

Il taccuino di viaggio di Vincenzo Scamozzi: l'analisi iconografica per comprendere l'approccio all'arte gotica di un architetto rinascimentale

Giorgia Bianchi

Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura.
Università degli Studi di Parma.

Abstract

The travel-notebook completed between 1599 and 1600 by Vincenzo Scamozzi, comprising the drawings of buildings and Gothic churches of central Europe, is one of the rare examples of interest of an architect of the Renaissance to gothic architecture. The research, focusing on the mode of representation, the proportional relationships, the more or less continuous presence of some elements of Gothic art, taking into account the order in which the drawings were made, wants to examine the reasons of the establishment of the notebook and the approach taken by Scamozzi in respect of Gothic architecture.

Keywords: Scamozzi. Travel-notebook. Drawing.

Pubblicato dopo lunghe attese nel 1959 in un'edizione curata e commentata da Franco Barbieri, il *Taccuino* di viaggio di Vincenzo Scamozzi (Vicenza 1548-Venezia 1616) rappresenta un raro caso di interessamento per lo stile gotico da parte di un architetto rinascimentale. Il manoscritto, denominato *Viaggio da Parigi in Italia per la via di Nancy scritto da Vincenzo Scamozzi*¹, è il resoconto del viaggio di ritorno da una spedizione intrapresa nel 1600 attraverso l'Europa Centrale sino a toccare Parigi, che lo portò a contatto con alcuni dei più famosi esempi del gotico francese. Composto da 44 fogli, recto e fronte, per un totale di 88 pagine in carta vergatata, il *Taccuino* raccoglie nella forma discorsiva di appunti testuali e in quindici pagine di disegni le impressioni suscitate nell'autore dall'incontro con gli usi locali, i paesaggi e le architetture straniere. Dopo la sua pubblicazione diversi studiosi ne hanno

ripercorso le pagine interrogandosi su quali furono le motivazioni che spinsero Scamozzi a intraprendere il viaggio e a scrivere il *Taccuino*, sui possibili legami tra questo scritto e il successivo trattato *l'Idea Universale dell'Architettura*, sull'ipotetica presenza di un pubblico a cui poteva essere rivolto il diario, e infine sull'approccio tenuto dall'architetto nei confronti del gotico.



Figura 1. Schema del viaggio intrapreso da Scamozzi: in evidenza il tratto descritto nel *Taccuino* con l'indicazione geografica dei soggetti disegnati.

Tanto quindi è già stato detto. Eppure attraverso l'analisi dell'apparato iconografico altro si può aggiungere: osservando ad esempio l'organizzazione dei fogli, i sistemi di rappresentazione adottati, alcuni segni di cui sinora si è tenuto meno conto, e concentrando l'attenzione sulle misure annotate e sui rapporti proporzionali con cui gli edifici sono delineati. Si cercherà inoltre di valutare attraverso l'interpretazione dei disegni quanto la traduzione delle forme gotiche in un linguaggio classicista sia stato per Scamozzi un atto consapevole e condizionato da un atteggiamento avverso all'architettura medioevale, o piuttosto una difficoltà di comprendere e riportare sui fogli sistemi e stili architettonici così lontani dal mondo classico in cui egli si era formato. Quanto si

dirà è esposto nella consapevolezza che a molti interrogativi non sarà possibile dare una risposta certa dal momento che l'esperienza del viaggio, al di là delle finalità specifiche per cui è compiuto, è sempre un'esperienza personale di conoscenza del diverso. E proprio nel contatto con ciò che è diverso il disegno si pone come uno strumento insieme razionale e intuitivo, in cui le finalità conoscitive e mnemoniche si fondono e si confondono.

Come già anticipato, il *Taccuino* riporta soltanto il tratto di ritorno del viaggio che Scamozzi compì all'età di cinquantuno anni sino all'est Europa unendosi al seguito di diversi esponenti dell'aristocrazia veneziana. Non si conosce il motivo per cui il racconto comprenda solo l'ultimo tratto della spedizione, e neppure si può escludere che qualcosa di simile fosse stato realizzato anche per l'andata e che poi sia stato perduto. Gli storici hanno comunque ricostruito con una certa precisione la prima parte del viaggio attraverso altri documenti e alcuni ricordi restituiti dall'artista nei suoi scritti successivi. Scamozzi lasciò la città di Venezia il 16 agosto del 1599 al seguito dell'ambasciatore Pietro Duodo diretto alla corte dell'Imperatore Rodolfo II a Praga. Dopo aver raggiunto la destinazione attraverso un lungo percorso che toccò la Romania, l'architetto abbandonò la comitiva per proseguire in solitaria oltre la città di Colmar, dove si unì all'ambasciatore Contarini diretto a Parigi. Qui, durante una sosta di circa tre settimane, ebbe modo di osservare i metodi costruttivi locali così da scrivere quindici anni dopo nel trattato una parte dedicata al "fabricar de' principali signori di Parigi" (Scamozzi 1615, Parte I, Libro III, Cap. VIII). Con la partenza dalla capitale al seguito dell'ambasciatore Vandramin, di ritorno nel capoluogo veneto dopo che Contarini ne aveva preso il posto presso la corte francese, il 14 marzo del 1600 Scamozzi iniziò a compilare il taccuino. Passando per Nancy, Toul, Basilea, Lucerna, Bellinzona, Locarno, solo per citare le città principali, fece ritorno a Venezia l'11 maggio dello stesso anno. Nel complesso un viaggio lungo e in parte disagiato, compiuto in età matura e in un momento in cui l'architetto era reduce da una serie di insuccessi professionali e personali². Il viaggio rappresentò oltre che un'esperienza evasiva anche un'occasione di crescita culturale, un arricchimento da poter riversare nelle successive esperienze lavorative e nella stesura del trattato.

Quale fu la motivazione per cui Scamozzi decise di compiere il viaggio e di registrare, con schizzi e appunti, quanto visto durante il percorso? Non è escluso che vi siano spiegazioni personali o professionali, come una possibile missione in qualità di architetto al servizio della Repubblica Veneta. Alcuni studiosi hanno invece ipotizzato che Scamozzi abbia intrapreso il viaggio proprio in previsione della successiva stesura dell'*Idea Universale dell'Architettura*, trattato pubblicato nel 1615 che già nel titolo dichiara l'intenzione di superare, per ampiezza e completezza di argomenti, gli scritti dei predecessori³.



Figura 2. Frontespizio dell'*Idea Universale dell'Architettura*.

Il proposito di scrivere l'opera risalirebbe all'ultimo decennio del XVI secolo e in essa si legge: "habbiamo voluto vedere, si può dire il rimanente della più bella parte d'Europa, di là dà monti, come la Germania, e l'Hungaria superiore, e gran parte della Francia, et altri paesi che cadono per conseguenza; solo al fine di osservare le maniere e forme del fabbricare di que' Regni, e Provincie, e vedere la qualità delle materie,

che usano, e come differentemente da noi costruiscono i loro edifici: delle quali cose trattandone in questa opera, speriamo apportare grandissimo, e come universal beneficio à tutti i virtuosi che si dilettono a imparare” (Scamozzi 1615, Parte I, Libro I, Cap. XII, 67). Quanto Scamozzi ebbe modo di vedere durante i viaggi contribuì ad una formazione ampia ed eclettica, che confluì inevitabilmente nei contenuti del trattato, ma queste parole non devono necessariamente rivelare un rapporto di causa-effetto tra la due opere, quanto piuttosto solo il fatto che l'autore ritenne necessario per sé stesso esplorare terre straniere e mettere le proprie conoscenze a servizio degli altri. L'importanza di quanto appreso durante i viaggi emerge nell'*Idea* in maniera generale e non solo in riferimento a all'esperienza del *Taccuino*. Nel corso della sua vita Scamozzi ebbe modo di viaggiare ripetutamente, sia nel centro-sud Italia che all'estero, prima nel 1591 in Polonia al seguito di Pietro Duodo e ancora nel 1604 a Salisburgo. Anche se non si può escludere che quanto appreso sulle cattedrali francesi dovesse, nelle intenzioni dell'autore, andare a costituire materiale per il libro dei *Templi*, mai pubblicato, le finalità del trattato e del *Taccuino* sono evidentemente diverse: il primo, pensato per il pubblico, ha un tono erudito ed è ricco di citazioni dotte e riferimenti ai grandi trattatisti del passato, mentre il secondo si compone di semplici osservazioni su quanto egli ebbe modo di vedere. Quindi un vero e proprio diario, in cui i cenni sull'architettura si accompagnano a descrizioni di paesaggi, usi locali, condizioni del clima e delle strade, in cui un generale tono di distacco e razionalità lascia il posto al racconto delle emozioni in quei luoghi in cui la natura diventa impervia e pericolosa, come nell'ultimo tratto attraverso le Alpi.

Il carattere personale del *Taccuino* è evidente nel modo con cui esso fu compilato. Gli storici concordano nel ritenere che Scamozzi seguisse la prassi di segnare in ogni pagina la data e il luogo, per poi completare il testo in un secondo momento, con calma e in bella scrittura⁴. Diverso è il discorso per l'apparato iconografico che sembra invece essere stato eseguito direttamente sul luogo e che comprende soggetti di natura differente, come se di volta in volta l'architetto avesse scelto cosa rappresentare in funzione di quello che colpiva maggiormente la sua immaginazione. Nei disegni figurano sette chiese

gotiche della regione dello Champagne, l'esterno di un palazzo, la pianta di una città, un mulino a mano e un ponte. La doppia tempistica nella realizzazione della parte scritta e della parte grafica spiegherebbe la mancata corrispondenza tra i disegni degli edifici e la loro breve descrizione all'interno del testo. Mancata corrispondenza che deve essere apparsa chiara anche allo stesso Scamozzi tanto che a margine del prospetto della chiesa di Meaux ha voluto specificare “La Pianta e questo impiedi serve alla giornata IV qui a dietro”.

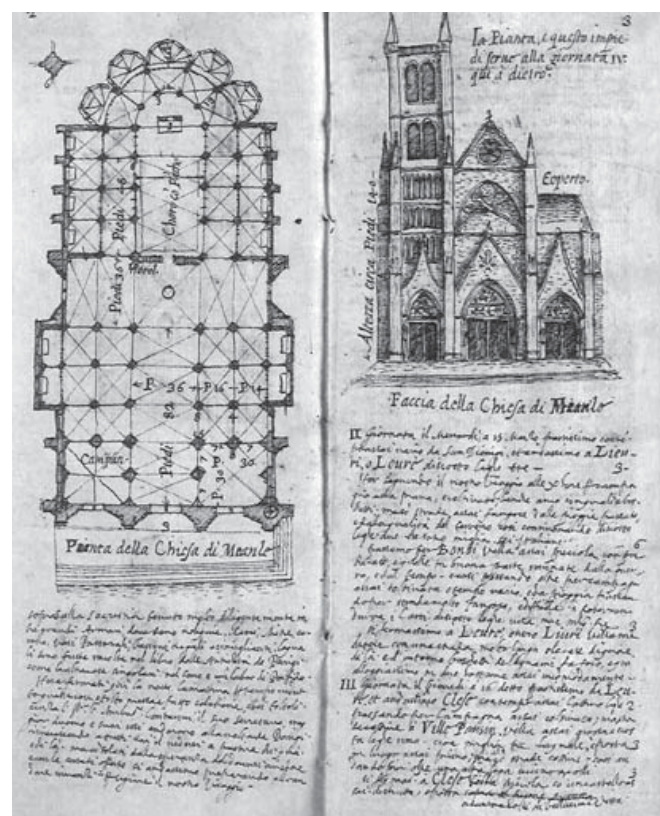


Figura 3. *Taccuino*, r.2 e v.3. Cattedrale di Meaux.

L'esito finale dell'apparato iconografico sembra il frutto di una casualità a riprova del fatto che il *Taccuino* non sarebbe stato concepito per essere direttamente pubblicato. Vi è infatti una differenziazione sia nella scelta di cosa disegnare per ogni edificio, sia nella scelta dei sistemi di rappresentazione che nell'organizzazione delle pagine illustrate. Le piante delle chiese, sempre presenti, sono di volta in volta accompagnate dal disegno di facciate, di sezioni, di dettagli, o di più elementi combinati insieme. La mancanza di uno schema fisso è evidente anche nel senso di lettura dei fogli, orizzontale per il Ponte di Basilea, per il Castello di Monsiau e per gli intercolumni delle cattedrali, verticale per gli altri.

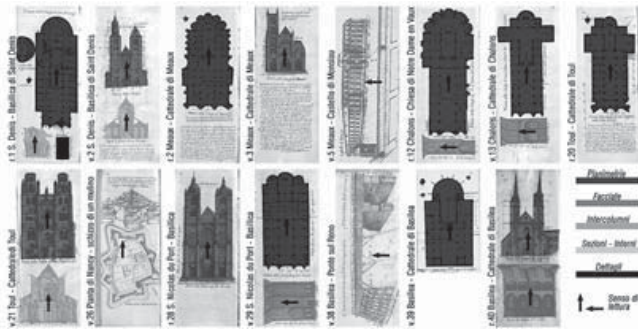


Figura 4. Abaco delle pagine illustrate del *Tacchino*.

Anche il sistema di rappresentazione adottato non è unico, nonostante nella maggior parte dei casi Scamozzi ricorse all'impiego delle proiezioni ortogonali. La preferenza per questo sistema, considerando che oltretutto si sta parlando di disegni di viaggio, appare una scelta strana per un uomo che della prospettiva aveva fatto un nucleo centrale della ricerca professionale. Nota è infatti la conoscenza dei principi prospettici da parte di Scamozzi che già in precedenza aveva dimostrato le sue abilità sul tema nella realizzazione delle scene fisse del Teatro Olimpico di Vicenza e nella progettazione del Teatro di Sabbioneta. Nel 1575 inoltre aveva iniziato un trattato sull'argomento che non fu mai terminato. La scelta potrebbe essere legata alla funzione conoscitiva del disegno che diventa preponderante per alcuni soggetti: le cattedrali gotiche, che per loro complessità richiedevano uno sforzo di comprensione maggiore, sono rappresentate attraverso la scomposizione della realtà nelle tre dimensioni, con piante, prospetti e sezioni, mentre la prospettiva fu utilizzata per quei soggetti che si prestavano ad essere registrati come semplici ricordi di viaggio, come il Castello di Monsiau e il Ponte sul Reno a Basilea. Gli elaborati ottenuti dalle proiezioni ortogonali permettevano a Scamozzi di aggiungere, sotto forma di note e scritte, diverse informazioni riguardo le misure e le destinazione degli ambienti, consentendo in un'unica immagine di capire la distribuzione degli spazi, la destinazione funzionale e alcune caratteristiche architettoniche dei fabbricati. Forse anche per questo la descrizione delle cattedrali all'interno del testo è ridotta al minimo: in questi soggetti è proprio l'apparato iconografico a parlare, ricco di segni e annotazioni, e a sostituire il testo nella funzione descrittiva.

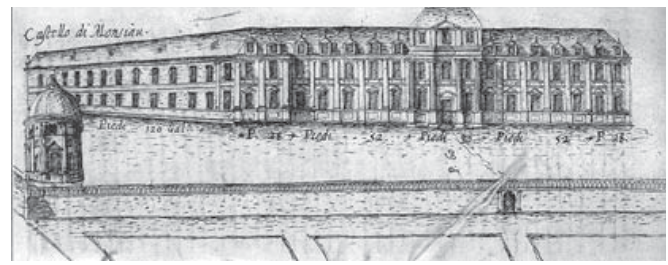


Figura 5. *Tacchino*, v.5. Castello di Monsiau.

Dalla lettura dei disegni delle cattedrali, ridotte nello slancio verticale e private di alcune irregolarità planimetriche esistenti, i critici hanno avanzato alcune ipotesi sul rapporto tra Scamozzi e l'architettura gotica. È tesi comunemente confermata che l'architetto nel *Tacchino* riveli un atteggiamento di grande apertura mentale rispetto al rifiuto dei suoi contemporanei. L'intolleranza verso il gotico crebbe nel corso del XVI secolo accompagnandosi alla crescente ortodossia nell'adozione del linguaggio classico degli ordini. Se nel trattato di Serlio si legge "Nelli tempi passati, dagli antichi Romani in qua, s'abbandonò la buona Architettura"⁵, e Palladio scrisse che "la maniera tedesca si può chiamare confusione et non architettura"⁶, le parole più dure furono quelle di Vasari: "Ecci un'altra specie di lavori, che si chiamano Tedeschi, i quali sono gli ornamenti e proporzioni molto differenti dagli antichi e da' moderni. (...). E iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordine di lavori, che per essere eglino talmente difformi dalla bellezza delle fabbriche nostre, meritino che non se ne favelli più questi"⁷. Se nel Rinascimento l'opposizione all'arte gotica consentì di porre le basi per un suo successivo riconoscimento, non si ritrovano negli architetti italiani studi sull'architettura d'oltralpe: tra i secoli XV e XVI gli artisti si limitarono a studiare e rappresentare edifici realizzati in epoca medioevale ma appartenenti all'ambito italiano. Al proposito si ricordano i disegni di Leonardo, di Antonio da Sangallo e di Peruzzi di alcuni importanti edifici e complessi medioevali italiani⁸. Nessun architetto arrivò dunque dove si spinse Scamozzi, cioè a viaggiare nella culla del gotico francese e a disegnare alcuni degli edifici più rappresentativi di questo stile.

Se l'interesse per il gotico da parte di Scamozzi rivela una forte apertura mentale rispetto ai suoi contemporanei, diverse sono le teorie riguardo all'atteggiamento tenuto dal vicentino nello studio delle architetture d'Oltralpe. Franco Barbieri interpreta il

Taccuino come un tentativo da parte dell'architetto di filtrare quanto visto durante il percorso in una personale visione classicista, osservando in questa operazione un senso negativo di alterazione della realtà e rifiuto verso il gotico: "la relativa traduzione grafica di tutto ciò nel disegno scamozziano è ben sintomatica: imprevedibile e stupefacente menzogna, chiara testimonianza di una avversione irriducibile" (Barbieri 1954, 158). Puppi, concordando con Barbieri, osserva in Scamozzi un atteggiamento eclettico ma limitato ad uno sterile spirito di catalogazione e osservazione, precluso a un vero e proprio arricchimento. Di diverso parere è Guillame che, pur confermando l'imprecisione dei disegni, osserva in essi una volontà consapevole da parte dell'autore di mettere in evidenza la struttura gotica delle chiese, le tipologie planimetriche e la composizione delle facciate, pur trascurando i dettagli decorativi e le forme del gotico flamboyant che non sembrerebbero colpire l'interesse di Scamozzi.

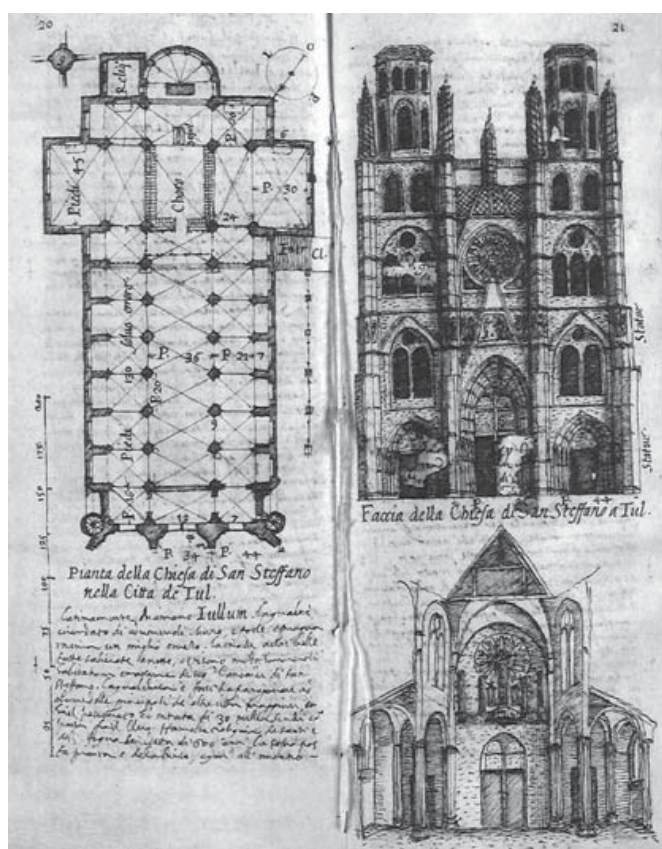


Figura 6. *Taccuino*, r.20. Cattedrale di Toul.

Alcune delle caratteristiche dei disegni registrate dagli storici sono innegabili. Le facciate delle cattedrali sono prive di quello slancio verticale tipico dell'architettura tardomedioevale del centro Europa a favore

invece di una messa in evidenza della massa muraria. Alcuni elementi ascrivibili all'arte gotica sono trasformati in elementi propri del mondo classico, come gli archi acuti rappresentati a tutto sesto, mentre in rari casi sono delineati i dettagli decorativi. Non sempre poi i dettagli costruttivi delle sezioni sono disegnati correttamente, mentre le piante sono rese regolari rispetto alla situazione reale degli edifici, non riportando le asimmetrie ed eccezioni planimetriche allora esistenti. Può bastare però tutto questo ad affermare l'esistenza di un atto, più o meno consapevole, da parte di Scamozzi, di falsificare quanto visto durante i viaggi in una versione classicheggiante dello stile gotico, al punto da definire i suoi disegni una "menzogna"? Un'accurata analisi dell'apparato iconografico farebbe pensare che non vi sia un reale intento di mistificazione, ma che anzi Scamozzi abbia cercato realmente di afferrare e rappresentare il sistema costruttivo e lo stile dell'architettura gotica, pur non ottenendo esiti sempre perfettamente aderenti alla realtà. Bisogna anche ricordare che il tempo a disposizione per visitare i luoghi e realizzare i disegni era molto poco: talvolta la sosta nelle città durava meno di una giornata. E ridotto era lo spazio da disegno disponibile considerando che le dimensioni del taccuino sono 23x8,5 cm. Vi erano quindi delle difficoltà oggettive, che potevano condurre a degli errori o alla difficoltà di rilevare e rappresentare i dettagli. È necessario inoltre provare a immedesimarsi nell'autore, in un tempo in cui il gotico non aveva ricevuto ancora una trattazione e codificazione e non vi era altro modo di entrare a conoscenza di questi edifici se non viaggiando. La visione di queste fabbriche gotiche era un fatto completamente nuovo per un architetto italiano, soprattutto perché nessun altro artista italiano si era preoccupato di rappresentare l'architettura d'oltralpe.

Il disegno si configura per Scamozzi prima di tutto come strumento di conoscenza. All'interno dei grafici compaiono annotazioni sull'indicazione degli ambienti principali delle chiese (*Choro, Campan, Sacr.*), sui sistemi costruttivi (*Volta alta, Croce*) e su alcuni giudizi personali dell'autore (*ordini molto nani*). Molte informazioni sulla distribuzione degli spazi e sulle caratteristiche architettoniche sono proprio assegnate a questi appunti testuali che accompagnano i disegni, mentre altre informazioni sono desumibili dalle modalità di restituzione utiliz-

zate per la resa grafica di certi elementi. La campitura dei muri sezionati, evidenziando gli elementi puntuali e lineari della struttura portante, permette di comprendere in maniera immediata l'articolazione degli spazi interni. Scamozzi poi si è preoccupato di dar conto del sistema di copertura indicando, campata per campata, le proiezioni delle volte, così come la posizione degli altari e delle sepolture. Quest'ultime sono bene riconoscibili grazie all'utilizzo di un linguaggio iconico che ripropone addirittura il disegno delle figure umane dei defunti. Infine il tratto utilizzato nei prospetti suggerisce sia l'aspetto materico delle facciate che la profondità degli elementi strutturali e decorativi attraverso un'indicazione delle ombre principali.

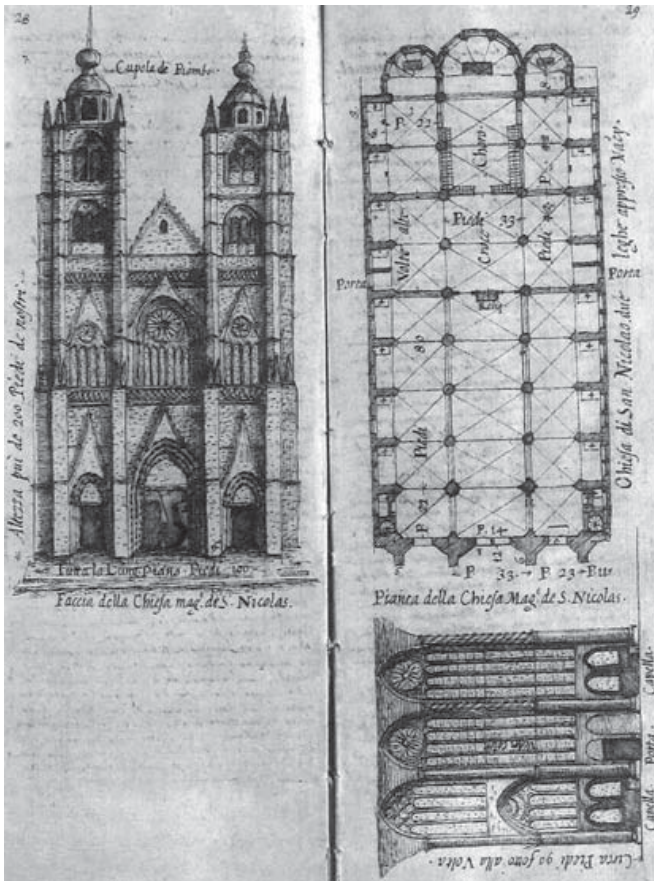


Figura 7. *Tacchino*, r.28. Chiesa di Saint Nicolas du Port

La mancanza nei disegni dei dettagli decorativi dello stile flamboyant può essere dovuta alle dimensioni del *Tacchino* più che a un disinteresse da parte di come alcuni studiosi hanno supposto.⁹ Alcuni storici hanno inoltre interpretato i disegni di elementi gotici in forma classiciste, come gli archi gotici rappresentati a tutto sesto, come un rifiuto da parte di Scamozzi per lo stile d'oltralpe; eppure proprio per

uno degli elementi principali dello stile gotico, ossia il pilastro polistilo, l'architetto vicentino presta grande attenzione. Per molte cattedrali infatti è illustrato il dettaglio della sezione di un pilastro polistilo numerato di cui è individuata la corretta posizione nella planimetria generale della chiesa. Tale è l'attenzione per la rappresentazione corretta dei dettagli costruttivi in pianta che alcune illustrazioni del *Tacchino* hanno concorso a risolvere problemi di datazione storica. Ne è un esempio la Cattedrale di Chalons che per alcuni storici avrebbe subito un allungamento della navata in direzione della facciata nel terzo decennio del Seicento. Come ha già evidenziato Barbieri, la pianta di Scamozzi permetterebbe di anticipare l'operazione a un periodo precedente al viaggio, grazie al fatto che nel *Tacchino* il numero delle campate è già quello corrispondente all'allungamento. La correttezza del disegno è poi verificata proprio dal modo in cui l'autore rappresenta i pilastri, di sezione rotonda per la navata originale e di forma polistila per le due campate aggiunte¹⁰.

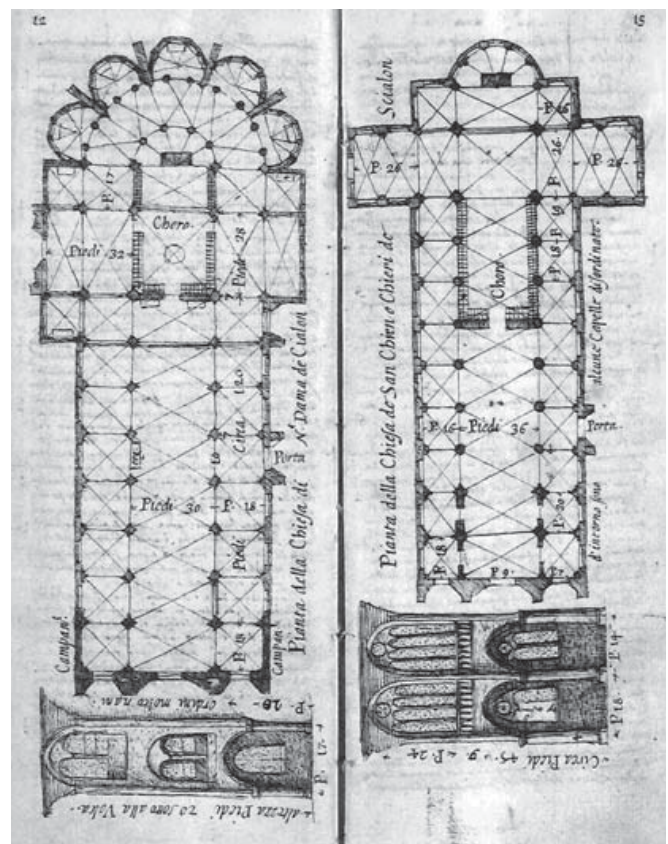


Figura 8. *Tacchino*, r.12 e v.13. Chiesa di Notre Dame en Vaux e Cattedrale di Chalons.

La velocità d'esecuzione deve aver spinto l'autore a ruotare il foglio e a utilizzarlo nel senso di orienta-

mento di volta in volta più comodo. Nella pianta della chiesa di Saint Denis alcune misure della parte centrale sono state scritte da Scamozzi al contrario rispetto al senso del *Taccuino*. E sempre nello stesso disegno, nell'intersezione tra la navata centrale e il transetto, si osserva l'indicazione con un tratto leggero di una prima ipotesi di copertura e la correzione con una seconda struttura più marcata, a conferma del fatto che i disegni venivano realizzati sul posto e non vi era una seconda stesura in bella.

In un passo dell'*Idea* a proposito del disegno Scamozzi suggerisce che l'architetto "in oltre andrà notando tutte le misure delle lunghezze, e larghezze delle parti, e le grossezza delle mura, nelle piante; e l'altezze, e le larghezze né gl'impiedi, e faccie di fuori, e così parimente né profili elle parti di dentro: accioche si possano vedere, e comprendere che tutte le cose siano accomodate a luoghi loro, e con proporzione, forma, e grandezza convenevole" (Scamozzi 1615, Parte I, Libro I, Cap. XIV, 46). Seguendo la cultura rinascimentale per cui le proporzioni e le regole compositive costituivano un requisito necessario per la buona architettura, Scamozzi prende nota delle misure principali delle fabbriche, scrivendo in piedi e gradi sia le dimensioni principali con cui si sviluppano le planimetrie che la dimensioni dei singoli elementi, pilastri e aperture, che compongono i prospetti, studiando il ritmo compositivo delle facciate. L'atteggiamento di Scamozzi è scientifico e il risultato delle sue illustrazioni si avvicina a un vero e proprio rilievo. In considerazione del tempo a disposizione la precisione delle piante è sorprendente, sia nella correttezza delle misure indicate che nelle proporzioni dei disegni. I prospetti risultano invece decisamente più approssimativi, ma questo può essere legato alle difficoltà nello svolgimento delle operazioni di rilievo a quel tempo. Mentre deve essere stato più semplice per Scamozzi percorrere a piedi gli spazi interni delle cattedrali, osservando i sistemi architettonici e riportando con precisione le misure di quanto stava disegnando, certamente più complicato doveva essere stato valutare l'altezza corretta egli esterni, operazione che si immagina abbia svolto a vista o utilizzando al più dei traguardi. Il tentativo di ipotizzare le altezze delle cattedrali, di cui Scamozzi stesso sottolinea il grado di incertezza aggiungendo alle misure "circa", non solo è uno sforzo di comprensione apprezzabile ma sembra smentire la tesi di coloro

che hanno sostenuto che Scamozzi abbia deliberatamente privato i disegni delle cattedrali dello slancio verticale proprio del gotico.

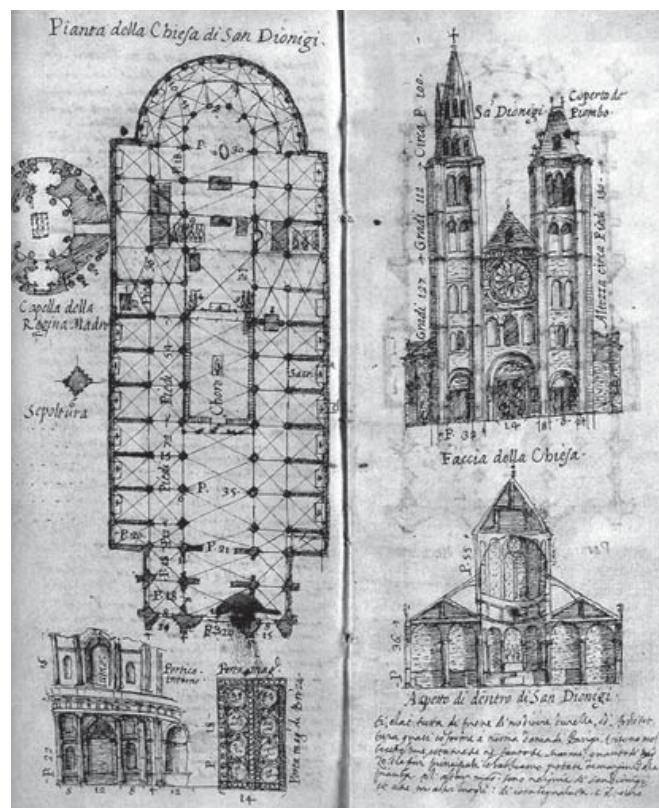


Figura 9. *Taccuino*, r.1 e v.2. Chiesa di Saint Denis.

In conclusione, dal momento della sua recente pubblicazione il *Taccuino* di Scamozzi ha attirato l'attenzione per lo più degli storici, che ne hanno indagato finalità e modalità compilative e il contesto storico-culturale in cui fu realizzato. La ricerca vuole evidenziare come le discipline della rappresentazione possano contribuire attraverso l'analisi dell'apparato iconografico ad accrescere la conoscenza di quest'opera. Quanto fatto sin qui potrebbe configurarsi come il punto di partenza di un approfondimento ulteriore sui disegni del *Taccuino*, attraverso un confronto puntuale tra le rappresentazioni e lo stato di allora dei fabbricati, sull'evoluzione delle tecniche di rappresentazione e della comprensione delle architetture nel corso del viaggio, sull'indagine dei possibili metodi e strumenti utilizzati da Scamozzi per il "rilievo" delle cattedrali gotiche.

Bibliografia

- ACKERMAN, James S. 2004. "Vincenzo Scamozzi and the Renaissance attitudes toward medioeval architecture". In AVAGNINA, Elisa, BELTRAMI, Guido (a cura di). *Per Franco Barbieri: studi di storia dell'arte e dell'architettura*, Marsilio Editore. Venezia. 35-45.
- AUGELLI, Francesco. 2008. "I disegni di Chiese nel taccuino di viaggio di Vincenzo Scamozzi". *Il disegno di architettura*, 34:8-20.
- BARBIERI, Franco. 1954. "Un architetto italiano del '500 alla scoperta del gotico: I da un taccuino manoscritto inedito di Vincenzo Scamozzi presso il museo di Vicenza", *Palladio*, 4:150-160.
- BARBISAN, Umberto. 2003. *Il viaggio. Un architetto alla scoperta dell'Europa di fine Cinquecento*. Tecnogelos. Mantova.
- GUILLAUME, Jean. 2003. *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia (14 marzo -11 maggio 1600)*. In BARBIERI, Franco, BELTRAMI, Guido (a cura di), 2003. *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Marsilio Editore, Venezia. Scheda 57.
- OLIVATO, Loredana, 2011. "Oculus magis habenda fides quam auribus: il taccuino di viaggio da Parigi a Venezia di Vincenzo Scamozzi". In BARBIERI, Giuseppe (a cura di). *Le Venetie e l'Europa*. Biblos. Padova. 37-45.
- PANOFSKY, Erwin. 1962. *Il significato nelle arti visive*. Einaudi Editore. Torino.
- PUPPI, Lionello. 1960. "Il taccuino del viaggio da Parigi a Venezia di Vincenzo Scamozzi". *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 2: 114-117.
- SCAMOZZI, Vincenzo. 1959. *Taccuino di viaggio da Parma a Venezia (14 marzo - 11 maggio 1600)*. Istituto per la collaborazione culturale. Venezia.
- SCAMOZZI, Vincenzo. 1615. *L'idea della Architettura Universale*. Venezia.
- 7 VASARI Giorgio. 1550, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. 43
- 8 Si veda Panofsky 1962 e Jackerman 2004
- 9 Guillame 2003
- 10 Barbieri 1954

Giorgia Bianchi. Laureata con lode in Architettura presso l'Università degli Studi di Parma (2010) e dottoranda presso la medesima Università (2012). Svolge attività di ricerca sui temi del rilevamento architettonico e dell'analisi dell'iconografia storica architettonica e urbana, temi su cui ha pubblicato alcuni articoli e ha partecipato a diversi convegni. Per la tesi di dottorato si sta occupando dello sviluppo di un GIS a più soglie sui catasti storici, analizzando l'utilizzo di strumenti GIS per la rappresentazione dei fenomeni evolutivi della città. giorgia.bianchi@nemo.unipr.it

Note

- 1 Il manoscritto è conservato presso il Gabinetto di disegni e stampe dei Musei Civici di Vicenza (m.c. 42)
- 2 Sull'argomento si veda Barbisan 2003
- 3 Guillame 2003
- 4 Al riguardo si veda Augelli 2008 e Barbieri 1954
- 5 SEBASTIANO Serlio, [1575] 1987. *I sette libri dell'architettura*, VII, Forni Editore, 128
- 6 La citazione di Palladio è riportata in Panofsky 1962, 198