

storia/ *history*

Francisco Martínez Mindeguía

limiti e potenzialità del disegno *Drawings: its potential and limits*

Like all languages, drawings have limits that establish what can and cannot be explained. But in this case, the limits are not the full stop where everything ends or the line that cannot be crossed; a drawing is a place where we can indicate or imply what cannot be explained. This article focuses on the concept that to understand a tool means to understand its limits. Based on the concept that drawings are interpreted by viewers who rely on their own previous experiences, the author ends by discussing the unique work by Ferrabosco and what drawing is capable of suggesting or implying when graphic languages seem to run out of solutions.

Based on a text by Pliny the Elder, classical tradition attributes the first drawing to the daughter of the potter Dibutades who traced an outline around the shadow of her departing lover's head on a wall. For years this poetic image was believed to be true: if we share this belief then we have to accept that drawing didn't develop as a means of communication, but as memory. Instead of her lovers portrait on the wall, the young girl kept the outline of his head - enough for someone who knew him to remember him by. In keeping with this concept, a drawing only reproduces a fragment of reality; to recognise what it represents we need to be familiar with what is represented. In a more advanced process, we need to create common identification codes and turn the drawing into a language we can use to explain what we don't know. Probably Dibutades' daughter drew the outline by lighting her lover's head from one side, choosing his most characteristic profile. This choice is almost as important as the fact she kept it on the wall, because is the essence of drawing, in other words the choice of elements and their importance.

To a certain extent the history of architectural drawings reflects the problem faced by every architect when he wants to explain a form, the reasons why he drew it, the relationship between the fragment and the whole, or the idea behind it. More often than not these problems go beyond the options provided by existing classifications. Adapting drawing to these codes makes it possible to understand the message, but limits the way it can be used. Apart from this, drawings can only propose something and then be interpreted. The person

Come ogni linguaggio, il disegno ha limiti che definiscono l'ambito di ciò che è possibile spiegare. Ma in questo caso tali limiti non sono il punto in cui tutto finisce o la linea che non si può superare, bensì il luogo dal quale si suggerisce quanto non è possibile spiegare. Conoscere un mezzo è anche conoscere i limiti e questo contributo tratta di tale questione; iniziano dall'idea che il disegno viene letto da parte del recettore mediante il ricordo di esperienze precedenti, si conclude con l'esempio singolare di Ferrabosco e con ciò che il disegno è capace di suggerire quando sembra esaurire le capacità del linguaggio grafico.

Secondo la tradizione classica che deriva da un testo di Plinio il Vecchio, il primo disegno fu quello che fece la figlia del vasaio Dibutade seguendo il contorno dell'ombra della testa del suo amato, in procinto di partire, proiettata sulla parete da una lampada¹. Se accettiamo questa immagine poetica, come si è fatto per lungo tempo, il disegno non nasce come mezzo per la comunicazione bensì per il ricordo. La giovane non conservò sulla parete il ritratto dell'amato ma solo il contorno della sua testa, qualcosa che bastasse a chi lo conosceva per poterlo ricordare. D'accordo con questa idea, il disegno riproduce solo un frammento della realtà; per riconoscere ciò che esso rappresenta è quindi necessario conoscere ciò che è rappresentato. In un processo più avanzato è necessario aver stabilito dei codici di identificazione condivisi e aver trasformato il disegno in un linguaggio attraverso il quale spiegare ciò che ancora non si conosce². Probabilmente la figlia di Dibutade disegnò il contorno illuminando lateralmente la testa del suo amato, scegliendo di lui un profilo caratteristico. Tale scelta è quasi tanto importante per il disegno quanto il fatto di conservarlo sulla parete, perché questa è l'essenza del disegno, cioè gli elementi che vengono selezionati e il valore che di essi si mostra. In questo senso, la storia del disegno di architettura rispecchia il problema che ogni architetto si pone per spiegare una forma e le ragioni che la giustificano, la relazione tra il frammento e l'insieme o l'idea che a essi sottostà. Problemi che il più delle volte vanno al di là delle possibilità offerte dalle codificazioni esistenti. L'adattamento del disegno a tali codici assicura una corretta ricezione del messaggio, ma il suo ambito di applicazione è limitato. Al di là di questi, il disegno suggerisce soltanto e deve essere interpretato. Chi riceve il messaggio lo interpreterà in funzione di tutto ciò che sa e ha visto in precedenza e quindi la sua lettura sarà inevitabilmente sog-

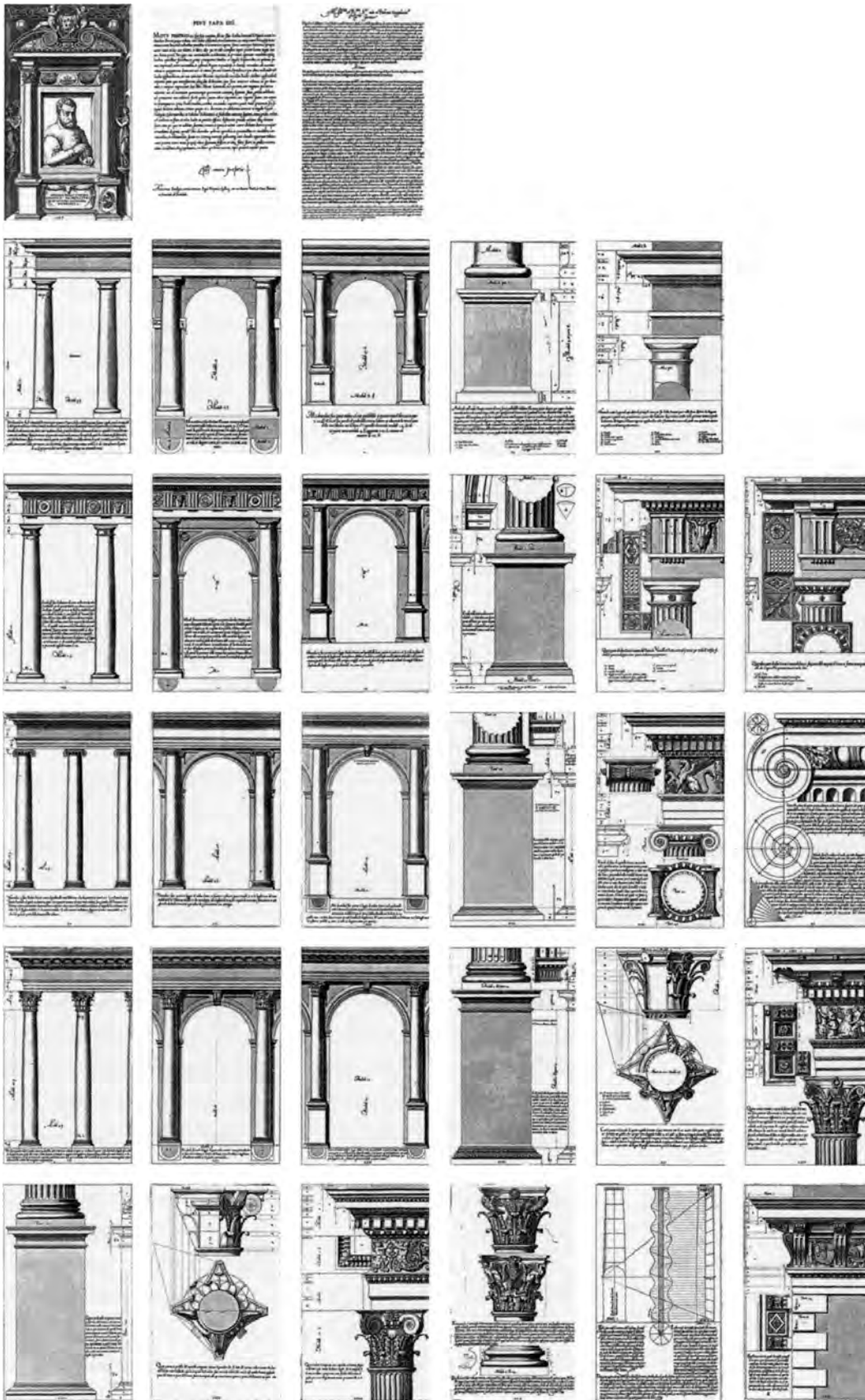
gettiva. Oltre i limiti, il disegno avrà perso in concrezione ma forse sarà riuscito a trasmettere il messaggio, difficile da codificare, dell'architetto.

Questo contributo vuole valorizzare tale limite, partendo da due esempi opposti, quello di Vitruvio e quello di Martino Ferrabosco, per comprendere che a volte i limiti non sono il luogo dove tutto finisce bensì dove ha inizio qualcosa di diverso. La nostra cultura considera il limite come qualcosa di negativo - qualcosa che non può essere superato o il riconoscimento di un'incapacità -, ma il disegno è sempre una traduzione in un mezzo diverso e ciò implica un'interpretazione e una perdita. Il disegno non arriva mai a uguagliare la realtà; come ogni linguaggio, ha limiti che indicano l'ambito di ciò che è possibile spiegare e mostrano l'inizio di ciò che è inespriabile. Questi limiti sono luoghi di contorni difficili da precisare; sappiamo che esistono benché non possiamo individuarli con esattezza, ma sono proprio i disegni che si pongono oltre i limiti ad aver avuto sempre maggiore capacità di seduzione e ad aver fatto sì che il disegno fosse stimato come il mezzo più straordinario che l'architetto abbia avuto per comunicarsi.

Vitruvio

Vitruvio è passato alla storia come l'autore del *De Architectura*, un'opera in dieci libri priva di illustrazioni. Per molto tempo si è pensato che i disegni fossero andati perduti e le successive edizioni si sono fatte carico di completare il testo con le immagini perse. Così accadde nelle traduzioni di Fra' Giovanni Giocondo (Venezia, 1511), Cesare Cesariano (Como, 1521) o Daniele Barbaro (Venezia, 1556), dove le incisioni esprimevano più il pensiero dei loro autori che quello che poteva aver realmente disegnato Vitruvio. Riguardo a questo tema, Serlio arrivò a suggerire che il testo non avesse mai avuto disegni, come se «Vitruvio

1/Vignola, *Regola degli cinque ordini d'architettura...*, Roma, 1562, mosaico con le 32 tavole della prima edizione.
 Vignola, *Rule of the five orders of architecture, Rome 1562, mosaic with the 32 tables in the first edition.*



who receives the message will interpret it according to what he knows and has seen in his life, so his interpretation will inevitably be subjective. Beyond those limits, the drawing will become less tangible and real, but will perhaps succeed in transmitting the now difficult-to-classify message sent by the architect.

This article will focus on this limit citing two very different architects: Vitruvius and Martino Ferrabosco. What we want to explain is that sometimes limits are not the place where everything ends well, but where something new or different starts. Our society considers a limit as negative, something that can't be overcome or an inability. But through interpretation or loss drawings always turn something into something else. Drawings are never as perfect as reality; like all languages they have limits: they can show what can be explained as well as the kernels of what can't. It's difficult to establish the boundaries of these limits: we know they exist but we can't pin them down exactly. But it's the drawings that go beyond those limits that are the most appealing, the ones that have made people consider drawing as the most incredible tool used by architects to communicate.

Vitruvius

Over the years Vitruvius has become known as the author of *De Architectura*, a ten volume book without illustrations. For a long time the drawings were considered to have been lost and later editions took it upon themselves to republish the book and add the lost images. This happened in the translations by Fra Giovanni Giocondo (Venice, 1511), Cesare Cesariano (Como, 1521) or Daniele Barbaro (Venice, 1556): in their books the engravings were more representative of the ideas of their authors rather than what Vitruvius might have actually drawn. Instead Serlio suggested that the book had no drawings, that Vitruvius didn't want to publish the images because otherwise people would copy his work, making the text incomprehensible for "ignorant architects" and the "many who wouldn't understand"³. Antonio da Sangallo the Younger was of the same opinion; he believed that Vitruvius had omitted them 'so that the ignorant were unable to know as much as he'⁴. Logically we think that the drawings existed, at

*Least at first, because Vitruvius mentions them, referring the reader to the end of each book. However there weren't more than ten and judging by the reference notes they were rather simple drawings. They probably referred to the correct direction of the city streets, the entasis of the columns, the spiral of the Ionic volute, the acoustics of theatres, the doubling of the square, Pythagoras' triangle or an Archimedean screw to draw water, which Vitruvius showed as forms, graphs, diagrams or examples. Instead he omitted drawings that might have created confusion later on. Several times he acknowledged that the issue he was dealing with could not be clearly explained by words alone⁵, or he advised the reader to actually look at the object he was describing because it could be understood only by people who had actually seen the object or, as he himself writes, "someone learned in these matters"⁶, thereby reaffirming the concept expressed in the drawing by Dibuades daugteur. The speculative nature of his work, written for politicians in Rome, might well justify this lack of drawings. Pierre Gros believes that Vitruvius intended to write a "learned" work, equating architecture to the "literary arts, "like "an activity based on a culture and supported by a system of rules that can be formulated with the same rigour of the rules of rhetoric," a "science graced by the many concepts governing all works created by the arts"⁸. A text that didn't need drawings, like the *De Re Aedificatoria* written by Alberti in 1450.*

Drawings remained a difficult problem until printing was invented.⁹ A text could be copied many times without changing in nature, even if the handwriting was different or one didn't know the language it was written in, but it was difficult to repeatedly reproduce a drawing and ensure that it was identical to the first or even that it looked like it. This is why Pliny the Elder believed that scientific texts shouldn't contain images, because it was more than likely that the copyists would distort them¹⁰.

Vignola had a different opinion: his Rule was almost completely made up of drawings and the small amount of text that is present is part of the table itself (fig. 1). Vignola used the language of architects, while Vitruvius admits he was not an academic. 11 He also adds that

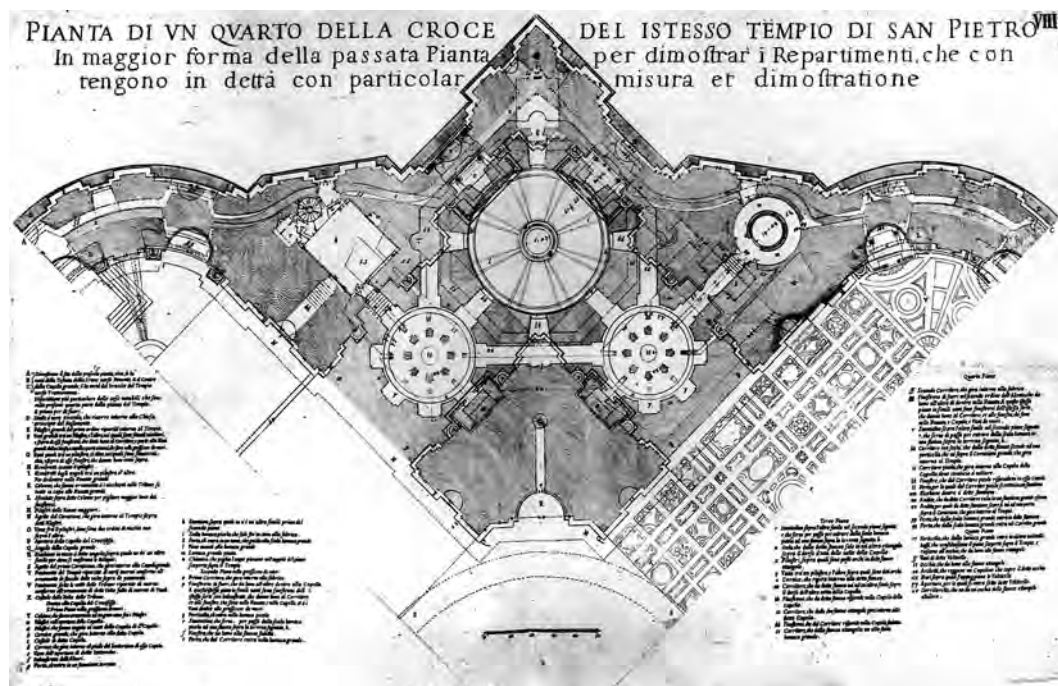
non volesse dare al pubblico queste tal cose per non insegnare a gli emuli suoi», lasciando così il testo oscuro per gli «architetti ignoranti» e la «moltitudine di quelli che non intendono»³. Tale opinione fu condivisa da Antonio da Sangallo il Giovane, il quale sosteneva che Vitruvio li avesse omessi «perché li ignoranti non avessero a sapere quanto che lui»⁴. Sembra logico pensare che tali disegni siano esistiti, perlomeno inizialmente, in quanto Vitruvio vi fa riferimento, rinviando il lettore alla fine di ciascuno dei libri; essi però non dovevano essere più di dieci, a giudicare dai rimandi del testo, e non molto complessi. Doveva trattarsi di disegni relativi al corretto orientamento delle strade delle città, all'entasi delle colonne, alla spirale della voluta ionica, all'acustica dei teatri, al raddoppio del quadrato, al triangolo pitagorico o a una coclea per sollevare acqua, ai quali Vitruvio si riferiva quali forme, schemi, diagrammi o esempi. Egli omise, invece, disegni che avrebbero evitato confusioni posteriori. In molte occasioni riconosce che il tema trattato non può essere descritto con chiarezza con il solo testo⁵ oppure consiglia di vedere l'oggetto che sta descrivendo, in quanto lo possono comprendere solo coloro che lo abbiano visto in precedenza, come egli stesso scrive, «coloro, che sono esercitati in queste cose»⁶, riaffermando così l'idea derivante dal disegno realizzato dalla figlia di Dibuades. Il carattere speculativo che l'autore dà all'opera, destinata agli amministratori della politica a Roma, potrebbe però giustificare l'assenza di disegni. Secondo Pierre Gros l'intenzione di Vitruvio era quella di realizzare un'opera "colta", che equiparasse l'architettura alle "arti letterarie", come «un'attività fondata su una cultura e retta da un sistema di regole che possono essere formulate con lo stesso rigore delle regole della retorica»⁷, una «scienza che è adornata di molte cognizioni e colla quale si regolano tutti i lavori che si fanno in ogni arte»⁸. Un testo che non richiedeva il supporto dei disegni, come non ne ebbe necessità Alberti quando scrisse, nel 1450, il *De Re Aedificatoria*.

D'altra parte, fino alla comparsa della stampa, quello delle immagini fu un problema sempre difficile da risolvere⁹. Era possibile copiare reiteratamente un testo e mantenere la sua

identità anche se la calligrafia era differente o non si conosceva la lingua nella quale era scritto, però era difficile riprodurre ripetutamente un disegno e fare in modo che l'ultimo fosse identico al primo o che persino gli assomigliasse. Per questo motivo Plinio il Vecchio consigliava che i testi scientifici non dovessero contenere immagini in quanto, con buona probabilità, avrebbero potuto essere deformate dai copisti¹⁰.

Si tratta di un'idea opposta a quella applicata da Vignola nella Regola, costituita quasi esclusivamente da disegni, nella quale l'esiguo testo è parte della stessa tavola (fig. 1). Vignola utilizza il linguaggio dell'architetto e lo stesso Vitruvio riconosce di non essere portato per la letteratura¹¹. Vignola aggiunge che suoi disegni corrispondono ai modelli «che al giudizio comune appaiono più belli e con più grazia si presentano agli occhi nostri»; opera pertanto una selezione e mostra un modello, il migliore. Egli procede in tal modo in quanto vuole che la sua opera sia utile e possa servire per proporzionare gli ordini correttamente e poiché auspica che essa venga compresa facilmente: «in una occhiata sola senza gran fastidio di leggere potrà comprendere il tutto e opportunamente servirsene»¹². L'opera di Vitruvio invece non ha fini pratici e il suo ragionamento è puramente teorico; inizia definendo cosa sia l'architettura e quali siano le qualità dell'architetto e forse per questo l'opera non poteva essere corredata da disegni. Un disegno indica sempre un caso specifico, un modello concreto; i tipi descritti nel testo di Vitruvio rimangono aperti e non raggiungono mai un livello compiuto di definizione, cosa che li rende applicabili a un ampio gruppo di casi specifici. Fare un disegno per rappresentare un tipo generico implicherebbe rischiare che quel tipo si converta in un caso specifico, eliminando così ogni adattabilità. Vignola pensava che il Teatro di Marcello fosse la migliore opera eseguita dall'uomo e lo prese come modello per la sua Regola. Vitruvio però non poteva seguire questa linea; la diffusione che il testo voleva raggiungere si sarebbe ridotta con l'inserimento di disegni. Come disegnare il capitello corinzio in modo che si comprenda che esso non deve essere uguale al disegno, senza però indicare neanche

2 / Martino Ferrabosco, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano...*, Roma 1684, Tavola VIII.
 Martino Ferrabosco, Architecture of the Basilica of St. Peter's in the Vatican, Rome 1684, Table VIII.



in che cosa esso possa differenziarsi? Forse cercando di non concretizzare troppo, in definitiva evitando di disegnarlo.

Il disegno è lo strumento con il quale l'architetto comunica, per lo meno a partire dal Rinascimento, ma ha dei limiti. È necessario conoscere in qualche modo ciò che è rappresentato perché, come suggerisce Plinio, il disegno è un mezzo per ricordare ciò che già conosciamo.

Martino Ferrabosco

Se Giovan Paolo Lomazzo ha ragione e «questa dell'edificare non è opera se non di periti disegnatori, e che hanno pronte le mani a delineare, e a mostrare in figura quanto concepiscono nella sua idea di fare»¹³, uno dei massimi rappresentanti dell'arte di «edificare» è Martino Ferrabosco, un architetto del Vaticano ma non della Basilica; malgrado ciò l'ha disegnata nel suo *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano* del 1620¹⁴ con una precisione che nessuno aveva raggiunto fino ad allora. Si tratta di disegni sorprendenti per l'ambiente romano dell'epoca: da una parte essi raggiungono un livello tale che nulla può essere aggiunto, dall'altra mostrano un discorso sottile, oltre la precisione, che arriva a sugge-

rire la monumentalità dell'edificio e la sua meraviglia. In Ferrabosco questa sottigliezza è parte del discorso, una contraddizione che aggiunge un altro significato al disegno. I suoi disegni sono il culmine degli sforzi rinascimentali volti a perfezionare un sistema di rappresentazione architettonica e, forse, l'inizio della sua dimensione retorica. Se Vitruvio evita i disegni per non confondere coloro che non «sono esercitati», Ferrabosco supera i limiti della comprensione per suggerire ciò che non è possibile esprimere.

Fra le trenta tavole contenute nell'edizione del 1684 è necessario soffermarsi su quelle comprese tra la l'VIII e la X, le più apprezzate di Ferrabosco, su quelle dalla XV alla XXV e infine su un'ulteriore, la 24a, che si trova solo nell'edizione del 1620¹⁵.

La tavola VIII è forse la più bella del libro per la semplicità della composizione, la capacità di sintesi e l'uso delle risorse grafiche (fig. 2). Essa rappresenta il quarto nord-ovest della pianta della basilica, ma in realtà si tratta di due piante sovrapposte, differenziate mediante l'intensità del puntinato della linea di sezione. La composizione simmetrica, la pianta ruotata di 45° e il titolo della tavola fanno pensare che questa sia stata disegnata come tavola indi-

his drawings are very different to the models "most people consider most beautiful and graceful to our eyes"; Vignola chooses to show a model, the best model, and adopts this method because he wants his work to be useful and give the right proportions to orders. He also hoped that they could be easily understood by anyone who saw them: "he will understand them at first glance without the trouble of having to read, and use them appropriately"¹². On the contrary, Vitruvius' work was not intended to be practical; his reasoning was only theoretical. He began by defining architecture and an architect's qualities; perhaps this is why the book didn't have any drawings. A drawing always refers to something in particular, an actual model; instead the models described by Vitruvius are open, incomplete models so they can be used in a wide range of generic cases. Drawing a generic type would run the risk of turning into a specific case and therefore be less adaptable. Vignola thought the Theatre of Marcellus to be the best construction ever made by man so he used it as a model in his Rule. However, Vitruvius couldn't follow suit: if he included drawings in his text it wouldn't have reached the wider audience for which it was intended. How was it possible to draw a Corinthian capital and make people understand that it shouldn't be exactly like the drawing, but without specifying how it had to be different? Perhaps by not being too accurate, in short, by not drawing it.

Drawings are the tools used by architects to communicate, at least from the Renaissance onwards, but they have their limits. We need to know a little about what is being drawn because, as Pliny says, drawing are a way to remember what we already know.

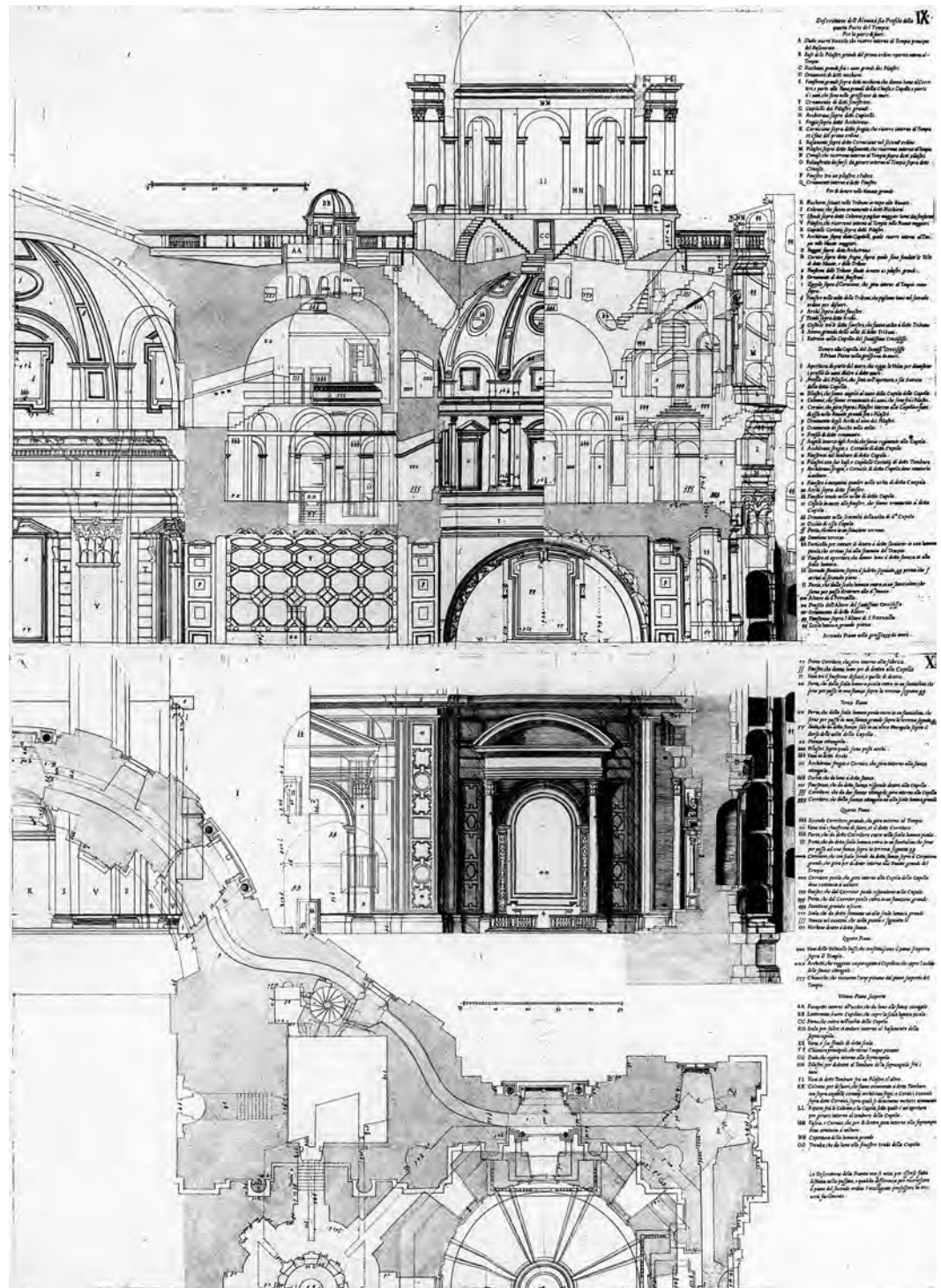
Martino Ferrabosco

If Giovan Paolo Lomazzo is right and "building is only the work of minor draughtsmen whose hands are ready to outline and show in a figure what they imagine in their heads"¹³, then one of the best representatives of the art of "building" is Martino Ferrabosco, an architect who worked in the Vatican but not on the Basilica. Nevertheless, Ferrabosco's drawings of St. Peter's in his book entitled Book of the Architecture

3/ Martino Ferrabosco, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano, Roma, 1684, Tavole IX e X.*
 Martino Ferrabosco, Architecture of the Basilica of St. Peter's in the Vatican, Rome 1684, Table IX & X.

of St. Peter's in the Vatican (1620)¹⁴ were more accurate than anything anyone had ever done before. His drawings were unbelievable for people in contemporary Rome: on the one hand they were so good nothing had to be added, on the other they were also very subtle and conveyed the buildings monumental nature and the awe it inspired. For Ferrabosco this subtlety was part of its nature, a contradiction that gave the drawing more meaning. His drawings reflect the efforts made during the Renaissance to improve and enhance a way of representing architecture and, perhaps, mark the beginning of its rhetorical dimension. If Vitruvius didn't include drawings in his book to avoid confusing anyone who didn't "practice" the profession, Ferrabosco went beyond the limits of understanding and proposed what is impossible to communicate. Of the thirty tables in the 1684 edition, I'd like to focus on tables VIII, IX and X the ones people appreciate most, and the drawings between numbers XV and XXV," and finally, on number 24a which appears only in the 1620 edition¹⁵.

Table VIII is conceivably the most beautiful in the book thanks to its simple composition, conciseness and use of graphic resources (fig. 2). It shows the north-west section of the plan of the Basilica, but actually uses two superimposed plans which can only be told apart by the intensity of the dotted section lines. It would appear from the symmetrical composition, the 45° rotated plan and the title that this was drawn as a separate table, unlike the others in the group. The area in question is shown as a separate area, a summarised image, a part that conveys the meaning of the whole: simple, powerful and somehow stunning and impressive. The accurate details and the two superimposed plans show the building to be a perfect organism, a work of engineering in which everything is coordinated, a complex organism in which all the parts are accurately and subtly linked to one another geometrically. There are four levels in the table, two for each of the plans, showing the section of the walls, the skirting, the vaults and the domes; Ferrabosco also shows the supports of the small domes above the oculus lighting the octagonal rooms of the upper floors¹⁶. Only the heights are



4/ Martino Ferrabosco, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*, Roma, 1684, tav. XXV.
Martino Ferrabosco, Architecture of the Basilica of St. Peter's in the Vatican, Rome 1684, Table XXV.

pendente, a differenza di ciò che accade per le altre del gruppo. Il quarto della pianta è mostrato come una porzione autonoma, una sintesi, la parte che è in grado di condensare il senso del tutto: semplice, potente e, in un certo modo, impressionante. La precisione del dettaglio e la lettura delle due piante sovrapposte mostrano l'edificio come un organismo perfetto, un pezzo d'ingegneria nel quale tutto è coordinato, un organismo complesso dove tutte le parti sono messe in relazione da vincoli geometrici precisi e sottili. Sono quattro i livelli rappresentati nella tavola, due per ognuna delle piante, che mostrano la sezione dei muri, gli zoccoli, i cornicioni, le volte e le cupole, arrivando a disegnare i supporti delle piccole cupole che coprono l'occhio che dà luce alle stanze ottagonali della pianta superiore¹⁶. Solo le altezze rimangono da precisare in questa pianta, cosa che giustifica il disegno delle due tavole seguenti.

Le tavole IX e X possono essere lette come un unico disegno e per comprenderle correttamente si devono montare una sull'altra (fig. 3). La composizione mostra una parte della pianta della tavola VIII, non ruotata, e la sua sezione verticale. A causa delle limitazioni dello spazio disponibile, le due proiezioni si sovrappongono. La tavola IX mostra la parte superiore della sezione, al di sopra della trabeazione della navata principale, e la tavola X mostra il livello inferiore di questa sezione, parzialmente sovrapposta alla pianta. Nonostante la sovrapposizione, c'è ancora una parte mancante, presente nella tavola XXV¹⁷ (fig. 4). La lettura congiunta delle tavole IX e X risulta difficile in quanto la sezione del livello inferiore, che appare nella tavola X, è immediatamente deducibile dalla pianta, mentre la sezione della tavola IX segue una linea che si spezza in corrispondenza dell'asse di simmetria della cappella nord-ovest e dell'asse della sala ottagonale vicina al transetto nord (fig. 5): tale scarto permette di mostrare la sezione longitudinale e trasversale delle navate minori. Questa parte è la più difficile da comprendere in quanto Ferrabosco arriva a sovrapporre entrambe le sezioni e disegna le parti che rimangono nascoste, differenziandole con uno schematismo maggiore o con un tipo di linea diverso. Un'analisi accurata permette di com-

prendere il disegno, ma la sua complessità è evidente. Per tale motivo, nella descrizione di queste tavole dell'edizione del 1684 si afferma che sono «tavole molto stimate da Professori, e mirabilmente delineate»; con ciò si fa capire che solo i dotti sono in grado di comprenderle e apprezzarle. A costoro si riferisce Ferrabosco, nella legenda della tavola X, menzionando «l'intelligente professore»¹⁸. In questo modo, portando la rappresentazione al limite dell'intelligibile, Ferrabosco mostra la grande complessità dell'edificio e fa capire che la sua monumentalità non consente di abbracciarlo interamente con un unico disegno. Bisogna considerare che, anche se non ancora terminata, la fabbrica di San Pietro era già un mito e, secondo alcuni, l'ottava meraviglia del mondo¹⁹. Già Sebastiano Serlio aveva equiparato

missing in this plan and this justifies the presence of the following two tables. Tables IX and X can be considered as a single drawing; to understand them properly they have to be superimposed on one another (fig. 3). The composition shows a part of the plan of table VIII (not rotated) and its vertical section. The two projections are superimposed because of lack of space. Table IX shows the upper part of the section, above the trabeation of the main nave, and table 10 shows the lower part of this section, partly superimposed on the plan. Despite this superimposition, one part is still missing and is portrayed in table XXV¹⁷ (fig. 4). It is difficult to interpret tables IX and X together because the section of the lower level (present in table X) is immediately apparent in the plan, while the section in table IX follows a line that breaks off when it crosses the axis of symmetry of the north-west chapel and the axis of the octagonal room near the north transept (fig. 5): this difference makes it possible to portray the longitudinal and transversal sections of the side naves. This is the most difficult part to understand because Ferrabosco superimposes both the sections and draws the hidden parts, differentiating them either by making them more schematic or using a different kind of line.

Although very complex, closer examination of the drawing does reveal its meaning. This is why the description of the tables in the 1684 edition includes a note saying "these tables are greatly appreciated by Professors and admirably drawn," i. e., that only the learned will be able to understand and appreciate them. Ferrabosco refers to the latter in the legend to table X, using the words "intelligent professor"¹⁸. By making the drawing almost incomprehensible Ferrabosco shows how complex the building is and how its monumental nature makes it virtually impossible to represent in just one drawing. We should not forget that although unfinished, St. Peter's was already a legend and that some people considered it the eighth wonder of the world. 19 Sebastiano Serlio had already compared Bramante's building to the grand works of Roman antiquity, including St. Peter's in the Terzo libro dedicated to ancient Roman monuments, 20 and Onofrio Panvino had said that it was "the greatest architectural



5/ Martino Ferrabosco, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*, Roma, 1684.

Tavola IX, particolare: linea della sezione.

Martino Ferrabosco, *Architecture of the Basilica of St. Peter's in the Vatican*, Rome 1684, Table IX, detail: line of the section.

work ever built"²¹. Never before had anyone provided so much information about St. Peter's and in such detail. In the words of Francesco Patrizi, 22 Ferrabosco took representation to the limit, dazzled by too much light or by "awe". When Carlo Fontana wrote his book *Il Tempio Vaticano* between 1680 and 1694, he used a simplified version of these tables to make them easier to understand; he used the plan in tablek VIII, but left out the upper level (fig. 6),²³ although he had considered inserting it (fig. 7) ²⁴. He also used tables IX and XXV in the same way, improving the three-dimensional portrayal of the interior by creating shadows, but avoiding the complex superimpositions present in Ferrabosco's drawing (fig. 8)²⁵. Fontana opted for effectiveness rather than Ferrabosco's subtle elegance.

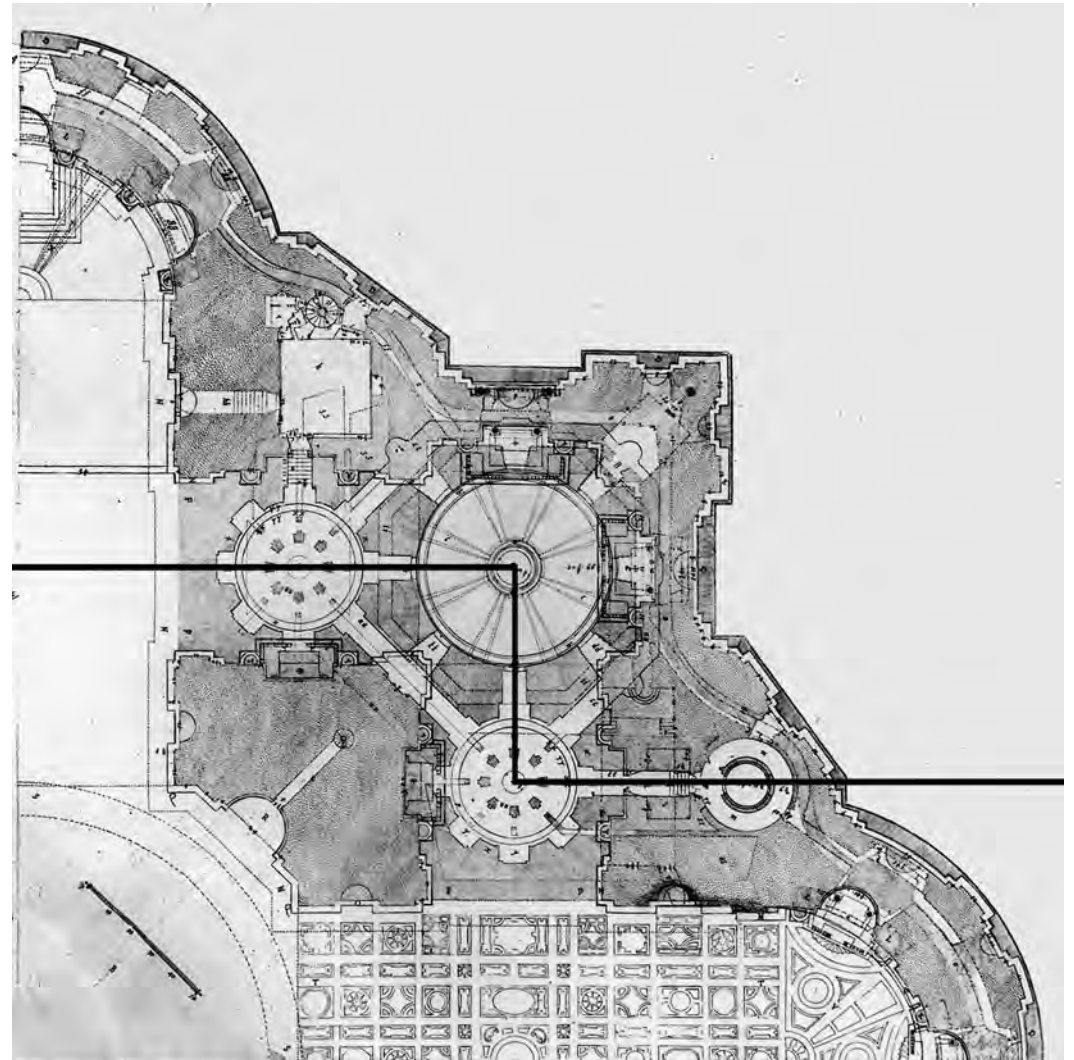
The group of tables from XV to XXI, each measuring 696 x 440 mm,²⁶ create a single image juxtaposing half of the façade (left) and half of the section through the portico (right): seven tables for just one image that the reader has to piece together correctly in order to understand them ²⁷ (fig. 9). It's impossible to appreciate them separately and in no other table does Ferrabosco provide a completed drawing of the elevation of the façade or the section of the portico²⁸. The same is true for the other group of tables, numbers XXII, XXIII, XXIV and 24a (fig. 10); this is an incomplete mosaic of six tables showing half the elevation from the west and half tilt section along the axis of the main cupola. In these two groups Ferrabosco appears to create a contradictory situation where the copious information makes it difficult, if not impossible, to understand what it is he is trying to portray.

Why does Ferrabosco draw these fragments in detail if he doesn't draw the whole façade so that they can be put in the right place and show how they relate to each other? Perhaps he didn't have time to finish his work, or perhaps these subtleties were part of what he wanted to portray. Like tables IX and X, this difficulty can be overcome by the recipient of the visual message: these contradictions are not meant to be left unsolved but deciphered by the "intelligent professor" for whom they were drawn, a professor who could understand and appreciate them.

l'edificio di Bramante alle grandi opere dell'antichità romana, includendolo nel *Terzo libro* dedicato all'antichità di Roma²⁰, e Onofrio Panvinio aveva detto che era "la più grande opera architettonica mai fatta"²¹. Nessuno in precedenza aveva fornito una tale quantità di informazioni su San Pietro e mai tanto dettagliate. Ferrabosco portò la rappresentazione al limite, all'abbagliamento per eccesso di luce o per la "meraviglia", come proponeva Francesco Patrizi²². Carlo Fontana, quando elaborò *Il Tempo Vaticano*, tra il 1680 e il 1694, utilizzò queste tavole ma ne ridusse la complessità per renderle più comprensibili; utilizzò la pianta della tavola VIII, tralasciando il livello superiore (fig. 6)²³, sebbene in

principio ne avesse considerato l'inserimento (fig. 7)²⁴ e allo stesso modo utilizzò le tavole IX e XXV, migliorando la lettura tridimensionale dell'interno con l'uso espressivo delle ombre, prescindendo però delle complesse sovrapposizioni del disegno di Ferrabosco (fig. 8)²⁵. Fontana optò per l'efficacia a discapito delle sottili raffinatezze che il discorso di Ferrabosco contiene.

Il gruppo di tavole dalla XV alla XXI, ognuna di 696 x 440 mm²⁶, compone un'unica immagine, la giustapposizione di mezza facciata (a sinistra) e mezza sezione attraverso il portico (a destra); sette tavole per un'unica immagine che il lettore deve comporre in modo adeguato per poterla capire²⁷ (fig. 9). Non è



6/ Carlo Fontana, *Pianta della quarta parte del tempio dove risiede la cupola suprema*, da *Il Tempio Vaticano*, Roma, 1694, p. 343.

Carlo Fontana, Plan of the fourth part of the church with the big cupola, in *Il Tempio Vaticano, Rome 1694*, p. 343.

7/ Carlo Fontana, disegno preparatorio per la tavola precedente, da *Il Tempio Vaticano (1694): Carlo Fontana*, Milano 2003, p. CLIII.

Carlo Fontana, preparatori drawing for the previous table, in *Il Tempio Vaticano (1694): Carlo Fontana, Milan 2003*, p. CLIII.

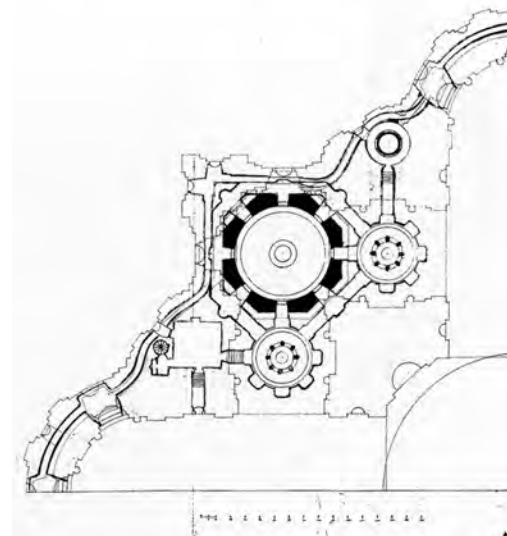
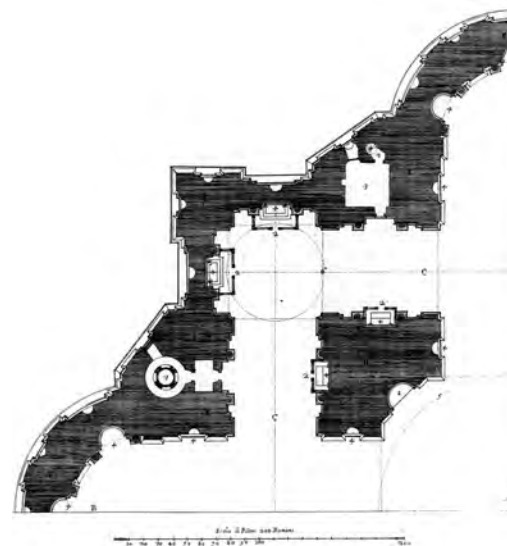
possibile comprendere le tavole separatamente e in nessun'altra tavola Ferrabosco offre l'immagine completa dell'alzato della facciata o della sezione del portico²⁸. Lo stesso accade con l'altro gruppo di tavole, la XXII, la XXIII, la XXIV e la 24a (fig. 10), un mosaico incompleto di sei tavole, che compongono mezzo alzato da ponente e mezza sezione sull'asse della cupola centrale. In questi due gruppi Ferrabosco sembra portare la rappresentazione a una situazione contraddittoria ove l'aumento dell'informazione rende difficile, o quasi impossibile, la comprensione del tema presentato.

Perché mostrare in dettaglio questi frammenti della facciata se non si mostra la facciata completa in modo da poter collocare i frammenti stessi e capire le mutue relazioni tra di essi? Forse a Ferrabosco mancò tempo per portare a termine la sua opera o forse questa sottigliezza era parte del suo discorso. Come accade nelle tavole IX e X, si tratta di una difficoltà che il ricettore del messaggio visivo può superare, di contraddizioni che non sono presentate per rimanere insolite, bensì per essere decifrate dall'«intelligente professore» al quale sono destinate, che potrà superarle e apprezzarle.

Ferrabosco porta il disegno a una lettura contraddittoria, ma l'evidente precisione e complessità del messaggio allertano l'osservatore e gli suggeriscono che la grandezza del tema è immensamente superiore alle possibilità di abbracciarlo con la sola ragione.

Il tema del frammento è intimamente relazionata con l'immaginazione, come accadeva allora con gli antichi edifici in rovina, la conoscenza dei quali avveniva a partire dai resti caduti o parzialmente in piedi. Era un lavoro di ricomposizione che richiedeva una certa capacità di immaginazione, il cui risultato dipendeva dalle conoscenze personali, con un inevitabile elevato margine di errore. Questa difficoltà dava però alla rovina un'aura speciale, accresciuta dal valore che si attribuiva a ciò che solamente si poteva intuire. Era persino possibile che l'immaginazione attribuisse una maggiore importanza all'edificio per il fatto di vederne solo una parte e quindi che l'edificio immaginato superasse la realtà. Come sosteneva Francesco Colonna, l'età antica era il

mondo dell'immaginazione e un sostituto della vita, una realtà a cui si accedeva mediante la fantasia e il sentimento e nella quale la ragione aveva una importanza minore²⁹. O come diceva Michel de Montaigne, «*est-ce par nature, ou par erreur de fantaisie, que la vue des places, que nous savons avoir été hantées et habitées par personnes, desquelles la mémoire est en recommandation, nous émeut aucunement plus, qu'ouïr le récit de leurs faits, ou lire leurs écrits?*»³⁰. Per Montaigne questi frammenti dell'antica Roma erano la testimonianza di una grandezza infinita e secolare, che la reiterata congiura dei nemici non aveva po-



Ferrabosco's drawing can be interpreted in two different ways, but the accuracy and complexity of the message should warn the viewer that the subject matter is so majestic and magnificent it is far too difficult and complicated to understand by reason alone.

Fragments and imagination are closely related; the same is true for the ruins of ancient buildings which can be appreciated by looking at images of their fallen or half standing remains.

Imagination is required to put the pieces together, but the result depends on the viewers knowledge and can inevitably lead to many mistakes.

However it does give the ruins a certain aura enhanced by the importance attributed to what can only be imagined. It is quite possible that imagination increases the importance we give a building because we can only see part of it, and that the imagined building is actually better than the real one. Francesco Colonna used to say that antiquity was the world of imagination and a substitute for life, something accessed only by imagination or emotion, a place where the importance of reason paled²⁹. Or, as Michel de Montaigne used to say: "est-ce par nature, ou par erreur de fantaisie, que la vue des places, que nous savons avoir été hantées et habitées par personnes, desquelles la mémoire est en recommandation, nous émeut aucunement plus, qu'ouïr le récit de leurs faits, ou lire leurs écrits?"³⁰ Montaigne considered these fragments of ancient Rome to be the remnants of an enduring, centuries-old grandeur that the reiterated conspiracies of enemies did not completely erase because although fallen or disfigured they continued to impress and frighten³¹.

Ferrabosco's work shows how important it is to investigate the limits of the system we use to understand how it works as a language. However, there's a margin of ambiguity - things that need to be interpreted - between the profile drawn on the wall and what Dibutades' daughter actually saw in them. Only there limits can make the drawing transcend what is there and be transformed into something more than a mere piece of information. In the words of Francesco Zuccari, drawings are "the divine spark of the Image and Likeness of God, impressed in our Souls"³².

8/ Carlo Fontana, tavola in posizione inversa, da *Il Tempio Vaticano*, Roma 1694, p. 359.
Carlo Fontana, table in a inverse position, in Il Tempio Vaticano, Rome 1694, p. 359.

9/ *Pagina seguente*. Martino Ferrabosco, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*, Roma 1684. Composizione delle tavole XV a XXI.
 Next page. *Martino Ferrabosco, Architecture of the Basilica of St. Peter's in the Vatican, Rome 1684. Composition of the tables XV to XXI.*

1. *Pliny the Elder, Naturalis Historia, XXXV.*

2. See Robin Evans, *Translations from Drawings to Building*, in "AA Filet", 12. London 1986. pp. 3-18.

3. *Sebastiano Serlio, Fourth Book of Architecture, 1566. ff. 159v.*

4. *Antonio da Sangallo the Younger, Magliabechiano Manuscrit cl. XVII, cod. 20, in the Central National Library in Florence, and cited by Gabriele Morolli in Le belle forme degli edifici antichi, Alinea, Florence 1984, p. 101, n. 122.*

5. "I have illustrated, as I have been taught, the ways in which sacred temples can be portrayed: and by that division have shown the orders, their symmetry, and tried to explain as best I could in these writings." *Vitruvius, De Architectura, book IV, VIII, 7.*

6. "I have said as much as I could on these matters to explain something difficult and demonstrate it in writing despite this difficult artifice, not comprehensible to one and all, but only to those proficient in these things; if someone has understood little from the writings, then when they see them implemented, they will find everything properly and subtly governed." *Vitruvius, op. cit., book X VIII, 6.*

7. "Une activité fondée sur une culture [...], et régie par un système de règles qui peuvent être formulées avec la même rigueur que celles de la rhétorique, par exemple". *Pierre Gros, Vitruve et les ordres, in AA. VV., Les traits d'architecture de la Renaissance, Proceedings of the discussions held in Tours from July 1 - 11, 1981. papers compiled by Jean Guillaume, "De architectura", Picard éditeur, Paris 1988, p. 58.*

8. *Vitruvius, op. cit., book I, 1.1.*

9. See *Mario Carpo, L'architettura della stampa, Jaca Book, Milan 1998.*

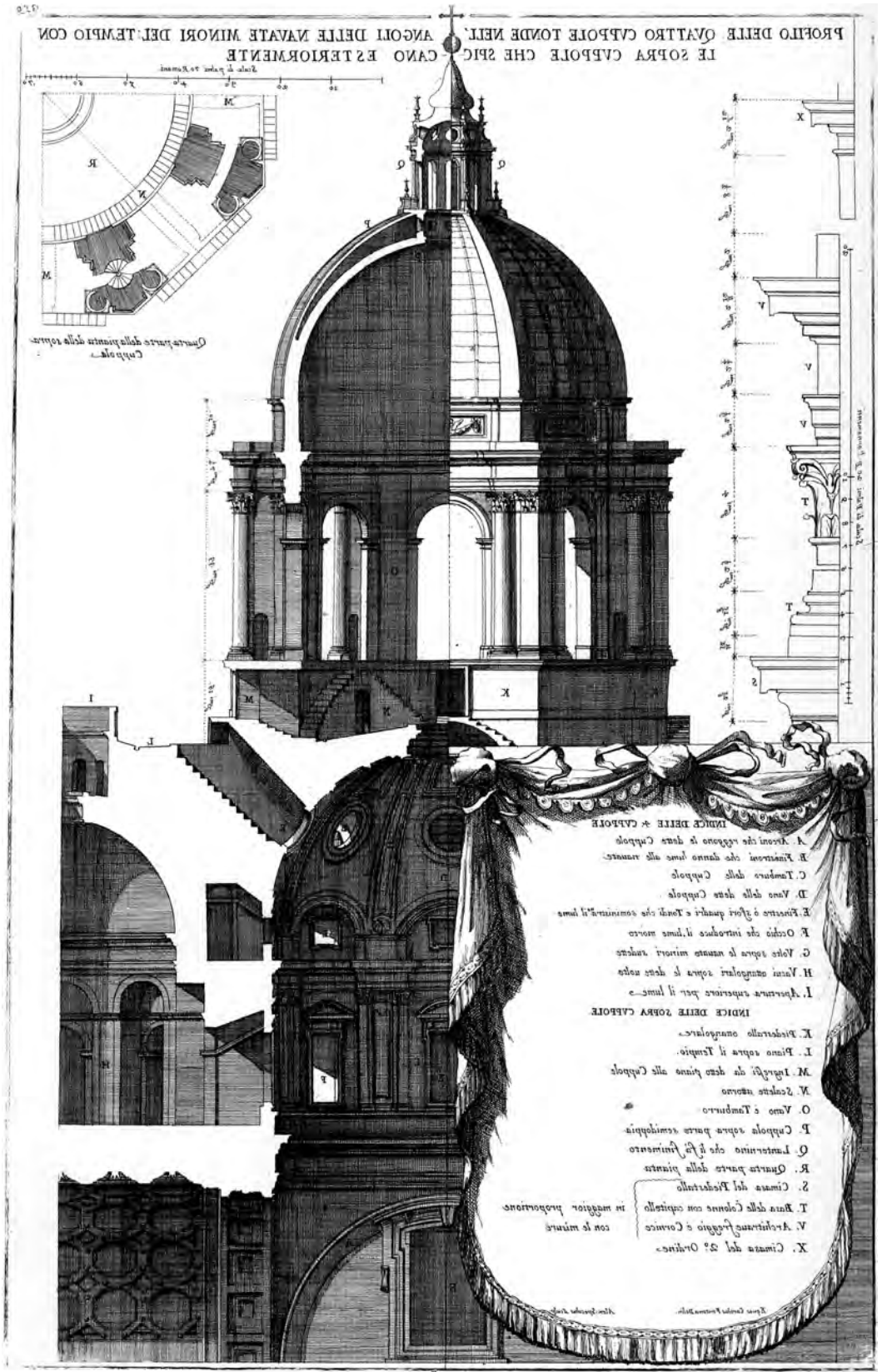
10. *Pliny the Elder, op. cit., xxv. 4-5.*

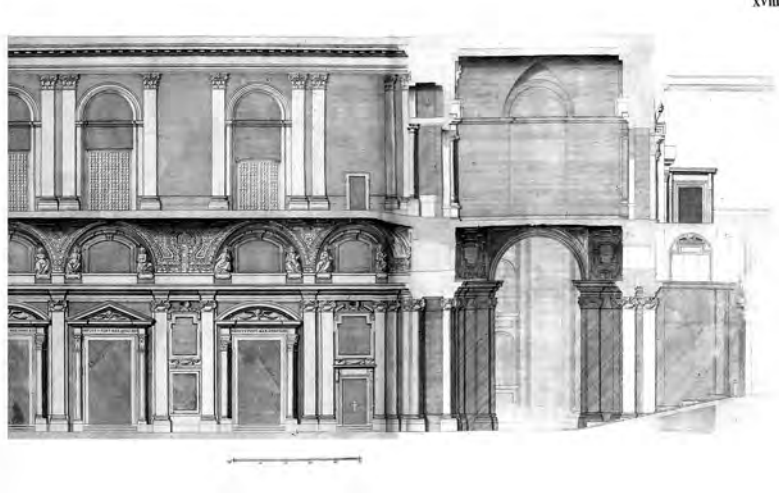
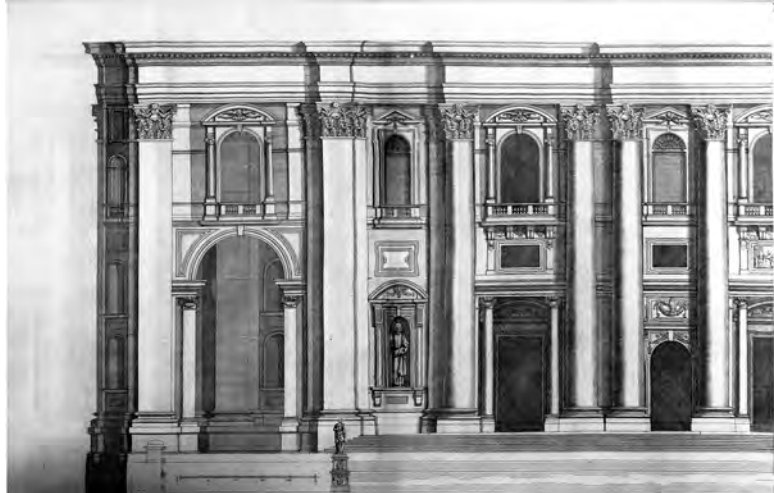
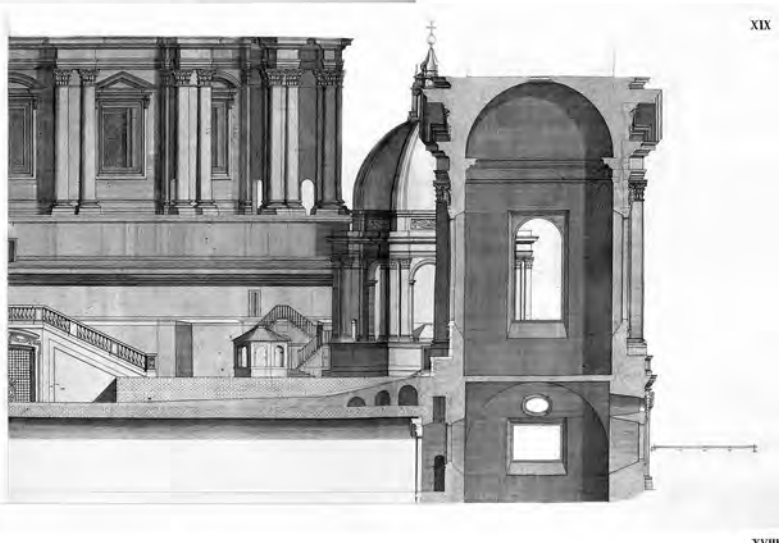
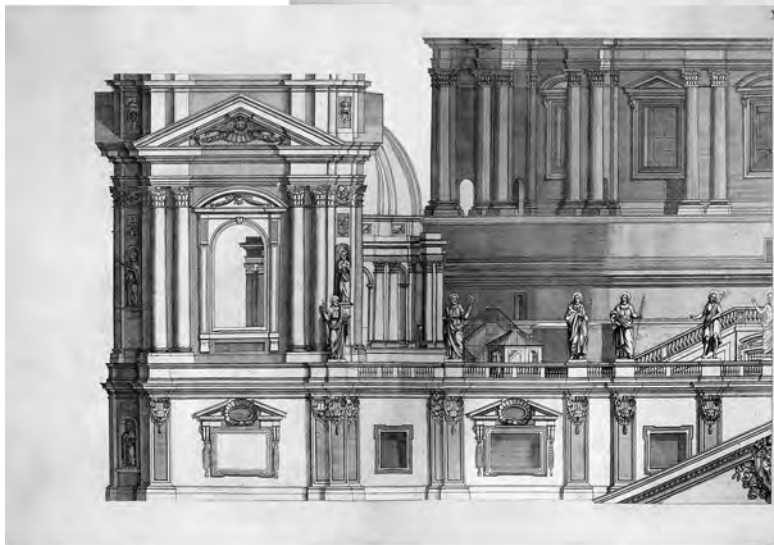
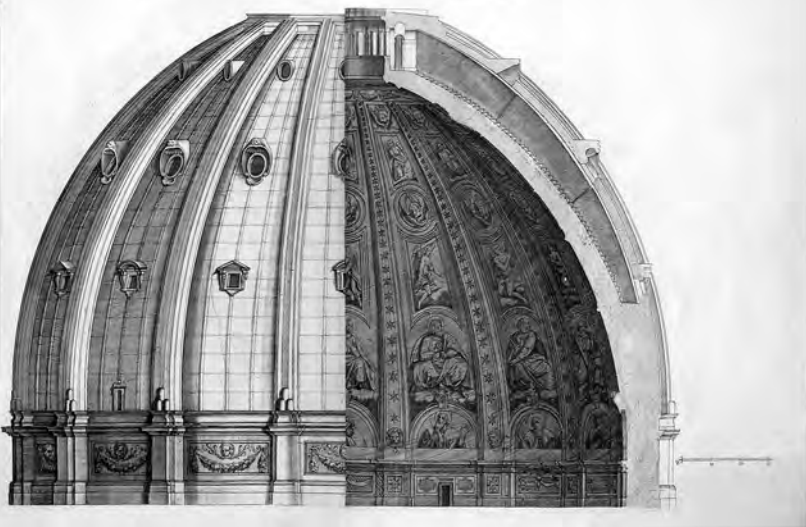
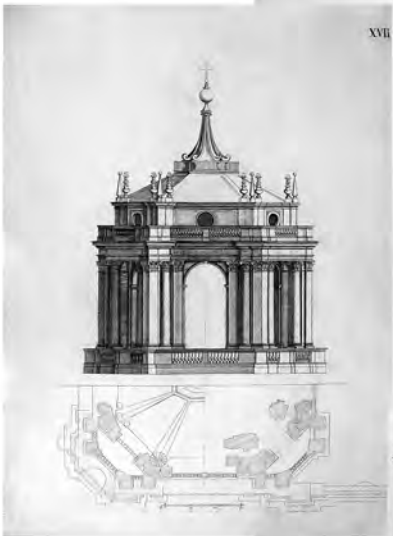
11. "[...] I beseech you, o Caesar, and those who read this my work, to pardon and overlook grammatical errors; for I write neither as an accomplished philosopher, an eloquent rhetorician, nor an expert grammarian, but as an architect acquainted with this science", *Vitruvius, op. cit., book I, 1.18.*

12. In the introduction to "The Readers of the Rules of the five orders of architecture", *Gio. Barta. De Rossi, Rome 1617.*

13. *Giovan Paolo Lomazzo, Treatise on the art of painting, divided into VII books, Milan 1584. p. 407.*

14. *The complete title is Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano finito Col disegno di Michel Angelo Bonaroto Et d'Altri Architetti espressa en più Tavole Da Martino Ferrabosco. Two other editions of this work exist,*





10/ Martino Ferrabosco, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*, Roma 1684. Composizione delle tavole XXII, XXIII, XXIV e 24a. Martino Ferrabosco, *Architecture of the Basilica of St. Peter's in the Vatican, Rome 1684. Composition of tables XXII, XXIII, XXIV and 24a.*

both published in Rome. One, dated 1684, entitled *Architettura Dell. Basilica Di S. Pietro In Vaticano*. Opera di Bramante Lazzari, Michel'Angelo Bonarota, Carlo Maderni, e altri famosi Architetti Da Monsignore Gio. Battista Costaguti Seniore Maggiordomo Di Paolo V Fatta esprimere, e intagliare in piu tavole da Martino Ferrabosco, e posta in luce l'anno M.DC.XX. Di nuovo data alle Stampe Da Monsignore Gio. Battista Costaguti Iuniore Decano Della Camera Nell'Anno M.DC.LXXXIV). Another edition dated 1812 was entitled *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*. Opera di Bramante Lazzari, Michel Angelo Bonaroti ed altri celebri architetti espressa in XXXII tavole da Martino Ferraboschi, con una succinta dichiarazione compilata da monsignore Filippo Gili beneficiato della stessa basilica. On this subject see Federico Bellini, *L'Architettura della Basilica di S. Pietro di Martino Ferrabosco negli esemplari della Stiftung Bibliothek Werner Oechslin di Einsiedeln*, in "Scholion", 1, 2002, pp. 89-122.

15 In the 1620 editions the tables were unnumbered; the ones in the copy housed in the Biblioteca Hertziana were numbered in pencil and refer to 1684 edition.

16 For a greater in-depth analysis of these drawings, see Mario Docci, Diego Maestri, *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, Editori Laterza., Rome-Bari, 1993, pp. 138-141.

17 This is the plan, section and elevation of the outer shell of the cupola which, in actual fact, is a more detailed image of what is schematically portrayed in table IX

18 "The description of the Plan is not important because it is different to the previous one, and for some differences in the second order which the intelligent professor will easily find"; as a footnote to the legend in table X.

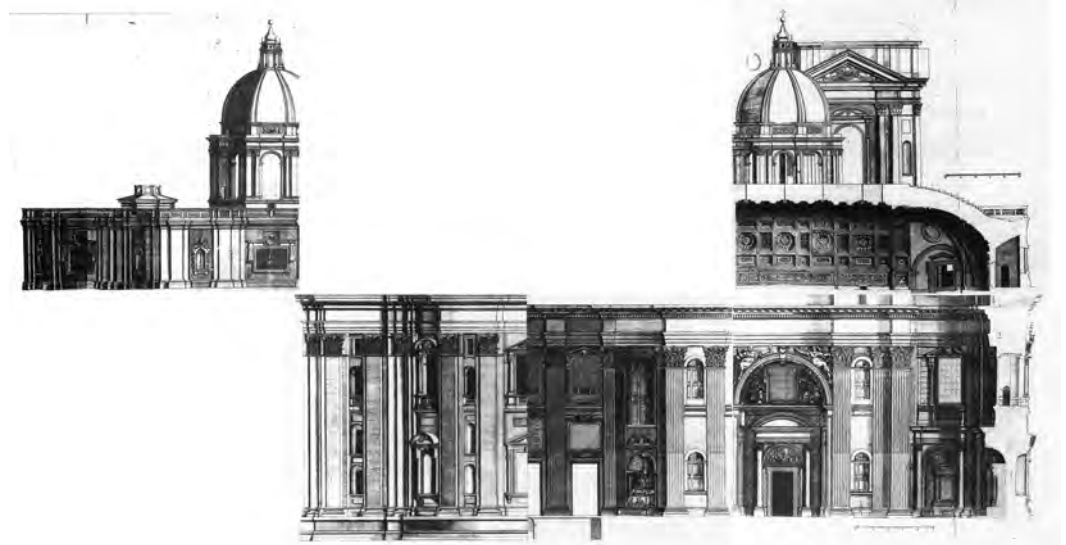
19 According to Romolo Amaseo, *Romuli Amasaei Oratio habita in funere Pauli III. Pont. Max. Rubeus, Bononiae 1563*, p. 75. Amaseo made this statement in 1563 to the cardinals and the Curia during Paul III's funeral. This is reported by Romeo de Maio in Michelangelo e la Controriforma, Editori Laterza, Rome-Bari 1978, p. 322.

20 Sebastiano Serlio, *Il Terzo libro nel quale si figurano e descrivono le antichità di Roma, & le altre che sono in Italia, & fuori d'Italia*, Venice 1540, tab. 66v.

21 Onofrio Panvinio, *De rebus antiquis memorabilibus et praestantia basilicae S. Petri Apostolorum principiis libri septem*, VII, chap. I; as reported in de Maio, *op. cit.*, pp. 322 - 341, n.61.

22 "It is the task and goal of the poet to always study and make" beautiful every subject he decides to portray, no matter how the viewer will interpret it, since we are all different [...] on as he says further on "he [the poet] must focus [...] on his own goal of creating amazement and wonder." Francesco Fabrizi da Cherso, *Della Poetica*, La deca Ammirabile, 1586, ff. 58 v-59, ff 20.

23 Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano*, Francesco



tuto estinguere completamente poiché, caduti o sfigurati, continuavano ancora ad impressionare e terrorizzare³¹.

L'esempio di Ferrabosco mostra il valore dell'investigare i limiti del sistema che si utilizza, per capire la sua capacità in quanto linguaggio. C'è un margine di ambiguità, un contenuto che necessita di interpretazione, tra il contorno disegnato sulla parete e ciò che la figlia di Dibutade vide in esso. Sono le limitazioni a far sì che il disegno trascenda l'evidenza e si converta in qualcosa di più che un semplice dato. Come diceva Federico Zuccari, il disegno è la «scintilla Divina della Immagine et similitudine di Dio, impressa nell'Anima nostra»³².

1. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV.

2. Per ampliare il tema, si consulti Robin Evans, *Translations from Drawings to Building*, in "AA Files", 12, London 1986, pp. 3-18

3. Sebastiano Serlio, *Libro Quarto d'Architettura*, 1566, fol. 159v.

4. Antonio da Sangallo il Giovane, *Manoscritto Magliacchiano* cl. XVII, cod. 20, conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e citato da Gabriele Morolli ne *Le belle forme degli edifici antichi*, Alinea, Firenze 1984, p. 101, n. 122.

5. «Ho esposto, secondo mi è stato insegnato, tutte maniere de' Tempi sacri: ed ho colle divisione distinti gli ordini, e le simmetrie loro, ingegnandomi di spiegare, per

quanto ho potuto in questi scritti». Vitruvio, *De Architettura*, libro IV, fine cap. VII (trad. di Berardo Galiani, Napoli 1758,).

6. «Ho fatto tutto il possibile, per spiegare chiaramente una cosa oscura a dimostrarla per scritto. E ciò non ostante questo artificio difficile, né da intendersi da tutti, se non da coloro, che sono esercitati in queste cose: e se alcuno l'avesse poco capito dagli scritti, vedendolo in opera, sicuramente ritroverà il tutto curiosamente, e sottilmente regolato». Vitruvio, *op. cit.*, libro X, fine cap. XIII, p. 417.

7. «Une activité fondée sur une culture [...], et régie par un système de règles qui peuvent être formulées avec la même rigueur que celles de la rhétorique, par exemple». Pierre Gros, Vitruve et les ordres, in AA.VV., *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981, études réunies par Jean Guillaume. "De architectura", Picard éditeur, Parigi 1988, p. 58.

8. Vitruvio, *op. cit.*, libro I, inizio cap. I, p. 5.

9. Su questo tema, si veda Mario Carpo, *L'architettura dell'età della stampa*, Jaca Book, Milano 1998.

10. Plinio il Vecchio, *op. cit.*, XXV, 4-5.

11. «[...] chiedo scusa da te, o Cesare, e da quelli, che leggeranno i miei scritti, se alcune cose non saranno spiegate secondo l'arte dello scrivere; perché non da gran Filosofo, o erudito Oratore, o eccellente Grammatico, ma da Architetto infarinato di tali scienze mi sono ingegnato di scrivere quelle cose», Vitruvio, *op. cit.*, libro I, fine cap. I, p. 15.

12. Nell'introduzione "Ai Lectori" delle *Regole delli cinque ordini d'architettura*, Roma, Gio. Batta. De Rossi, 1617.

13. Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, diviso in VII libri, Milano 1584, p. 407.

14. Il titolo completo è *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano finito Col disegno di Michel Angelo Bonaroto Et d'Altri Architetti espressa en più Tavole Da Martino Ferrabosco*. Della stessa opera esistono, altre due edizioni, ambedue a Roma. Una, del 1684, con il titolo di *Architettura Della Basilica Di S. Pietro In Vaticano*. È opera di Bramante Lazzari, Michel'Angelo Bonarota, Carlo Maderni, e altri famosi Architetti Da Monsignore Gio. Battista Costaguti Seniore Maggiordomo Di Paolo V Fatta esprimere, e intagliare in piu tavole da Martino Ferrabosco, e posta in luce l'anno M.DC.XX. Di nuovo data alle Stampe Da Monsignore Gio. Battista Costaguti Iuniore Decano Della Camera Nell'Anno M.DC.LXXXIV). Un'ulteriore, del 1812, con il titolo di *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*. Opera di Bramante Lazzari, Michel Angelo Bonaroti ed altri celebri architetti espressa in XXXII tavole da Martino Ferraboschi, con una succinta dichiarazione compilata da monsignore Filippo Gili beneficiato della stessa basilica. Su questo tema si veda Federico Bellini, *L'Architettura della Basilica di S. Pietro di Martino Ferrabosco negli esemplari della Stiftung Bi-bliothek Werner Oechslin di Einsiedeln*, in "Scholion", 1, 2002, pp. 89-122.

15. Nell'edizione del 1620 le tavole non erano numerate, ma quelle dell'esemplare della Biblioteca Hertziana sono state numerate a matita, avendo come referenza l'edizione del 1684.

16. Per un'analisi dettagliata di questi disegni, si consiglia di consultare Mario Docci y Diego Maestri, *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1993, p. 138 a 141.

17. Si tratta della pianta, sezione e alzato della sovracupola che, in realtà, è un perfezionamento più dettagliato di quella già apparsa schematicamente nella tavola IX.

18. "La descrizione della Pianta non si nota per essersi fatta distinta nella passata, e qualche differenza per riconoscere il piano del secondo ordine l'intelligente professore la troverà facilmente"; nel piede della leggenda della tavola X.

19. Secondo Romolo Amaseo, *Romuli Amasaei Oratio habita in funere Pauli III. Pont. Max. Rubeus, Bononiae 1563*, p. 75. Amaseo fece questa dichiarazione nel 1563 dirigendosi ai cardinali e alla Curia con motivo dei funerali di Paolo III, secondo quanto appare in Romeo de Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 322.

20. Sebastiano Serlio, *Il Terzo libro nel quale si figurano e descrivono le antichità di Roma, & le altre che sono in Italia, & fuori d'Italia*, Venezia, 1540, tav. 66v.

21. Onofrio Panvinio, *De rebus antiquis memorabilibus et praestantia basilicae S. Petri Apostolorum principis libri septem*, VII, cap. I; come appare in Romeo de Maio, op. cit., p.322 e 341, n.61.

22. «Dovrà il poeta però sempre come il proprio ufficio suo e come a proprio fine, studiare di fare mirabile ogni soggetto ch'egli prenda per le mani, comunque la si prendano i leggitori, che non tutti sono uguali [...]», o come dice più avanti «egli [il poeta] deve mirare [...] al proprio suo fine di eccitare meraviglia». Francesco Fabrizi da Cherso, *Della Poetica, La deca Ammirabile*, 1586, fol. 58 v-59 e fol. 20.

23. Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano*, Roma, Francesco Buagni, 1694, p. 343.

24. Disegno preparatorio per la tavola, in Fontana, op. cit., p. 343. Si conserva a Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, Grab. 23 VIII-M-398, f. 63; citato per Fernando Marías in "Drawings by Carlo Fontana for the Tempio Vaticano", *The Burlington Magazine*, vol. 129, n° 1011, giugno 1987, pp. 391-393, ed edito in Giovanna Curcio, *Il Tempio Vaticano 1694 Carlo Fontana*, Milán, Electa, 2003, p. CLIII.

25. Fontana, op. cit., p. 359. L'immagine riproduce la tavola in posizione inversa, per comprovare meglio le coincidenze con quella di Ferrabosco.

26. Queste sono approssimativamente le dimensioni della lastra.

27. Bisogna tenere in considerazione che nelle tre edizioni le tavole si distribuirono non rilegate.

28. La tavola XII mostra una prospettiva della facciata però non è l'alzato e la sezione che costruiscono queste tavole.

29. Anthony Blunt, *The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France*, in "Journal of the Warburg Institute", vol. 1, n. 2, ott. 1937, pp. 117-137.

30. Michel de Montaigne, *Essais*, lib. 3°, cap. IX De la vanité, Paris 1580.

31. Id., *Journal de voyage en Italie*, par la Suisse et l'Allemagne, Éditions Garnier Frères, Paris 1955.

32. Federico Zuccari, *Il passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma, Bartolomeo Cocchi, Bologna 1608*, da Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento, Jandi Sapi Editori, Milano 1998, p. 278.

Buagni, Rome 1694, p. 343.

24. *Preparatory drawing for the table*, in Fontana, op. cit., p. 343. *Housed ill Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, Grab. 23 VIII-M-398, f. 63; cited by Fernando Marías, Drawings by Carlo Fontana for the Tempio Vaticano*, in "The Burlington Magazine", vol. 129, n. 1011, June 1987, pp. 391- 393, and published in Giovanna Curcio, *Il tempio vaticano (1694)*; Carlo Fontana, *Electa, Milan 2003, p. CLIII.*

25. Fontana, op. cit., p 359. *The image in the table is shown reversed in order to better substantiate the similarities with the ones by Ferrabosco.*

26. *This is the approximate size of the plate.*

27. *It is important to remember that the tables were not bound in the three editions.*

28. *Table XII shows a view of the façade, but it is not the elevation and section that creates these tables.*

29. Anthony Blunt, *The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France*, in "Journal of the Warburg Institute", vol.1, n. 2, Oct. 1937, pp. 117-137.

30. Michel de Montaigne, *Essais, book 3, chap. IX De la vanité, Paris 1580.*

31. Id., *Journal de voyage en Italie*, par la Suisse et l'Allemagne, Éditions Garnier Frères. Paris 1955.

32. Federico Zuccari, *Il passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma, Bartolomeo Cocchi, Bologna 1608*, in *Crisrina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento, Jandi Sapi Editori, Milan 1998, p. 278.*