingegneri militari italiani: dal secolo XIV alla metà del XVIII*, Torino, Bocca, 1874.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001 = S. Prosperi Valenti Rodinò, 'Officina farnesiana': disegni per oreficerie, in *Francesco Salviati e la Bella Maniera*, Atti dei colloqui (Roma-Parigi 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, Roma, École française de Rome, 2001, pp. 405-428.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007 = S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010 = S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni cinquecenteschi per oreficerie ed arredi: ipotesi per una 'officina estense'*, in «Studi di Memofonte», V, 2010, pp. 15-22.
- RAGNI 2001 = N. Ragni, *Francesco Paciotti, architetto urbinato (1521-1591)*, Urbino, Accademia Raffaello, 2001.
- RASCAGLIA 2000 = M. Rascaglia, *I manoscritti di Leonardo e un abate del '700, scheda in Acqua continuum vitae. Il divenire Mediterraneo nel racconto dell'arte e della scienza*, Salerno, Artecnicca, 2000.
- RASCHIERI 2012 = A.A. Raschieri, *Giorgio Valla editor and translator of ancient scientific texts*, Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- RETI 1968 = L. Reti, *Il moto dei proietti e del pendolo secondo Leonardo e Galileo*, in «Le Machine, Bollettino dell'Istituto Italiano per la Storia della Tecnica», I, n. 2-3, 1968.
- RETI 1972 = L. Reti, *The library of Leonardo da Vinci*, Los Angeles, Zeitlin & Ver Brugge, 1972.
- RETI 1974 = L. Reti, *The Library of Leonardo*, in *Leonardo da Vinci, The Madrid Codices*, trascrizione diplomatica, trascrizione critica, introduzione e apparato di L. Reti, Maidenhead, MacGraw Hill - Madrid, Taurus - Firenze, Giunti, 1974.
- RIBOUILLAULT 2012 = D. Ribouillault, *La Villa Giulia et l'âge d'or augustéen*, in *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, a cura di P. Morel, Tours, Presses Univ. François-Rabelais de Tours, 2012, pp. 339-388.
- RICCI 1917 = C. Ricci, *Leon Battista Alberti architetto*, Torino, Edizioni d'arte E. Celanza, 1917.
- RICCI 1981 = P. Ricci, *Gaetano Gigante*, in *Arte e artisti a Napoli*, 1800-1943, Napoli, Edizioni Banco di Napoli, 1981.
- RINALDI 2013 = F. Rinaldi, *De Ludo geometrico: la matematica e la geometria di Leonardo. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Milano, Exh. Cat., 2013.
- RINNE 2000 = K. Wentworth Rinne, *Fluid precision. Giacomo della Porta and the Acqua Vergine fountains of Rome*, in *Landscapes of memory and experience*, edited by J. Birksted, London, Routledge, 2000, pp. 183-201.
- ROMANO 1993 = F. Romano, *Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli*, Firenze, Nardini, 1993.
- RONCHI 1999 = V. Ronchi, *Un aspect peu connu de l'activité de Léonard de Vinci dans le domain de l'optique*, Firenze, Baccini & Chiappi, 1999.
- ROSE 1975 = P.L. Rose, *The Italian Renaissance of Mathematics*, Genève, Droz, 1975.
- RUBINO 1970 = G.E. Rubino, *Le castella in Calabria ultra*, in «Napoli nobilissima», IX, 1970, pp. 88-100.
- RUFFINO 1971 = *Une relation inédite sur la prise de Tunis par les Turcs en 1574. Sopra la desolazione della Goletta e forte di Tunisi de Bartholomeo Ruffino*, ed. P. Sebag, Tunis, Publications de l'Université de Tunis, 1971.
- RUGGIERO 2018 = R. Ruggiero, *Città d'Europa e cultura urbanistica nel Mezzogiorno borbonico. Il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, CIRICE-FedOA University Press, 2018.
- SAMONÀ 1933 = G. Samonà, *L'opera dell'architetto fiorentino Camillo Camilliani in Sicilia alla fine del Cinquecento*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte», 4 1933, II-III, pp. 225-278.
- SAMPERI, ZAMPA 2017 = R. Samperi, P. Zampa, *La loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo: storia, modelli, discendenza*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano, Officina libraria, 2017, pp. 434-446.
- SANTIAGO PÁEZ 1991 = E.M. Santiago Páez, *Dibujos de arquitectura y ornamentacion de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional Fundacion cultural COAM Entrecanales y Tavora, 1991.
- SAVARESE 1986 = S. Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Roma, Officina Edizioni, 1986.
- SCAGLIA 1992 = G. Scaglia, *Francesco di Giorgio: checklist and history of manuscripts and drawings in autographs and copies from ca. 1470 to 1687 and renewed copies: 1764-1839*, London, Lehigh University Press, 1992.
- SCARLATA 1993 = M. Scarlata, *L'opera di Camillo Camilliani*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.



- SCHREITER 1995 = C. Schreiter, *Römische Schmuckbasen*, in «Kölner Jahrbuch», band 28, 1995, pp. 161-347.
- SCHWAGER-SCHLIMME 2002 = K. Schwager, H. Schlimme, *La chiesa del Gesù di Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thones, Milano, Electa, 2002, pp. 272-299.
- SCONZA 2009 = A. Sconza, *La prima trasmissione manoscritta del Libro di pittura*, in «Raccolta Vinciana», XXXIII, 2009, pp. 307-366.
- SCONZA 2012 = Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura / Traitté de la peinture*, a cura di A. Sconza, Parigi, Les Belles Lettres, 2012.
- SCRIVANO 1966 = *Cinquecento minore*, a cura di R. Scrivano, Bologna, 1966.
- SIMONCINI 2008 = G. Simoncini, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento. I. Topografia e urbanistica da Giulio II a Clemente VIII*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- SOLMI 1908 = E. Solmi, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci: contributi*, Torino, E. Loescher & C., 1908.
- SOLMI 1976 = E. Solmi, *Scritti vinciani: le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi di Sergio Solmi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- SORALUCE BLOND 1988 = J.R. Soraluze Blond, *Las fortificaciones españolas de Sicilia en el Renacimiento*, Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1988.
- SPARTI 2003 = D.L. Sparti, *Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication of Leonardo's Trattato*, in «Journal of the Courtauld and the Warburg Institutes», LXVI, 2003, pp. 143-188.
- SPECIALE 1930 = G.C. Speciale, *Storia militare di Taranto negli ultimi cinque secoli*, Bari, Laterza, 1930.
- SPINELLI 2011 = R. Spinelli, *La cappella Niccolini nella basilica di Santa Croce*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano: architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Firenze, Edifir, 2011, pp. 345-377, 623-659.
- STARACE 1992 = F. Starace, *Castellammare feudo dei Farnese. Una planimetria del litorale con la "Porta della fontana grande" in un libro di disegni di architettura della biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Cultura e Territorio», IX, 1992, n.9, pp. 81-90.
- STARACE 1994 = F. Starace, *Il sistema di difesa costiera fra Terracina e Salerno in un disegno cinquecentesco della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Atti del IV Congresso internazionale Castelli e vita di Castello. Testimonianze storiche e progetti ambientali (24-27 ottobre 1985)*, Roma, Istituto Italiano dei Castelli, 1994, pp. 351-357.
- STARACE 1999a = F. Starace, *Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546-1623)*, in «Napoli nobilissima», vol. XXXVIII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1999, pp. 121-128.
- STARACE 1999b = F. Starace, *Torri della costa fra Terracina e Salerno nel manoscritto XII.D.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *La Fascia costiera della Campania*, a cura di M. Rosi, Napoli, Giannini, 1999, pp. 103-111.
- STARACE 2001 = F. Starace, *Angelo Landi, Nicola Antonio Stigliola e il disegno di una fontana nel porto di Napoli*, in «Napoli nobilissima», V serie, vol. II, fasc. V-VI, settembre-dicembre 2001, pp. 177-194.
- STARACE 2003 = F. Starace, *Ipsa Ruina Docet. Il disegno degli ordini in un frammentario taccuino del '500 conservato a Napoli*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di G. Ciotta, Genova, De Ferrari, vol. II, pp. 669-679.
- STARACE 2006 = F. Starace, *Una planimetria di "Fontana Grande" e delle mura di Castellammare di Stabia feudo dei Farnese*, in *Dai Farnese ai Borbone famiglie europee. Costruire Stati*, Lecce, Edizioni del Grifo, 2006, pp. 171-181.
- STEELE 1980 = V. Steele, *The Forst Italian Prining od Leonardo da Vinci's Treatise on Painting 1723 or 1733?*, in «Notiziario Vinciano», 1980.
- STRAZZULLO 1969 = F. Strazzullo, *Architetti e Ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Napoli, Benincasa, 1969.
- STROFFOLINO 1999 = D. Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1999.
- SUIDA 1911 = W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, a cura di Maria Teresa Fiorio, Milano, Neri Pozza, 1911.
- SUMMONTE 1602 = G.A. Summonte, *Historia della città e Regno di Napoli. Oue si trattano le cose piu notabili accadute dalla sua edificazione fin'a tempi nostri*, Napoli, 2 voll., appresso Gio. Iacomo Carlino, 1602.
- TAGLIOLINI 1984 = A. Tagliolini, *Realtà e mito dell'Isola nei Giardini del Rinascimento*, in *Il giardino come labirinto della Storia*, raccolta degli scritti del convegno (Palermo, 14-17 aprile 1984), Palermo, Centro di studi di storia e arte dei giardini, 1984, pp. 217-219.
- TARALLO 2013-2014 = M. Tarallo, *Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dalla fondazione (1411) alla soppressione monastica: topografia e allestimenti liturgici*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2013-2014, tutor prof. F. Caglioti.
- TASSI 1829 e 1843 = Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di F. Tassi, Firenze, 1829, 1843.
- THOENES 1998 = C. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro di Michelangelo (1967)*, in *Id., Sostegno e adornamento. Saggi*



- sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza, Milano, Electa, 1998, pp. 49-57.
- THORNDIKE 1949 = L. Thorndike, *The Sphere of Sacrobosco and its commentators*, Chicago, University of Chicago press, 1949.
- TRAUMAN STEINITZ 1958 = K. Trauman Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura (Treatise on painting): a bibliography of the printed editions, 1651-1956 based on the complete collection in Elmer Belt Library of Vinciana*, Copenhagen, Munksgaard, 1958, pp. 107-108.
- TUTTLE 2002 = R.J. Tuttle, *Palazzo Farnese a Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano, Electa, 2002, pp. 196-205.
- UGINET 1980 = F.-C. Uginet, *Le Palais Farnèse a travers les documents financiers*, Rome, École Française de Rome, 1980.
- ULIVI 1994 = E. Ulivi, *Luca Pacioli, una biografia scientifica*, Firenze, Giunti, 1994.
- ULIVI 2011 = E. Ulivi, *L'ultimo testamento di Luca Pacioli con altri documenti inediti*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2011.
- VALERIO 1993 = V. Valerio, *Società, uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto geografico militare, 1993.
- VALERIO 1998 = V. Valerio, *Cognizioni proiettive e prospettiva lineare nell'opera di Tolomeo e nella cultura tardo-ellenistica*, Firenze, Olschki.
- VALERIO 2012 = V. Valerio, *La Geografia di Tolomeo e la nascita della moderna rappresentazione dello spazio*, Bari, Cacucci, 2012.
- VALERIO 2015 = V. Valerio, "Disegnare et ponere in pianta qualsivoglia sito del Regno". Il rilevamento del Regno di Napoli tra difesa militare e amministrazione civile, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il codice Romano Carratelli e le fortificazioni nel Mediterraneo secoli XVI-XVII*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Edizioni Centro Stampa di Ateneo, 2015, pp. 125-157.
- VALLERIANI 2017 = M. Valleriani, *Structures of practical knowledge*, Cham, Springer, 2017.
- VAN DEN HEUVEL 1991 = C. van den Heuvel, 'PapiereBolwercken': *De introductie van de Italiaansestede- en vestingbouw in de Nederlanden (1540-1609) en hetgebruik van tekeningen*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1991.
- VAN DEN HEUVEL 1993 = C. van den Heuvel, *Italiaanse ontwerpen voor citadellen in de Nederlanden (1567-1571): het model van Paciotto versus de locatie gerichte methode van Campi*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 44, 1993, pp. 165-184.
- VAN DEN HEUVEL 1994 = C. van den Heuvel, *Bartolomeo Campi successor to Francesco Paciotto. A different method of designing citadels: Groningen and Flushing*, in *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Viganò, Roma-Livorno, Sillabe, 1994, pp. 153-167.
- VAN DEN HEUVEL 1996 = C. van den Heuvel, *Een atlas voor Gilles de Berlaymont, baron van Hierges. Belegeringsscènes, stadsplattegronden en fortificatie-ontwerpen voor een 'soldat-gentilhomme', 1570-78*, in «Caert-Thresoor», 15, 1996, pp. 57-69.
- VAN DEN HEUVEL 1998 = C. van den Heuvel, *Een derde atlas met Robles' veldtocht door Friesland in München, de codex iconographicus 141 en de verloren verzameling van Gabrio Serbelloni*, Leeuwarden, Rijksarchief in Friesland, 1998.
- VAN DEN HEUVEL 2002 = C. van den Heuvel, *Les citadelles espagnoles et hollandaises des anciens Pays-Bas*, in *Le château et la ville. Conjonction, opposition, juxtaposition (XF- XVIII siècle)*, a cura di G. Blicke, Ph. Contamine, N. Faucherre, J. Mesqui, Paris, Cths, 2002, pp. 245-257.
- VARAGNOLI 1995 = C. Varagnoli, *S. Croce in Gerusalemme. La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Roma, Bonsignori Editore, 1995.
- VASARI 1568 = G. Vasari, *Delle vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori*, Firenze, Giunti, 1568.
- VASOLI 1972 = C. Vasoli, *La Lalde del sole di L. da Vinci: XII. Lettura Vinciana: Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1972*, Firenze, Barbera, 1972.
- VECCE 1990 = C. Vecce, *La Gualanda*, in «Achademia Leonardi Vinci», III, 1990, pp. 51-71.
- VECCE 1992 = C. Vecce, *Leonardo da Vinci, Scritti*, Mursia, Milano, 1992.
- VECCE 1998 = C. Vecce, *Leonardo*, Roma, Salerno editrice, 1998.
- VECCE 2006 = C. Vecce, *Leonardo*, 2^a ed., Roma, Salerno Editrice, 2006.
- VECCE 2009 = C. Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 2009.
- VECCE 2017 = C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.
- VENTURI 1923 = A. Venturi, *Leon Battista Alberti*, Roma, Biblioteca d'arte illustrata, 1923.
- VER EECKE 1959 = P. Ver Eecke, *Euclide: l'optique et la catoptrique: oeuvres traduites pour la première fois du grec en français*, Paris, Blanchard, 1959.
- VERGA 1931 = E. Verga, *Bibliografia vinciana*, Bologna, Zanichelli, 1931.
- VESCO 2013 = M. Vesco, *Un nuovo assetto per il quartiere della Kalsa nel Cinquecento: l'addizione urbana del piano di Porta dei Greci*, in *Il quartiere della Kalsa a Palermo. Dalle architetture civili e religiose delle*

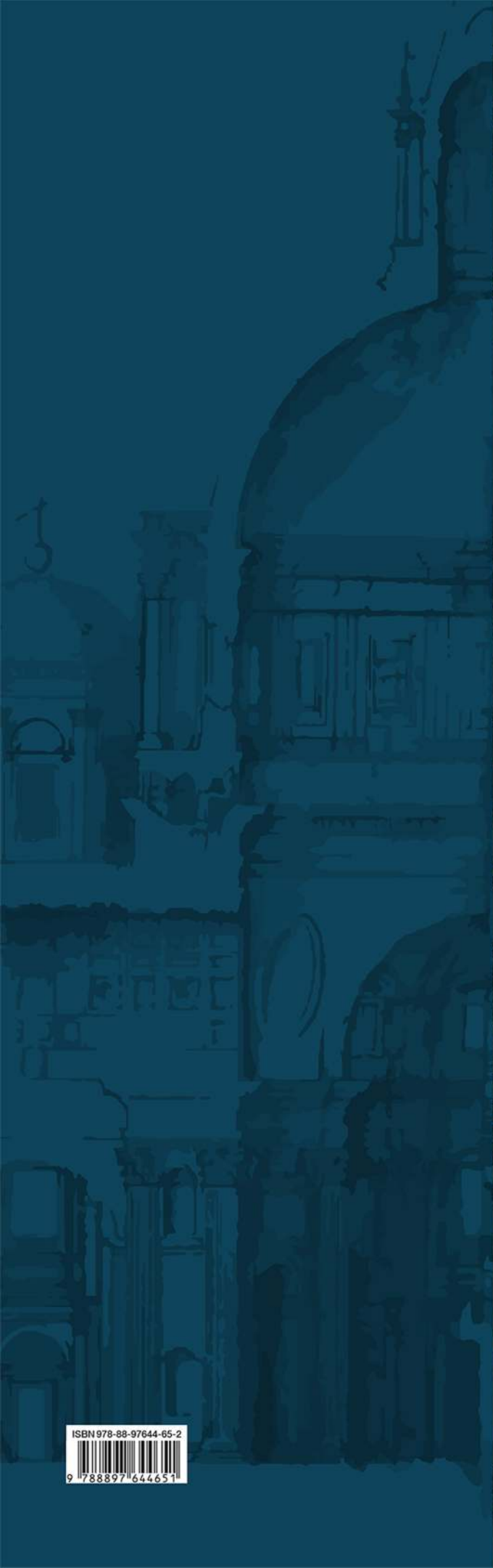


- origini alle attuali articolate realtà museali, Atti del ciclo di conferenze e attività di aggiornamento per docenti (Palermo, gennaio-maggio 2012), a cura di G. Cassata, E. De Castro, M.M. De Luca, Palermo, Regione Sicilia, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, 2013, pp. 47-65.
- VESCO 2016a = M. Vesco, *Disegnare il baluardo di fronte al Turco: Sicilia e Malta*, in *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, a cura di A. Cámara Muñoz, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016, pp. 247-270.
- VESCO 2016b = M. Vesco, *Un viceré ammiraglio per un'isola: Garcia Álvarez de Toledo e il potenziamento delle infrastrutture siciliane*, in *La Sicilia dei Viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. III-136.
- VEZZOSI 1983 = *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Giunti-Barbera, 1983.
- VILLANI 2008 = M. Villani, *La più nobile parte. L'architettura delle cupole a Roma (1580-1670)*, Roma, Gangemi, 2008.
- VILLATA 2013 = E. Villata, *Leonardo plastificatore tra Firenze e Milano: proposte di metodo e di attribuzione*, Milano, Edizioni ET, 2013.
- VISSER 1996 = I. Visser, *The prison tower at Flushing. Its role in the urban development of an important North Sea harbour*, in *The North Sea and Culture (1550-1800)*, a cura di J. Roding, L. Heerma van Voss, Hilversum, Verloren, 1996, pp. 135-149.
- VOLPICELLA 1867 = S. Volpicella, *Viaggio del Cardinale d'Aragona*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», I, 1867, pp. 106-117.
- ZONGHI 1953 = A. e A. Zonghi, *Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia or collection of works and documents illustrating the history of paper*, Hilversum, Paper Publications Society, 1953.
- ZORZI 1958 = G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958.
- WEGNER 1957 = M. Wegner, *Ornamente Kaiserzeitlicher Bauten Roms. Soffitten*, Köln, Graz, Böhlau Verlag, 1957.
- WILES 1933 = B.H. Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1933.
- WOOTTON 2016 = D. Wootton, *The invention of science: a new history of the scientific revolution*, London, Penguin books, 2016.
- WOODWARD 1996 = D. Woodward, *Catalogue of watermarks in Italian printed maps, ca. 1540-1600*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996.
- ZAMPIERI 1991 = A. Zampieri, *Le prime vedute di Pisa a stampa: Jacopo Filippo Foresti ed il Supplementum chronicarum*, Pisa, ETS, 1991.



CB EDIZIONI
GRANDI OPERE

Finito di stampare nel mese di
febbraio 2020 per conto
di CB Edizioni



ISBN 978-88-97644-65-2

