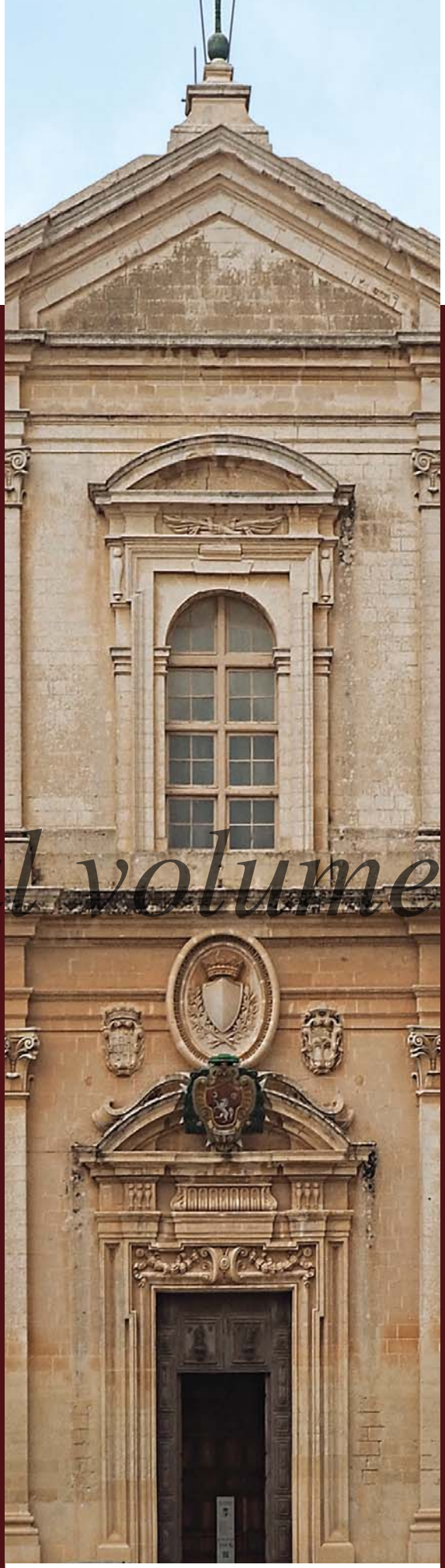
OPUS

storia architettura
restauro disegno

history architecture
conservation drawing



estratto dal volume

7 / 2023
nuova serie

GANGEMI EDITORE
INTERNATIONAL

OPUS

nuova serie
quaderno di storia architettura restauro disegno
journal of history architecture conservation drawing

Rivista annuale del Dipartimento di Architettura, Sezione Patrimonio Architettonico, Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara

Annual Magazine of the Department of Architecture (Architectural Heritage Unit), "Gabriele d'Annunzio" University of Chieti-Pescara

Registrazione presso il Tribunale di Pescara n. 389/2018 v.g. - n. 2/2018 Reg. Stampa

© proprietà letteraria riservata

GANGEMI EDITORE SpA INTERNATIONAL
Via Giulia 142, 00186 Roma
tel. +39 06 6872774 *fax* +39 06 68806189
e-mail info@gangemieditore.it
catalogo on line www.gangemieditore.it
Le nostre edizioni sono disponibili in Italia e all'estero anche in versione ebook.
Our publications, both as books and ebooks, are available in Italy and abroad.

Un numero € 15,00 – estero € 18,00 /$ 20,00
Arretrati € 30,00 – estero € 36,00 /$ 40,00
Abbonamento annuo € 30,00
– estero € 40,00 /$ 44,00
One issue € 15,00 – *Overseas* € 18,00/$ 20,00
Back issues € 30,00 – *Overseas* € 36,00 /$ 40,00
Annual Subscription € 30,00
– *Overseas* € 40,00 /$ 44,00

Abbonamenti/Annual Subscription

Versamento sul c/c postale n. 15911001
intestato a Gangemi Editore SpA
IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001
Payable to: Gangemi Editore SpA
post office account n. 15911001
IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001
BIC SWIFT: BPPIITRRXXX

Distribuzione/Distribution

Librerie in Italia */Bookstores in Italy*
Emme Promozione e Messaggerie Libri Spa – Milano
e-mail: segreteria@emmepromozione.it
www.messaggerielibri.it

Estero */Abroad*
NBN International
10 Thornbury Rd, Plymouth, PL6 7PP
United Kingdom

ISBN 978-88-492-4662-9
ISSN IT 2532-7747

Dato alle stampe nel mese di maggio 2023

Gangemi Editore Printing
Stabilimento Tecnopolo Roma

Direttore responsabile/*Managing editor*
Claudio Varagnoli

Consiglio editoriale/*Editorial committee*
Sergio Bettini (Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana)
Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza)
Adriano Ghisetti Giavarina (Associazione Italiana di Storia dell'Architettura)
Cristina González-Longo (RIBA; University of Strathclyde, Glasgow)
Claudine Houbart (Université de Liège)
Pavel Kalina (Czech Technical University, Prague)
Alessandra Marino (Direttrice, Istituto Centrale del Restauro)
Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares)
Livio Sacchi (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara)
José Antonio Raimundo Mendes da Silva (Universidade de Coimbra)
Steven W. Semes (School of Architecture, University of Notre Dame)
Marcello Villani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara)

Comitato scientifico/*Scientific committee*
Lorenzo Bartolini Salimbeni (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma), Donata Battilotti (Università di Udine), Piergiacomo Bucciarelli (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma), Annegret Burg (Potsdam Fachhochschule), Alejandro Cabeza Pérez (Universidad Nacional Autónoma de México), Tracy E. Cooper (Temple University, Philadelphia), Mihaela Criticos ("Ion Mincu" University of Architecture and Urban Planning, Bucharest), Denis De Lucca (University of Malta), Daniela Esposito (Sapienza Università di Roma), Marco Gaiani (Università di Bologna), Amparo Graciani García (Universidad de Sevilla), Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza), Beatriz Mugayar Kühl (Universidade de São Paulo), Marco Rosario Nobile (Università di Palermo), Caterina Palestini (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara), Augusto Roca de Amicis (Sapienza Università di Roma),Tommaso Scalesse (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma), Lucia Serafini (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara), Maurizio Unali (Università "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara), Nivaldo Vieira de Andrade (Universidade Federal da Bahia), Natália M. Vieira-de-Araújo (Universidade Federal de Pernambuco).

Redazione/*Editing*
Federico Bulfone Gransinigh, Giovanni Caffio, Stefano D'Avino, Milena Fiadino, Raffaele Giannantonio, Antonella Salucci, Pasquale Tunzi, Marcello Villani, Clara Verazzo.

Traduzioni in inglese di Paul David Blackmore (pdb srls)

Indicizzazione/*Indexing*
La rivista è presente nei seguenti database: ACNP – Catalogo Italiano dei Periodici, BASE - Bielefield Academic Search Engine, Google Scholar – Motore di ricerca accademico, JURN – Academic Search Engine, KUBIKAT – Max-Planck-Gesellschaft, Worldcat – The world's largest library catalog, ZDB – German Union Catalogue of Serials.

"OPUS. Quaderno di storia architettura restauro disegno" è inserita nell'elenco delle riviste scientifiche di Classe A ANVUR ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale.

"OPUS. Quaderno di storia architettura restauro disegno" prevede la procedura di revisione e valutazione da parte di un comitato di referees (*double blind peer review*). Ogni contributo viene sottoposto all'attenzione di almeno due revisori, scelti in base alle loro specifiche competenze. I nomi dei revisori di ciascun numero sono resi noti nel numero successivo. Editorial policies in https://www.dda.unich.it/Opus

The articles published in "Opus/journal of history architecture conservation drawing" are esamined and assessed by a double blind peer review. Each article is esamined by at least two referees, chosen according to their specific field of competence. The names of the referees of each number are published in the following number. Editorial policies in https://www.dda.unich.it/Opus

Elenco dei valutatori (*double blind peer review*) **per l'anno 2022**
Donata Battilotti (Università degli Studi di Udine), Carlos Bitrian Varea (Universitat Politècnica de Catalunya), Luca Creti (Sapienza Università di Roma), Pilar Biel Ibáñez (Universidad de Zaragoza), Nicolas Détry (École nationale supérieure d'architecture de Clermont-Ferrand), Fabrizio Di Marco (Sapienza Università di Roma), Claudine Houbart (Université de Liège), Tommaso Manfredi (Università degli Studi di Reggio Calabria).

In copertina/*Cover*
Mdina, Malta, la facciata della cattedrale (particolare).

estratto

OPUS Storia Architettura Restauro Disegno
History Architecture Conservation Drawing

nuova serie n. 7, 2023

3 **Editoriale / Editorial**
L'eredità di Giovanni Carbonara (1942-2023)
The Legacy of Giovanni Carbonara (1942-2023)

9 *Rossella de Cadilhac, Lucia Serafini*
Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Bari
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Chieti-Pescara
Le *forme che si ricercano nelle fortezze*. Arte e tecnica nei castelli di Puglia
Forms Pursued in Fortifications. *Art and Technique in the Castles of Puglia*

39 *Gianmario Guidarelli, Elena Svalduz*
Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, Università degli Studi di Padova
"Reca meraviglia agli intelligenti". Il complesso integrato della chiesa e del convento di San Nicolò a Carpi
"Reca meraviglia agli intelligenti". The Integrated Complex of the Church and Convent of San Nicolò in Carpi

57 *Sergio Bettini*
Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura, Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana
'Sprezzature' architettoniche del Cinquecento. Il linguaggio e la materia
Sixteenth-Century 'Sprezzature'. Language and Matter

91 *Armando Antista, Mirco Cannella*
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo
Una chiesa scomparsa "dentro della nuova, assai più magnifica". Progetti e ricostruzioni della cattedrale di Mdina tra Medioevo ed Età Moderna
A Church that Vanished "dentro della nuova, assai più magnifica". Projects and Reconstructions of the Cathedral of Mdina Between the Middle Ages and the Modern Era

111 *Raffaele Giannantonio*
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Chieti-Pescara
Due opere di Ödön Lechner tra Neogotico e Secessione architettonica ungherese
Two Works by Ödön Lechner: Between the Neo-Gothic and Hungarian Secessionist Architecture

127 *Ascensión Hernández Martínez*
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza
Elogio della città storica: Fernando Chueca Goitia contro la distruzione del patrimonio urbanistico in Spagna
In Praise of the Historic City: Fernando Chueca Goitia Against the Destruction of Urban Heritage in Spain

141 **Attualità / Events**
Ivo Glavaš, Josip Pavić
Heritage research and interpretation department, Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia
Public Cultural Institution *Fortress of Culture* - Šibenik, Croatia
Le ultime ricerche (2014-2022) sulle fortificazioni della prima età moderna di Sebenico, Croazia
The Latest Researches (2014-2022) on the Early Modern Fortifications of Šibenik, Croatia

149 *Clara Verazzo*
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Chieti-Pescara
Giuseppe Fiengo, impegno e passione per il paesaggio e la città
Giuseppe Fiengo, Commitment and Passion for the Landscape and the City

151 **Recensioni / Reviews**
Rossella Martino, Elena Svalduz, Caterina Giannattasio, Claudio Varagnoli, Ottavia Aristone, Pasquale Tunzi, Clara Verazzo

‘Sprezzature’ architettoniche del Cinquecento. Il linguaggio e la materia[1]

Sixteenth-Century ‘Sprezzature’. Language and Matter[1]

Sergio Bettini

Sommario – L’articolo cerca di sistematizzare un nuovo campo di indagine, finora fugacemente richiamato dalla critica, riguardante le forme della ‘sprezzatura’ nell’architettura cinquecentesca, non prima di averne fornito una definizione. Saranno analizzate nelle opere di Bramante, Raffaello, poi in quelle di Giulio Romano, Peruzzi, Girolamo Genga, Palladio, Pellegrino e Domenico Tibaldi, le diverse modalità declinate nelle forme dell’astrazione, della metamorfosi e del movimento, dell’artificio materico e dell’ironia. Tutto ciò avviene non solo nel segno dell’*artem celare* o della facilità del gesto artistico, privo di ‘affettazione’, come avrebbe detto l’inventore della ‘sprezzatura’, Baldassarre Castiglione, ma anche in maniera opposta, come ha mostrato il Tafuri nell’opera di Giulio Romano. La sprezzatura si muove così tra ‘regola’ e ‘licenza’: da un lato, essa appare contenuta in una regola ispirata a un principio di economia dell’espressione artistica, dove però la *diligentia* non deve ledere la *concinnitas* dell’opera; dall’altro, il suo paradigma è rompere la regola in modo che il suo tono espressivo diventi affettato, eccessivo, giocoso. Tra la ‘facilità’ e la ‘difficoltà’ del gesto si collocano non solo le modalità espressive antitetiche di Raffaello e Michelangelo (Ludovico Dolce), ma anche modalità di apprendimento imitativo (l’ape e la scimmia). La sprezzatura, infine, ci spinge a riflettere sul significato delle parole che usiamo per descrivere le immagini e le forme dell’arte e quindi sul linguaggio della critica.

Abstract – *We will attempt to systematise a new field of investigation, hitherto recalled fleetingly by critics, concerning the forms of* sprezzatura *in 16th-century architecture, not before providing a definition. We will first show, in the works of Bramante and Raphael, then in those of Giulio Romano, Peruzzi, Girolamo Genga, Palladio, Pellegrino and Domenico Tibaldi, the different modes of sprezzatura in modern living, declined in the forms of abstraction, metamorphosis and movement, material artifice and the irony. All this occurs not only in the sign of artem celare and the ease of the artistic gesture, devoid of ‘affectation’, as the inventor of* sprezzatura*, Baldassarre Castiglione, would have said, but also in the opposite manner, as Tafuri has shown in the work of Giulio Romano.* Sprezzatura *moves between ‘rule’ and ‘licence’: on the one hand, it appears to be contained in a rule inspired by a principle of economy of artistic expression, where, however,* diligentia *must not undermine the* concinnitas *of the work; on the other, its paradigm is to break the rule so that its expressive tone becomes affected, excessive, playful. Between the ‘ease’ and ‘difficulty’ of the gesture lie not only the antithetical expressive modes of Raphael and Michelangelo (Ludovico Dolce) but modes of imitative learning (the bee and the monkey). Finally,* sprezzatura *prompts us to reflect on the meaning of the words we use to describe the images and forms of art and thus on the language of criticism.*

Keywords – Aesthetics of Architecture; Renaissance Art; Historiography of Architecture; History of Modern Architecture.

Appartiene all’edizione torrentiniana delle *Vite* vasariane la celebrazione di Raffaello quale pittore della “grazia”[2]. Ma sappiamo che la formulazione di questo concetto estetico, derivato dall’arte classica greca, era stata fornita, qualche decennio prima, dall’umanista e

The celebration of Raphael as a painter of “grace” belongs to the torrentiniana edition of Giorgio Vasari’s *Vite*[2]. But we know that the formulation of this aesthetic concept, derived from classical Greek art, had been provided a few decades earlier by the humanist and friend of Sanzio, Bal-

[1] Riprendiamo e ampliamo con nuove argomentazioni critiche quanto brevemente riferito nella comunicazione *Forme architettoniche della sprezzatura,* in occasione della Giornata di studi *Raffaello nelle accademie d’arte: modello, funzione, ricezione*, organizzata dall’Accademia Nazionale di San Luca, a cura di F. Moschini, V. Rotili, S. Ventra, 8 febbraio 2021.

[2] La migliore descrizione della grazia raffaellesca si trova nel *Proemio* alla terza parte de *Le vite,* con argomentazioni che torneranno utili al nostro discorso, Vasari (1550) ed. 1976, IV, pp. 8-9. Sulla ricorrenza del termine “grazia” in Vasari e in molti altri autori, si veda il sito Memofonte fra i quali Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia*, 1543 (BNCF, Cod. misc. Magl. XL, 40, 8): http://memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/7.pdf, cfr. *Trattati d’arte*, I 1960, pp. 83-91. Sulla grazia in Raffaello e Castiglione, cfr. Williamson 1947, Blunt 1958.

[1] We take up and expand with new critical arguments what is briefly reported in the communication Architectural forms of *sprezzatura*, on the occasion of the *Raffaello nelle accademie d’arte: modello, funzione, ricezione*, organized by the Accademia Nazionale di San Luca, edited by F. Moschini, V. Rotili, S. Ventra, 8 February 2021.

[2] The best description of Raphaelesque grace is found in the *Proemio* to the third part of the *Le vite,* with arguments that will be useful for our discussion, Vasari (1550) ed. 1976, IV, p. 8-9. On the recurrence of the term *grazia* in Vasari and in many other authors, see the Memofonte site, including Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia*, 1543 (BNCF, Cod. misc. Magl. XL, 40, 8): http://memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/7.pdf, cfr. *Trattati d’arte, I* 1960, pp. 83-91. On *grazia* in Raffaello and Castiglione, cfr. Williamson 1947, Blunt 1958.



1/ Villa Imperiale, Pesaro. Foto Sergio Bettini.
1/ Imperial Villa, Pesaro. Photo Sergio Bettini.

amico del Sanzio, Baldassarre Castiglione. Nel *Libro del Cortegiano* Castiglione conia il termine "sprezzatura", intesa come forma ideale non solo del gesto artistico ma del comportamento dell'uomo moderno: "Ma havendo io già più volte pensato meco onde nasca questa gratia, lasciando quegli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo, in tutte le cose humane che si facciano o dicano più che alcuna altra. E cioè, fuggir quanto più si pò, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.

Da questo credo io che derivi assai la gratia; perché delle cose rare e ben fatte ogn'un sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario, il sforzare e (come si dice) tirar per i capegli dà somma disgratia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si pò dir quella esser vera arte che non apare esser arte; né più in altro si ha da poner studio che nel nasconderla, perché, se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'homo poco estimato"[3]

[3] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 65 (I, 4, 82-85). Vedi la voce "sprezzatura", in *GDLI,* vol. 19, 1999, pp. 1037-38. Sulla "grazia/ sprezzatura" in Castiglione, Ricci 2003 e più in generale per molte delle questioni sulla sprezzatura, D'Angelo 2005. Sulle relazioni fra Castiglione e Raffaello, si veda ora Quondam 2021. Per la fortuna del testo nel contesto europeo, Burke 1998.

dassarre Castiglione. In the *Libro del Cortegiano* Castiglione coined the term *sprezzatura*, understood as an ideal form not only of the artistic gesture but of the behavior of modern man: "But having already repeatedly thought with myself how this grace arises, leaving those who have it from the stars, I find a most universal rule, which seems to me to be valid regarding this, in all human things that are done or said more than any other. And that is, to avoid affectation as much as possible, and as a very rough and dangerous rock, and, perhaps to use a new word, to use in everything a certain *sprezzatura* that hides the art and demonstrates what is done and says to be done effortlessly and almost without thinking about it. From this I believe much grace derives; because of rare and well-made things everyone knows the difficulty, whereby the ease in them generates great wonder; and on the contrary, straining and (as they say) pulling by the hair causes the greatest disgrace and makes one think little of everything, however great it may be. However, one can say that it is true art that does not appear to be art; nor does one have to put more study into anything than hiding it, because, if it is discovered, it takes away all the credit and makes man little esteemed"[3].

The "universal rule" for expressing oneself and behaving gracefully is to make the complex appear simple, "without effort and almost without thinking about it", according to the precept of classical Roman rhetoric that *vera ars est celare artem,* to which Castiglione's *sprezzatura* adds a sense of complacent and superior detachment in the practice of the modern arts. It is that "virtue - Castiglione specifies - contrary to affectation", which unites "a man who handles arm"", in such a way that "all the limbs are in that disposition naturally and without any effort", the one who "in dancing" employs "a single step, a single movement of the person gracious and not forced", a "musician, if in singing he pronounces a single voice finished with a soft accent", a painter capable of spreading "a single smooth line, a single stroke of the brush drawn easily, so that it appears that the hand without being guided by study or by any art goes by itself to its end according to the intention of the painter"[4].

The abstract sign

Our reflections on *sprezzatura* in sixteenth-century architecture known as *Cinquecento* start from this last

[3] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 65 (I, 4, 82-85). See the entry *sprezzatura*, in *GDLI*, vol. 19, 1999, p. 1037-38. On the *grazia/ sprezzatura* in Castiglione, Ricci 2003 and more generally for many of the questions on *sprezzatura*, D'Angelo 2005. On the relations between Castiglione and Raphael, see now Quondam 2021. For the fortune of the text in the European context, Burke 1998.

[4] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 69 (I, 4, 101-103).

La "regula universalissima" per esprimersi e comportarsi con grazia è far apparire semplice ciò che è complesso, "senza fatica e quasi senza pensarvi", secondo il precetto della retorica classica romana che vera *ars est celare artem*, al quale la sprezzatura castiglionesca aggiunge un senso di compiaciuto e superiore distacco nell'esercizio delle arti moderne. È quella "virtù – precisa Castiglione – contraria alla affettatione", che accomuna "un huom che maneggi l'arme", in modo che "tutte le membra stiano in quella dispositione naturalmente e senza fatica alcuna", colui che "nel danzare" impieghi "un passo solo, un sol movimento della persona gratioso e non sforzato", un "musico, se nel cantar pronuncia una sola voce terminata con suave accento", un pittore capace di stendere "una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano senza esser guidata da studio o d'arte alcuna vada per sé stessa al suo termine secondo la intention del pittore"[4].

Il segno astratto

Le nostre riflessioni sulla sprezzatura nell'architettura del Cinquecento muovono da quest'ultimo esempio nel quale l'autore del *Cortegiano* allude all'episodio descritto da Plinio sulla competizione fra Apelle e Protogene, i due massimi pittori dell'arte greca del IV sec. a.C., che vide il primo sopravanzare il secondo nella capacità di tracciare su un quadro bianco una linea colorata sempre più fine all'interno di quella segnata precedentemente, sino a non aver "più spazio per una ulteriore sottigliezza"[5]. In tal modo – continua Plinio – "la vasta superficie del quadro conteneva niente altro che delle linee appena visibili, simile invero a un quadro vuoto in mezzo a tante opere egregie, e per questa ragione appunto richiamava l'attenzione ed era più celebrata di ogni altra"[6]. Nell'essenzialità del gesto di Apelle – il ritrattista di Alessandro Magno che si era imposto di non lasciar passare un giorno senza tirare una linea (*nulla dies sine linea*)[7] che utilizzava solo colori 'puri' (bianco, giallo, rosso e nero)[8], conferendo alla superficie dei suoi quadri un effetto luminescente con un preparato a base di avorio bruciato chiamato "elefantino"[9]– è sotteso un principio antifigurativo dell'astrattismo pitto-

[4] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 69 (I, 4, 101-103).

[5] Plinio il Vecchio ed. 2000, p. 201 (XXXV, 82).

[6] Ivi, p. 203 (XXXV, 83).

[7] Ibidem (XXXV, 84).

[8] Ivi, p. 167 (XXXV, 50).

[9] Ivi, p. 165 (XXXV, 42).

[10] Devo l'intelligente osservazione su l'astrattismo della "linea sola non stentata" a Rosand 2008, p. 19.

example in which the author of the *Cortegiano* alludes to the episode described by Pliny on the competition between Apelles and Protogenes, the two greatest painters of Greek art of the fourth century B.C., which saw the first surpass the second in the ability to trace on a white painting an ever finer colored line within the one previously marked, until there was "no more room for further subtlety"[5]. In this way - continues Pliny – "the vast surface of the painting contained nothing but barely visible lines, indeed similar to an empty painting in the midst of so many egregious works, and for this reason it attracted attention and was more celebrated than any other other"[6]. In the essentiality of the gesture of Apelles – the portraitist of Alexander the Great who had imposed himself not to let a day go by without drawing a line (*nulla dies sine linea*)[7] who used only 'pure' colors (white, yellow, red and black)[8], giving the surface of his paintings a luminescent effect with a burnt ivory-based preparation called "elephant"[9] - an anti-figurative principle of pictorial abstraction[10] is implied, where the sign excels over the meaning since it does not so much concern 'what' is painted but 'how' and 'why' it is painted. And the public admiration that those "barely visible lines" arouse lies not only in the ability to draw them, but in the sense of the limit they represent. Apelles criticizes Protogenes, Castiglione points out, because "he didn't know how to take his hands off the table" and because "he didn't know what was enough in painting"[11]. This reproach is taken up in an apocryphal Raphaelesque sonnet, wich some refer to the portrait of *La Fornarina*: "*perciò nemica fece la man che al ben ritrar non mosse*"[12]. Although Raphael is not directly associated with *sprezzatura* in any passage of the *Cortegiano* it is evident that in him Castiglione and then Vasari see the "alter Apelles", celebrated in an epigram by Girolamo Borgia[13] and in the mythologizing in Latin verses of *Villa Iulia Medica* by Francesco Sperulo[14] Like the Apelles described by Pliny, Raphael is endowed with that "special loveliness, which

[5] Plinio il Vecchio ed. 2000, p. 201 (XXXV, 82).

[6] Ivi, p. 203 (XXXV, 83).

[7] Ibidem (XXXV, 84).

[8] Ivi, p. 167 (XXXV, 50).

[9] Ivi, p. 165 (XXXV, 42).

[10] I owe the clever observation about the abstraction of the "linea sola non stentata" (single unstunted line) to Rosand 2008, p. 19.

[11] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 69 (I, 4, 97-98).

[12] Raffaello 2020, sonnet VI, p. 97.

[13] BAV, Barb. Lat. 1903, Girolamo Borgia, *Epigrammatum Liber Primus,* fol. 99v, transcribed in Shearman 2003, I (1483-1542), p. 278 (1516-20/1).

[14] Francesco Sperulo, *Villa Iulia Medica* (c. 1516): "Nunc orti ex Petro Laurens Iulusque sequuntur / ordini: verte aures, animumque huc verte Raffaello! / Cuius Apelleos virtus aequare colores / ausa, Syracusii laudes livere magistri, / et priscos nostra cogit concurrere saeclo, / qua

rico[10], dove il segno primeggia sul significato poiché non interessa tanto 'che cosa' si dipinge ma 'come' e 'perché' lo si dipinge. E l'ammirazione pubblica che quelle "linee appena visibili" suscitano non risiede soltanto nell'abilità di tracciarle, ma nel senso del limite che esse rappresentano. Apelle critica Protogene, rileva Castiglione, perché "non sapea levar le mani dalla tavola" e perché "nella pittura non conoscea quel che bastava"[11]. Questo rimprovero è ripreso in un sonetto apocrifo raffaellesco, che alcuni riferiscono al ritratto della *Fornarina*: "perciò nemica fece la man che al ben ritrar non mosse"[12]. Per quanto Raffaello non sia direttamente associato alla sprezzatura in alcun passo del *Cortegiano* è evidente che in lui Castiglione e poi Vasari vedono l'"alter Apelles", celebrato in un epigramma di Girolamo Borgia[13] e nella mitizzazione in versi latini di *Villa Iulia Medica* di Francesco Sperulo[14]. Come l'Apelle descritto da Plinio, Raffaello è dotato di quella "speciale leggiadria, che i Greci chiamano *chàris*"[15]; è consapevole che la "troppa diligenza" è "nociva" e che quell'indugiare eccessivo sul proprio lavoro aveva reso l'arte di Protogene – rincara Castiglione – priva di "sprezzatura" che è "il vero fonte donde deriva la gratia"[16].

Facilità del gesto e senso del limite sono i fondamenti della sprezzatura, la cui prima regola applicativa è occultare l'artificialità dissimulando lo sforzo, secondo l'esempio dei retori antichi. Cicerone insegnava nell'*Orator* a esprimersi con "frasi brevi e spezzate" nelle quali mostrare "una certa, per dire così, diligente negligenza", consacrando l'uso della licenza e della libertà sopra alle norme dello stile retorico come qualità espressive che conferivano al discorso oratorio una certa disinvoltura e naturalezza.[17] L'ossimoro ciceroniano della *neglegentia diligens* è colto e raddoppiato da Daniele Barbaro nel *Della Eloquenza* del 1557, in un dialogo fra la Natura, l'Arte e l'Anima, dove la Natura rivolgendosi all'Arte afferma: "la tua grandezza è di nascondere te stessa quanto puoi" e "finalmente una diligente trascuragine e una trascurata diligenza può fare apparenza del vero"[18].

[11] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 69 (I, 4, 97-98).

[12] *Raffaello* 2020, sonetto VI, p. 97.

[13] BAV, ms Barb. Lat. 1903, Girolamo Borgia, *Epigrammatum Liber Primus,* fol. 99v, trascritto in Shearman 2003, I (1483-1542), p. 278 (1516-20/1).

[14] Francesco Sperulo*, Villa Iulia Medica* (1516 ca.): "Nunc orti ex Petro Laurens Iulusque sequuntur / ordine: verte aures, animumque huc verte Raphael! / Cuius Apelleos virtus aequare colores / ausa, Syracusii laudes livere magistri, / et priscos nostro cogit concurrere saeclo, / qua decus immortale domus, qua parte locabis?", Marcelli 2017, pp. 190-191 e n. 65 a p. 207.

[15] Plinio il Vecchio ed. 2000, p. 199 (XXXV, 79).

[16] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 69 (I, 4, 99).

[17] Cicerone, *Orator*, XXIII, 78, cit. in D'Angelo 2005, p. 45. Per la "diligente negligenza" nel discorso retorico, Petterutti Pellegrino 2008.

[18] Barbaro 1557, p. 89, cfr. Girardi-Signori 1997.

the Greeks call *chàris*"[15]; he is aware that "too much diligence" is "harmful" and that excessive lingering on one's work had made Protogene's art – override Castiglione - devoid of *sprezzatura* which is "the true source from which grace derives"[16].

Ease of gesture and sense of limitation are the foundations of *sprezzatura*, whose first application rule is to hide the artificiality by dissimulating the effort, following the example of the ancient rhetoricians. Cicero taught in the Orator to express himself with "short and broken sentences" in which to show "a certain, so to speak, diligent negligence", consecrating the use of license and freedom above the norms of the rhetorical style as expressive qualities that conferred oratory speech a certain ease and naturalness[17]. The Ciceronian oxymoron of the *neglegentia diligens* is grasped and doubled by Daniele Barbaro in *Della Eloquenza* of 1557, in a dialogue between Nature, Art and the Soul, where Nature addressing Art says: "your greatness is hide yourself as much as you can" and "finally a diligent carelessness and careless diligence can make the appearance of the truth"[18].

Anciently modern and modernly ancient

Sprezzatura is therefore a *habitus* of human behavior in society and in the practice of the arts. It is an attitude that shuns refined, contrived and studied forms, which is expressed with measured gestures and an apparent, at times nonchalant, carelessness; it is an innate quality of human discourse, difficult to teach; it is seductive, ironic and persuasive; it is a form of elegance of intelligence, of social and artistic representation, of living and acting. That the precepts of courtly life anticipated and conditioned artistic theory and practice and that Vasari may have been inspired by Castiglione for his 'ages of the manner' has been shown for some time and with valid arguments[19], but how to transfer all this into a discourse on the forms of architecture since no passage of the *Cortegiano* refers to architectural *sprezzatura* and where even the Raphaelesque grace, magnified by Vasari, refers to his work as a painter and not that of an

decus immortale domus, qua parte locabis?", Marcelli 2017, pp. 190-191 and no. 65 on p. 207.

[15] Plinio il Vecchio ed. 2000, p. 199 (XXXV, 79).

[16] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 69 (I, 4, 99).

[17] Cicero, *Orator*, XXIII, 78, cit. in D'Angelo 2005, p. 45. For *diligente negligenza* (diligent negligence) in rhetorical discourse, Petterutti Pellegrino 2008.

[18] Barbaro 1557, p. 89, see Girardi-Signori 1997.

[19] See Blunt 1940; Gombrich 1966, pp. 99–106; Shearman 1967; Pinelli 1981

Anticamente moderni e modernamente antichi

La sprezzatura è dunque un *habitus* del portamento umano nella società e nell'esercizio delle arti. È un atteggiamento che rifugge da forme ricercate, artificiose e studiate, che si esprime con gesti misurati e un'apparente, a tratti disinvolta, trascuratezza; è una qualità innata del discorrere umano, difficile da insegnare; è seducente, ironica e persuasiva; è una forma di eleganza dell'intelligenza, di rappresentazione sociale e artistica, del vivere e dell'agire. Che i precetti della vita cortigiana abbiano anticipato e condizionato la teoria e la pratica artistica e che Vasari possa essersi ispirato a Castiglione per le sue 'età della maniera' è stato mostrato da tempo e con validi argomenti[19], ma come trasferire tutto questo in un discorso sulle forme dell'architettura dal momento che nessun passaggio del *Cortegiano* fa riferimento alla sprezzatura architettonica e dove anche la grazia raffaellesca, magnificata da Vasari, si riferirisce alla sua opera di pittore e non a quella di architetto?[20] Un primo invito alla moderazione e alla capacità di esprimersi con pochi e misurati segni lo aveva portato Alberti trattando della *moderata diligentia* alla fine del *De pictura*[21], mentre nel *De re aedificatoria* aveva colto il nesso ossimorico tra l'ornamento retorico e cosmetico per definire quello architettonico, come qualcosa sì di "aggiuntivo" e di "completamento" ma dotato di una propria *lux pulchritudinis,* una luce rivelatrice di conoscenza capace di illuminare e accendere la bellezza di un edificio[22]. E sempre tramite l'artificio retorico Battista aveva suggerito la moderazione nel decorare gli interni privati, impiegando materiali semplici per realizzare motivi decorativi complessi: *utetur mediocribus eleganter, elegantibus moderanter*[23]. È Pietro Aretino, in una lettera a Giulio Romano negli ultimi anni mantovani, a fornire una prima chiave interpretativa della sprezzatura architettonica e pittorica, assimilate assieme facendo ricorso, ancora una volta, al doppio ossimoro: "Onde chi vede le fabriche e le istorie uscite de lo ingegno e de le mani vostre, ammira, non altrimenti che s'egli scorgesse le cose degli iddii in essempli e i miracoli de la natura in colori. architect?[20] An initial invitation to moderation and the ability to express oneself with a few measured signs had led Alberti to treat of the *moderata diligentia* at the end of the *De pictura*[21], while in the *De re aedificatoria* he had grasped the oxymoronic link between the rhetorical and cosmetic ornament to define the architectural one, as something yes "additional" and "completion" but endowed with its own *lux pulchritudinis,* a revealing light of knowledge capable of illuminating and igniting the beauty of a building[22]. And again, through rhetorical artifice Battista had suggested moderation in decorating private interiors, using simple materials to create complex decorative motifs: *utetur mediocribus eleganter, elegantibus moderanter*[23]. It is Pietro Aretino, in a letter to Giulio Romano in his last years in Mantua, who provides a first interpretative key of the architectural and pictorial *sprezzatura*, assimilated together by resorting, once again, to the double oxymoron: "So whoever sees the buildings and histories born of your ingenuity and your hands marvels, no differently than if he saw the things of the gods in examples and the miracles of nature in colors. Prepose the world in the invention and in the vagueness to anyone who has ever touched compass and brush. And this would also be said by Apelles and Vitruvius, if they understood the buildings and paintings that you have made and ordered in this city [Mantua], rebellious and magnified by the spirit of your anciently modern and modernly ancient concepts"[24].

Material artifice and irony

The rhetorical formula used by Aretino to define the modern "spirit" of Giulio Romano's inventions implies a natural and instinctive ability to conceal the dependence on ancient forms and materials. And in the *sprezzatura*, alluded to here, there is inherent not only a desire for empathetic adherence but a real challenge to the ancient model. The invitation to overcome the *i probatissimi architecti* antica had already been prudently proposed by

[19] Cfr. Blunt 1940; Gombrich 1966, pp. 99-106; Shearman 1967; Pinelli 1981.

[20] "È vero che occasionalmente la 'graziosa bellezza' è da lui proclamata il principio più alto dell'architettura, ma quella è soltanto una circonlocuzione dell'*eurythmia* di Vitruvio", Schlosser (1924) ed. 1998, p. 325.

[21] Alberti ed. 1975, pp. 104-105 (III, 62). Sul principio della dissimulazione dell'arte nella retorica umanistica albertiana, il cui primo antecedente della sprezzatura si troverebbe nel *De iciarchia* (1464), si veda Trenti 1994, pp. 81-84.

[22] Alberti ed. 1966, vol. 2, pp. 448-449 (VI, 2).

[23] Ivi, pp. 784-785 (IX, 1). Sui sistemi di contraffazione dei materiali nobili, da Alberti in poi, Forcellino 1990a.

[20] "It is true that occasionally *graziosa bellezza* (gracious beauty) is proclaimed by him as the highest principle of architecture, but that is only a circumlocution of Vitruvius' eurythmia", Schlosser (1924) ed. 1998, p. 325

[21] Alberti ed. 1975, pp. 104-105 (III, 62). On the principle of dissimulation of art in Alberti's humanistic rhetoric, whose first antecedent of *sprezzatura* would be found in *De iciarchia* (1464), see Trenti 1994, pp. 81-84.

[22] Alberti ed. 1966, vol. 2, pp. 448-449 (VI, 2).

[23] Ivi, pp. 784-785 (IX, 1). On the counterfeiting systems of noble materials, from Alberti onwards, Forcellino 1990a.

[24] Aretino 1998, letter n. 380 "to M. Giulio Romano" vol. II, p. 386, undated but almost certainly dated June 1542.

Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in codesta città [Mantova], rimbellita e magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi"[24].

L'artificio materico e l'ironia

La formula retorica impiegata dall'Aretino per definire lo "spirito" moderno delle invenzioni di Giulio Romano sottintende una capacità naturale e istintiva di dissimulare la dipendenza dalle forme e dalle materie antiche. E nella sprezzatura, qui allusa, è insita non solo una volontà di adesione empatica ma di vera e propria sfida al modello antico. L'invito a superare i *probatissimi architecti* antichi era già stato prudentemente proposto da Alberti nel *De re aedificatoria*[25], ma nel primo Cinquecento esso acquista una consapevolezza nuova e inedita. Prende forma nella "mescolanza" degli ordini, teorizzata nelle *Regole* del Serlio[26], nel loro essere "adornamenti" partecipi di una rappresentazione complessiva, messa in opera tramite l'impiego di tecniche costruttive economiche, capaci di imitare i più pregiati e costosi materiali antichi, occultandone l'artificialità e concedendosi a libere licenze formali dotate di una certa ironia.

La via è tracciata da Bramante, il faro di tutti i moderni, "luce e inventor de la buona e vera Architettura" per dirla ancora con Serlio[27], la cui modernità consiste nell'essere riuscito a trascendere nelle sue opere i limiti materiali del proprio consistere fisico e a mostrare che oltre le esigenze costruttive e funzionali dell'edificare la nuova architettura non è che una messa in scena, una "contrafazione" dell'antica.[28]

Il 7 ottobre 1517, quando Castiglione aveva già terminato il terzo manoscritto del *Cortegiano* pubblicato nel

[24] Aretino 1998, lettera n. 380 "a M. Giulio Romano" vol. II, p. 386, senza data ma quasi certamente del giugno 1542.

[25] "Ciò non significa che noi dobbiamo attenerci strettamente ai loro schemi e accoglierli tali e quali nelle nostre opere, quasi fossero leggi inderogabili, bensì avendo il loro insegnamento come punto di partenza, cercheremo di approntare soluzioni nuove e di conseguire così una gloria pari alla loro o, se possibile, anche maggiore", Alberti ed. 1966, vol. 1, pp. 68-69 (I, 9,).

[26] Serlio 1537, cc. V*v*, XIII*v*, XXVI*v*. Sulla "mescolanza" in Serlio, cfr Payne 2000, Fiore 2017, Bettini 2019.

[27] Serlio 1537, c. XIX*r*.

[28] Così Vasari nella vita di Bramante: "Di grandissimo giovamento alla architettura fu veramente il moderno operare di Filippo Brunelleschi, avendo egli contrafatto e dopo molte età rimesse in luce l'opere egregie de' più dotti e maravigliosi antichi", Vasari (1550) ed. 1976, vol. 4, p. 594. Per una lettura critica in tal senso dell'opera di Bramante, Bruschi 1969 e successive edizioni.

Alberti in *De re aedificatoria*[25], but in the early sixteenth century it acquired a new and unprecedented awareness. It takes shape in the "mixture" of the orders, theorized in the *Rules* of Serlio[26] in their being "decorations" participating in an overall representation, implemented through the use of economic construction techniques, capable of imitating the most precious and expensive ancient materials, concealing its artificiality and indulging in free formal licenses endowed with a certain irony.

The way is traced by Bramante, the beacon of all moderns, "light and inventor of good and true Architecture" to quote Serlio[27] again, whose modernity consists in having managed to transcend the material limits of his own existence in his works physical and to show that beyond the constructive and functional needs of building, the new architecture is nothing but a staging, a "counterfaction" of the ancient[28].

On 7 October 1517, when Castiglione had already finished the third manuscript of the C*ortegiano* published in 1528[29], Raphael bought the palace of the apostolic prothonotary Adriano de Caprinis for three thousand ducats, located between the Borgo Nuovo (or via Alessandrina) and the square of S. Giacomo Scossacavalli, to make it their home (fig. 2)[30]. The building, erected about a decade earlier by Bramante, incorporated and then transformed into the Convertendi palace at the end of the sixteenth century, finally destroyed in 1938 with the opening of via della Conciliazione, had an enormous impact in codifying the image of the modern palace until to the nineteenth century.

Pier Nicola Pagliara, in an article that appeared in *Psicon* in 1976, had proposed that in the bipartition of the facade, defined by a Doric trabeated party on an ashlar base, Bramante could have found inspiration in the *Virgilio Vatican* an exceptional manuscript of the fifth century, which collected the antiquities of Rome in a series of symbolic representations, largely derived from coins of the imperial age and taken up by Fabio Calvo from Ravenna, another humanist friend of Sanzio, in his *Antiquae urbis Romae cum regionibus simu-*

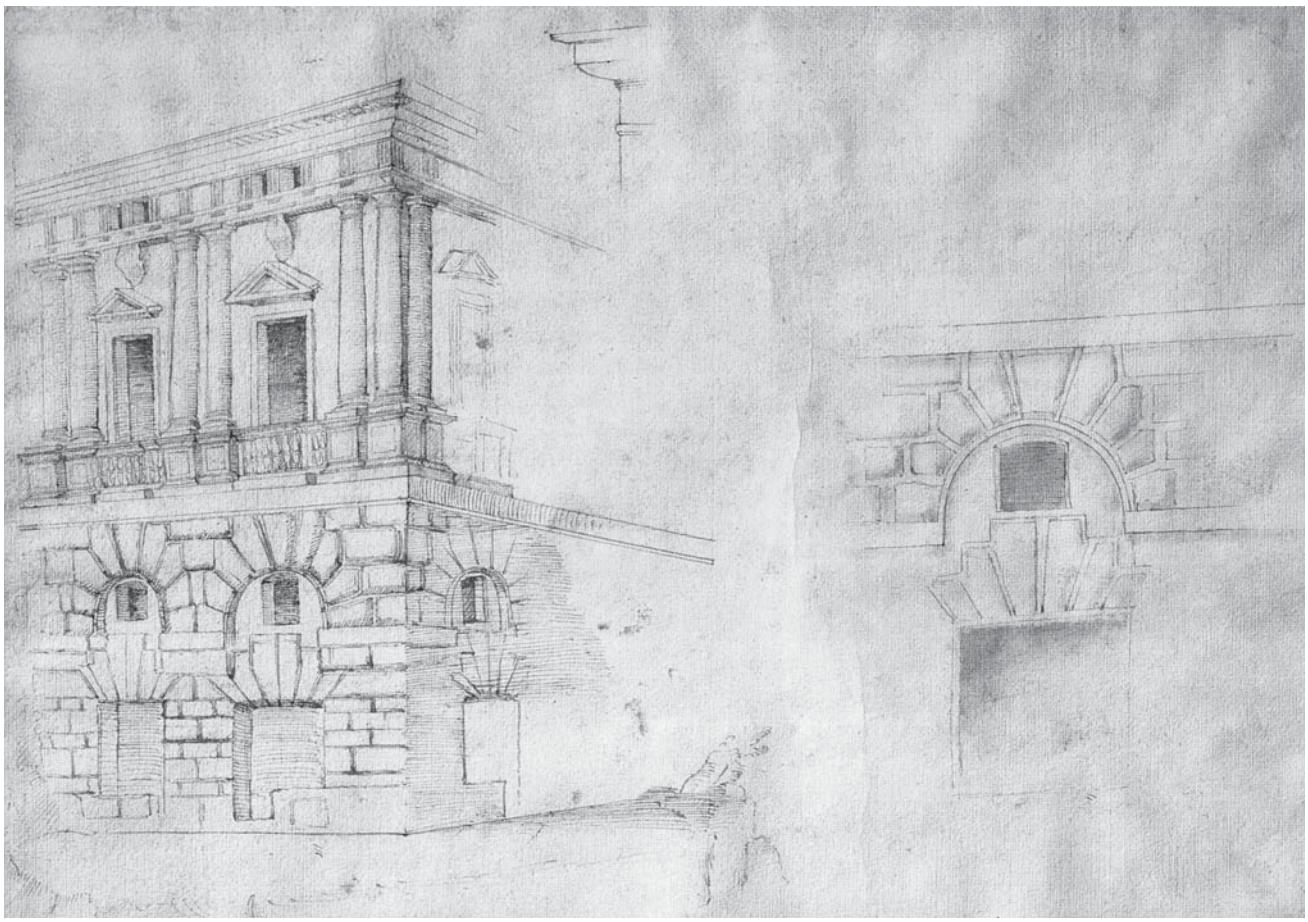
[25] "This does not mean that we must strictly adhere to their schemes and accept them as they are in our works, as if they were mandatory laws, but having their teaching as a starting point, we will try to prepare new solutions and thus achieve equal glory theirs or, if possible, even greater", Alberti ed. 1966, vol. 1, pp. 68-69 (I, 9,).

[26] Serlio 1537, cc Vv, XIIIv, XXVIv. On the *mescolanza* (mixture) in Serlio, see Payne 2000, Fiore 2017, Bettini 2019.

[27] Serlio 1537, c. XIX*r*.

[28] Thus Vasari in the life of Bramante: "The modern work of Filippo Brunelleschi was truly of great benefit to architecture, having counterfeited and after many ages brought to light the egregious works of the most learned and marvelous ancients", Vasari (1550) ed. 1976, vol. 4, p. 594. For a critical reading of Bramante's work in this sense, see Bruschi 1969 and subsequent editions.

[29] Cfr. Quondam 2021, p. 37.



2/ Anonimo del XVI secolo, Palazzo Caprini, poi Casa di Raffaello. RIBA, Palladio XIV, 11.
2/ Anonymous 16th century, Caprini Palace, then Raphael House. RIBA, Palladio XIV, 11.

1528[29], Raffaello acquista per tremila ducati il palazzo del protonotario apostolico Adriano de Caprinis, posto tra il borgo Nuovo (o via Alessandrina) e la piazza di S. Giacomo Scossacavalli, per farne la propria abitazione (fig. 2)[30]. L'edificio, eretto circa un decennio prima da Bramante, inglobato e poi trasformato nel palazzo dei Convertendi alla fine del Cinquecento, infine distrutto nel 1938 con l'apertura di via della Conciliazione, ebbe enorme impatto nel codificare l'immagine del palazzo moderno sino all'Ottocento.

Pier Nicola Pagliara, in un articolo apparso su *Psicon* nel 1976, aveva proposto che nella bipartizione della facciata, definita da un partito dorico trabeato su un basamento bugnato, Bramante potesse aver trovato ispirazione nel *Virgilio Vaticano*, un eccezionale manoscritto del V sec. che raccoglieva le antichità di Roma in una serie di raffigurazioni simboliche, derivate in gran parte da monete di età imperiale e ripreso da Fabio Calvo ravennate, altro umanista amico del Sanzio, nel suo *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*[31]. The *pictura 25* of the manuscript, which portrays Didone in the loggia of her palace as she greets Enea's ships that have already set sail under full sail, offered one of the rare and synthetic representations of an ancient residential palace, then taken up by Calvo (fig. 3) to depict the *Regia Numae* (*VIII Regio*), none other than the palace of the first *Pontifex Maximus Numa Pompilius*. The difficult verifiability of this antiquarian citation and its transmigration from image to sign do not diminish the scope of Bramante's invention, whose novelty would seem to be mediated - according to Pagliara's suggestive hypothesis - by a 'discovery' which allowed Palazzo Caprini to appear modern in appearing old-fashioned.[32]

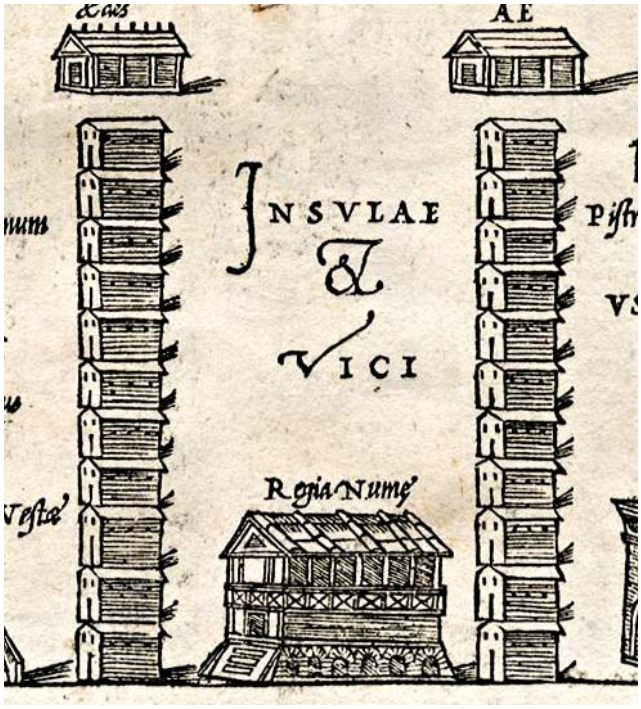
[29] Cfr. Quondam 2021, p. 37.

[30] Su Palazzo Caprini, Bruschi 1969, pp. 598-608; Bruschi 1989.

[30] On Palazzo Caprini, Bruschi 1969, pp. 598-608; Bruschi 1989.

[31] BAV, Vat. lat. 3225, *Vergilius Vaticanus* (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225); see Calvo 1532; Pagliara 1976, p. 85-87. On the manuscript see also Petrella 2017; Napoletano 2019.

[32] "The term is *invenzione* (invention). With that term we do not want to indicate a creative, innovative and original activity. Invention, in fact, derives from the Latin *invenire* which means *trovare* (to find), *imbattersi in qualcosa* (to come across something). Invention, therefore, means 'finding'; and one 'finds' something already given, in fact. The artist, in this context, is not a 'creator' but an inventor.", Pigafetta 2007, pp. 20.



3/ Fabio Calvo, Regia Numae*, 1532 (dettaglio), da Beltramini 2021, p. 88.*
3/ Fabio Calvo, Regia Numae*, 1532 (detail), from Beltramini 2021, p. 88.*

lachrum[31]. La *pictura 25* del manoscritto, che ritrae Didone nella loggia del proprio palazzo mentre saluta le navi di Enea già salpate a vele spiegate, offriva una delle rare e sintetiche rappresentazioni di un palazzo residenziale antico, ripreso poi da Calvo (fig. 3) per raffigurare la *Regia Numae* (VIII Regio), nientemeno che il palazzo del primo Pontefice Massimo Numa Pompilio. La difficile verificabilità di tale citazione antiquaria e la sua trasmigrazione da immagine a segno, non sminuiscono la portata dell'invenzione bramantesca, la cui novità sembrerebbe mediata – secondo la suggestiva ipotesi di Pagliara – da una 'scoperta' che consentiva a Palazzo Caprini di apparire moderno nel mostrarsi all'antica[32].

Manfredo Tafuri individua in quella bipartizione di facciata una dialettica tra natura e ragione con "una vittoria della *ratio* sull'informe, del naturalismo idealizzato sulla natura ancora informale"[33]. E quel trionfo della rappresentazione era ottenuto con un'operazione di falsifi-

[31] BAV, Vat. lat. 3225, *Vergilius Vaticanus* (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225); cfr. Calvo 1532; Pagliara 1976, pp. 85-87; Pagliara 2013.. Sul manoscritto cfr. Stevenson 1983; Herndon Wright 1993. Petrella 2017; Napoletano 2019.

[32] "Il termine è 'invenzione'. Con quel termine non si vuole indicare un'attività creativa, innovativa e originale. Invenzione, infatti, deriva dal latino *invenire* che vuol dire 'trovare', 'imbattersi in qualcosa'. Invenzione, dunque, vuol dire 'trovare'; e si 'trova' qualcosa di già dato, appunto. L'artista, in questo contesto, non è un 'creatore' ma un *inventor*", Pigafetta 2007, p. 20.

[33] M. Tafuri, in *Raffaello architetto* 1984, cat. 2.14.4, p. 240.

Manfredo Tafuri identifies in that bipartition of the front a dialectic between nature and reason with "a victory of the ratio over the formless, of idealized naturalism over still informal nature"[33]. And that triumph of representation was obtained with an operation of forgery of the material, the palace being - writes Vasari – "made of bricks and cast with boxes, columns and drafts of Doric and rustic work, a very beautiful thing and a new invention of making things thrown in"[34], even if it is not clear from his words how the facade could be composed of a brick core - which we assume consists of special shaped and then plastered pieces - and at the same time worked "cast", i.e. with a conglomerate, perhaps in imitation of Roman concrete, based on lime and pozzolan to be placed in formworks[35]. In any case, the impression of a facade printed in a form, where reality and fiction merge, is confirmed in the well-known drawing, conserved at the R.I.B.A. which portrays the building from an angle, revealing all the tectonic illusoriness of the ashlar work in detailing a shop below, whose flatbed shows at its point of maximum stress a double ashlar keyed with a paradoxical and irreverent median joint. There is a playful and ironic component, exhibited with "diligent negligence", that informs Bramante's language since his Lombard beginnings and that in the various architectural declinations of *sprezzatura*, adopted by Raphael and his circle, will find in Giulio Romano its greatest interpreter. We are referring to the heterodox Doric of Palazzo Caprini, declined in contravention of the Vitruvian admonition, in the choice of placing the angular triglyph in place of the semi-metope - although deduced from an ancient example, the Basilica Emilia[36] - and of opening, here and there, small windows instead metopes to illuminate the mezzanines, accepting with amusement the error of those who believed the triglyphs to be "images of windows", as the Roman treatise writer had stigmatized[37].

Learning from painters

To understand the impact that all this had on Raphael and sketch an initial morphology of architectural *sprezzatura* – which is implemented in the research on the image of modern living, carried out by a handful of artists between the second and third decades of the

[33] M. Tafuri, in *Raffaello architetto* 1984, cat. 2.14.4, p. 240.

[34] Vasari (1550) ed. 1976, vol. 4, p. 81.

[35] On the revolutionary effect of the stucco coating techniques introduced by Bramante, cf. Forcellino 1990b, pp. 26-30.

[36] On the Basilica Emilia, cf. Ghisetti Giavarina 1983, Zampa 2014.

[37] Vitruvio ed. 1997, I, p. 377 (IV, 2, 4).

cazione della materia, essendo il palazzo – scrive Vasari – "lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella et invenzion nuova del fare le cose gettate"[34], anche se non si capisce bene dalle sue parole come la facciata potesse essere composta da un'anima laterizia – che presumiamo costituita da pezzi speciali sagomati e poi intonacati – e al tempo stesso lavorata "di getto", ossia con un conglomerato, forse a imitazione del concreto romano, a base di calce e pozzolana da gettare in casseforme[35]. In ogni modo l'impressione di una facciata stampata in una forma, dove realtà e finzione si confondono, è confermata nel noto disegno, conservato al R.I.B.A. che ritrae di spigolo l'edificio, svelando tutta l'illusorietà tettonica dell'opera bugnata nel dettagliare in basso una bottega, la cui piattabanda mostra nel suo punto di massima sollecitazione un doppio concio in chiave con un paradossale e irriverente giunto mediano.

Vi è una componente ludica e ironica, esibita con "diligente negligenza", che informa il linguaggio bramantesco sin dai suoi esordi lombardi e che nelle varie declinazioni architettoniche della sprezzatura, adottate da Raffaello e la sua cerchia, troverà in Giulio Romano il massimo interprete. Ci riferiamo al dorico di palazzo Caprini, declinato contravvenendo il monito vitruviano, nella scelta di collocare il triglifo angolare in luogo della semimetopa – sebbene dedotto da un esempio antico, la Basilica Emilia[36] – e di aprire, qua e là, delle finestrelle al posto delle metope per illuminare i mezzanini, accogliendo divertito l'errore di coloro che ritenevano i triglifi "immagini di finestre", come aveva stigmatizzato il trattatista romano[37].

Imparare dai pittori

Per capire l'impatto che tutto ciò ebbe su Raffaello e abbozzare una prima morfologia della sprezzatura architettonica – che si attua nella ricerca sull'immagine dell'abitare moderno, compiuta da un manipolo di artisti tra il secondo e terzo decennio del Cinquecento romano – bisogna tornare al passo sulla grazia di Apelle e all'astrattismo pittorico sopra richiamato, perché in Raffaello – scrive Stefano Ray – "l'esercizio dell'architettura si integra nel complesso dell'arte, sul versante della figura, dell'immagine piuttosto che su quello della struttura e del costruire"[38] e si attua compiendo una sintesi – continuo – tra la grazia di Apelle e l'astrattismo pittorico sopra richiamato. Nella Roma del primo Cinquecento – scrive Stefano Ray – "l'esercizio dell'architettura si integra nel complesso dell'arte, sul versante della figura, dell'immagine piuttosto che su quello della struttura e del costruire"[38] e si attua compiendo una sintesi – continues the scholar who most questioned himself on the theme in Sanzio's architecture – "between the ancient models and the new architecture, between the 'grand light' of Vitruvius […] – just an expression used by Raphael in one of his letters – and the autonomy of the 'ingenuity', the 'certain idea' that 'comes to mind' of the artist" [39]. Although the letter, quoted by Ray, is now considered a forgery recently attributed, with new and solid arguments, to Ludovico Dolce[40], the "autonomy of ingenuity", claimed here, denotes how much it was now a shared issue in the contemporary reception of the Raphaelite art. In the wake of Ray's critical thought, it is rather interesting to underline that the tools used by Raphael in the graphic conception of the architectural elevations are those of the painter, continually led to deceive the spectator's eye and to feign the visual artifice. Just scroll through the sheets of the Mellon code [figs. 4-5], which illustrate the progress of the design of palazzo Alberini, from the initial Bramante dependence to its overcoming[41]. It is precisely in this passage that the sign of Sanzio's *sprezzatura* can be caught, in having been that "universal excellent"[42] also in architecture capable of taking the best from his contemporaries and of making "many ways into one"[43], as Vasari said for his paintings, to assimilate a language and to renew it continuously, to transform, as in the case of palazzo Alberini, the plastic rigor of Donato into an abstract and two-dimensional surface to be corrected optically, made up of squares and mirrors just denounced to generate a game chiaroscuro and impressionistic able to replace pagination with orders. All overhangs and projections previously defined by recognizable architectural elements are now made essential. The detail of the side, on *fol. 9r*, is the one that best conveys the sense of the design operation (even if later implemented differently): the floors set back slightly with respect to the

[34] Vasari (1550) ed. 1976, vol. 4, p. 81.

[35] Sul portato rivoluzionario delle tecniche di rivestimento a stucco introdotte da Bramante, cfr. Forcellino 1990b, pp. 26-30.

[36] Sulla Basilica Emilia, cfr. Ghisetti Giavarina 1983, Zampa 2014.

[37] Vitruvio ed. 1997, I, p. 377 (IV, 2, 4).

[38] Ray 1974, p. 47.

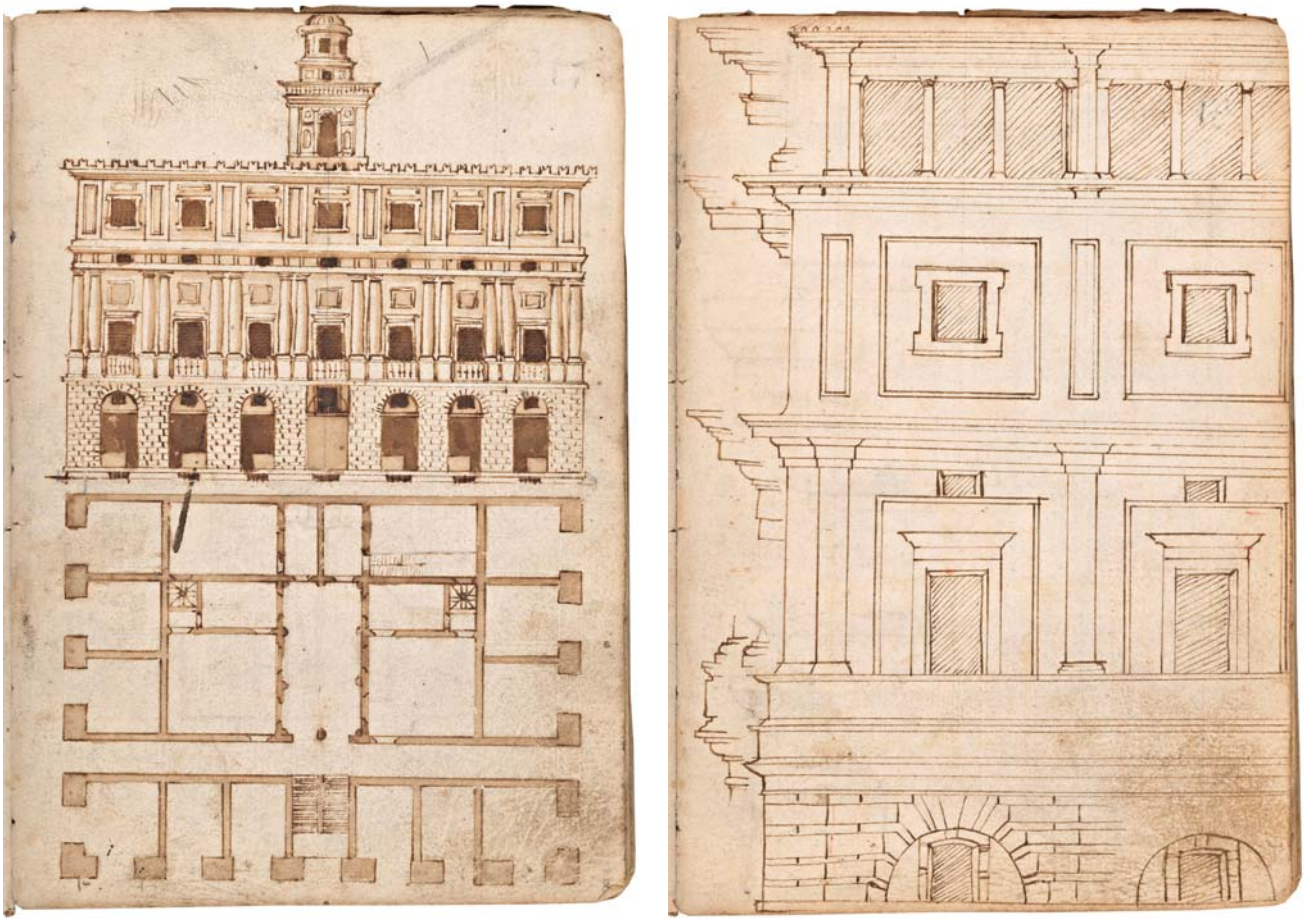
[39] Ivi, pp. 71-72.

[40] For the attribution of the fake Raphaelesque letter to Dolce, see now Motta 2021.

[41] The Mellon code is directly available here: https://www.themorgan.org/collection/codex-mellon, for which see Wittkower 1978. On Palazzo Alberini and the projects of the Mellon code, see Pagliara 1984a, Pagliara 1992, Frommel 2009, pp. 55-56.

[42] Vasari (1568) ed. 1976, vol. 4, p. 206. On Vasari's notion of *ottimo universale* in painting, Faietti 2020, pp. 27-28.

[43] Vasari (1568) ed. 1976, vol. 4, p. 207.



4-5/ Palazzo Alberini, Roma. ML, Codice Mellon, 1978.44, ff. 8r, 9r. Domenico Antonio de Chiarellis, detto "Menicantonio" (attr.).
4-5/ Palazzo Alberini, Roma. ML, Mellon Code, 1978.44, ff. 8r, 9r. Domenico Antonio de Chiarellis, called "Menicantonio" (attr.).

nua lo studioso che più si è interrogato sul tema nell'architettura del Sanzio – "tra i modelli antichi e la nuova architettura, tra la 'gran luce' di Vitruvio […] – giusta un'espressione usata da Raffaello in una sua lettera – e l'autonomia dell'"ingegno', la 'certa idea' che 'viene alla mente' dell'artista"[39]. Per quanto la lettera, citata da Ray, sia ormai ritenuta un falso recentemente attribuito, con nuove e solide argomentazioni, a Ludovico Dolce[40], "l'autonomia dell'ingegno", qui rivendicata, denota quanto fosse ormai questione condivisa nella contemporanea ricezione dell'arte raffaellesca. Sulla traccia del pensiero critico di Ray, interessa piuttosto sottolineare che gli strumenti adoperati da Raffaello nell'ideazione grafica degli alzati architettonici sono quelli del pittore, continuamente portato a ingannare l'occhio dello spettatore e a fingere l'artificio visivo. Basta scorrere i fogli del codice Mellon (figg. 4-5), che illustrano il progredire della progettazione di Palazzo Alberini, dall'iniziale dipendenza

edge of the facade, with a slope underlined by a shell on the second level which gracefully accompanies the process of progressive erosion of the side, terminated by a diaphanous and ethereal summit loggia. This shift, in marking the detachment between the planes, elegantly cancels the principle of vertical axialities and all of Bramante's plasticity. It is a principle of subtraction that governs the design of palazzo Alberini, of reduction of signs, of contraction of orders to obtain the effect of a 'phantom' architecture, Tafuri taught[44]. The ashlar base only in appearance still maintains a dependence with the Caprini: it is not molded into a shape but is in travertine, it is not rustic but flat, regular and geometric, it is not a simple covering but a structure, without however renouncing the possibility of still insert an element of illusion into its texture, making a series of superficial cuts that simulate a greater subdivision of the ashlars than in reality, as in ancient times, as if to reiterate a break with the example of Bramante, whose

[39] Ivi, pp. 71-72.

[40] Per l'attribuzione a Dolce della falsa lettera raffaellesca, si veda ora Motta 2021.

[44] Tafuri, IUAV, lecture of 14 January 1989.

estratto

bramantesca al suo superamento[41]. È proprio in questo passaggio che può cogliersi il segno della sprezzatura del Sanzio, nell'essere stato anche in architettura quell'"ottimo universale"[42] capace di prendere il meglio dai suoi contemporanei e di fare "di molte maniere una sola"[43], come diceva Vasari per le sue pitture, di assimilare un linguaggio e di rinnovarlo continuamente, di trasformare, come nel caso di palazzo Alberini, il rigore plastico di Donato in una superficie astratta e bidimensionale da correggere otticamente, fatta di riquadri e specchiature appena denunciati a generare un gioco chiaroscurale e impressionistico in grado di sostituirsi all'impaginato con ordini. Tutti gli aggetti e i risalti prima definiti da elementi architettonici riconoscibili vengono resi ora essenziali. Il dettaglio del fianco, nel foglio 9*r*, è quello che meglio rende il senso dell'operazione progettuale (anche se poi messo in opera diversamente): i piani arretrano leggermente rispetto al filo di facciata, con un digradare sottolineato da una guscia al secondo livello che accompagna, con grazia, il processo di erosione progressiva del fianco, terminato da una loggetta sommitale diafana ed eterea. Tale slittamento, nel contrassegnare lo stacco fra i piani, annulla con eleganza il principio delle assialità verticali e tutto il plasticismo bramantesco. È un principio di sottrazione quello governa la progettazione di palazzo Alberini, di riduzione dei segni, di contrazione degli ordini per ottenere l'effetto di un'architettura 'fantasmata', insegnava Tafuri[44]. Il basamento bugnato solo in apparenza mantiene ancora una dipendenza con il Caprini: non è plasmato in una forma ma è in travertino, non è rustico ma piatto, regolare e geometrico, non è un semplice rivestimento ma è struttura, senza tuttavia rinunciare alla possibilità di inserire ancora un elemento d'illusorietà nella sua trama, operando una serie di tagli superficiali che simulano una suddivisione maggiore dei conci rispetto alla realtà, come in antico, quasi a ribadire uno stacco con l'esempio bramantesco, i cui "ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi", recita un passo della lettera a Leone X[45].

Disallineamento degli assi e composizione a fasce informano anche il perduto Palazzo di Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, cerimoniere di Leone X e già "ornaments are not of matter so precious, like the ancients", states a passage from the letter to Leo X[45].

Misalignment of the axes and composition in bands also inform the lost palace of Giovanni Battista Branconio of L'Aquila, master of ceremonies for Leo X and former goldsmith and collector of ancient coins. But this time, the misalignment - as Pagliara[46] has shown - takes place by superimposing a series of supports, semi-column-pillar-niche-festoon-mirror, which subvert the stacking logic, alternating concavity and convexity, while horizontality is underlined in connecting elements which they protrude and withdraw into the parapets and pedestals, into the bands that link the *aediculaes* as at Trajan's Markets and to rise up into the festoons between the small ornate windows and again into the mirrors alternating with the windows of the last level, concluded by a crowning balustrade as in San Peter in Montorio. The festiveness of this facade, which Girolamo Aleandro defined in a letter of 1520 as *nihil festivius in Roma vidi,* must have appeared as the crystallization of a candid ephemeral apparatus recalling those created during the Leonine Possession of 1513[47]. Its plastic epidermis was entirely made in stucco by Giovanni da Udine, who had attempted to reproduce the recipe for the *opus albarium,* found in the vaults of the Domus Aurea, reworking the mix on the construction site of San Pietro under the guidance of Bramante[48]. The mix consisted of a peperino mortar combined with travertine powder to replace the pozzolana because Giovanni wanted the stucco "whiter than marble", with the exception of the painted upper panels and the central portal in mixed marble, as attested a design previously attributed to Aristotle da Sangallo and now more convincingly to Tommaso Boscoli[49]. Even Villa Chigi alla Lungara - of

[41] Il codice Mellon è direttamente consultabile qui: https://www.themorgan.org/collection/codex-mellon, per il quale si veda Wittkower 1978. Su palazzo Alberini e i progetti del codice Mellon, cfr. Pagliara 1984a, Pagliara 1992, Frommel 2009, pp. 55-56.

[42] Vasari (1568) ed. 1976, vol. 4, p. 206. Sulla nozione vasariana di "ottimo universale" in pittura, Faietti 2020, pp. 27-28.

[43] Vasari (1568) ed. 1976, vol. 4, p. 207.

[44] Manfredo Tafuri, IUAV, lezione del 14 gennaio 1989.

[45] Di Teodoro 2003, p. 136. Nel basamento di palazzo Alberini Raffaello recupera l'antica modalità di realizzare falsi giunti incisi nella pietra come ancora si osservano nel sepolcro di Cecilia Metella e in altri esempi romani, cfr. Adam 1984, pp. 121-122; Pagliara 2002, fig. a p. 529. L'artificio è impiegato anche nell'albertiano Palazzo Rucellai.

[45] Di Teodoro 2003, p. 136. In the basement of Palazzo Alberini Raphael recovers the ancient method of making false joints engraved in the stone as can still be seen in the tomb of Cecilia Metella and in other Roman examples, cf. Adam 1984, p. 121-122; Pagliara 2002, fig. on p. 529. The artifice is also used in Alberti's Palazzo Rucellai.

[46] See Pagliara 1984b, Pagliara 1985.

[47] For the *effimera* (ephemeral) allusion of this facade and for the use of ancient motifs taken from the numismatic culture, of which Branconio dell'Aquila and the circle of humanists close to Sanzio were custodians, Burns 1984, pp. 386, 389-390. On the facade of the building see now Burns 2023.

[48] The passage on the material research of stucco is contained in the life of Giovanni da Udine in the second edition of the Vite, Vasari (1568) ed. 1984, vol. V, pp. 448-449. For the *opus albarium* and more generally on the terminology of ancient Roman stucco, Bettini 2001.

[49] Vasari also recalls the presence of Giovanni da Udine in the building site of Palazzo Branconio, Vasari (1568) ed. 1984, vol. V, p. 451. That the surfaces of the building were treated in stucco is attested by a drawing that portrays the "profile of the face of the courtyard marked .g. and one face per side which is of stucco", BNF, ms. II-I-429, f. 4r, for the discussion of which, P.N. Pagliara in *Raffaello architetto* 1984, cat. 2.9.6, p. 212. On the stucco in Palazzo Branconio, Forcellino 1990b, p. 33-34. A systematic research on the techniques employed

orafo e collezionista di monete antiche. Ma questa volta, il disallineamento - come ha mostrato Pagliara[46]- avviene sovrapponendo una serie di sostegni, semicolonna-pilastrino-nicchia-festone-specchiatura, che sovvertono la logica impilatoria, alternando concavità e convessità, mentre l'orizzontalità è sottolineata nel collegare elementi che aggettano e si ritraggono nei parapetti e nei piedistalli, nelle fasce che legano le edicole come ai Mercati di Traiano e a salire nei festoni tra le finestrelle orecchiate e ancora nelle specchiature alternate alle finestre dell'ultimo livello, concluso da una balaustra di coronamento come in San Pietro in Montorio. La festosità di questa facciata, che Girolamo Aleandro in una lettera del 1520 definiva *nihil festivius in Roma vidi*, doveva apparire come la cristallizzazione di un candido apparato effimero rievocando quelli realizzati durante il 'Possesso' leonino del 1513[47]. La sua epidermide plastica era tutta realizzata in stucco da Giovanni da Udine, che aveva tentato di riprodurre la ricetta dell'*opus albarium*, rilevata nelle volte della Domus Aurea rielaborandone la mescola sul cantiere di San Pietro sotto la guida di Bramante[48]. L'impasto era costituito da una malta aerea in peperino combinata a polvere di travertino in sostituzione della pozzolana perché Giovanni voleva lo stucco "più bianco del marmo", con l'eccezione dei riquadri superiori dipinti e del portale centrale in marmi misti, come attesta un disegno già attribuito ad Aristotele da Sangallo e ora più convincentemente a Tommaso Boscoli[49]. Anche Villa Chigi alla Lungara – di



6/ Palazzo Branconio dell'Aquila, Roma. Giovanni Battista Naldini. GDSU, 230Ar.
6/ Palazzo Branconio dell'Aquila, Roma. Giovanni Battista Naldini. GDSU, 230Ar.



7/ Villa Poiana, Poiana Maggiore (Vicenza). Foto Sergio Bettini.
7/ Villa Poiana, Poiana Maggiore (Vicenza). Photo Sergio Bettini.

which Vasari praises the Peruzzian model "conducted with that beautiful grace that can be seen, not walled up, but truly born"[50] was to offer an analogous image, far from today's brick curtains with angular blocks in peperino slightly whitewashed, as evidenced by a drawing at

[46] Cfr. Pagliara 1984b, Pagliara 1985.

[47] Per l'allusione 'effimera' di questa facciata e per l'impiego di motivi all'antica desunti dalla cultura numismatica, di cui Branconio dell'Aquila e la cerchia degli umanisti vicini al Sanzio erano depositari, Burns 1984, pp. 386, 389-390. Sulla facciata del palazzo vedasi ora Burns 2023.

[48] Il passo sulla ricerca materica dello stucco è contenuto nella vita di Giovanni da Udine nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari (1568) ed. 1984, vol. V, pp. 448-449. Per l'*opus albarium* e più in generale sulla terminologia dello stucco romano-antico, Bettini 2001.

[49] Sempre Vasari ricorda la presenza di Giovanni da Udine nel cantiere di Palazzo Branconio, Vasari (1568) ed. 1984, vol. V, p. 451. Che le superfici del palazzo fossero trattate a stucco è attestato da un disegno che ritrae il "profilo della faccia del cortile segnato .g. e una faccia per fianco la quale è di stucco", BNF, ms. II-I-429, f. 4*r*; per la cui discussione, P.N. Pagliara in *Raffaello architetto* 1984, cat. 2.9.6, p. 212. Sullo stucco a Palazzo Branconio, Forcellino 1990b, p. 33-34. Ancora si attende una ricerca sistematica sulle tecniche impiegate dal "Ricamatore", e spiace che la recente mostra *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo (1487-1561)* non sia stata l'occasione per farlo, basata su indagini conoscitive e diagnostiche dei materiali costituenti le mescole, finalizzate alla comprensione delle caratteristiche degli strati di rivestimento e allo studio delle sequenze delle finiture originarie rispetto a quelle applicate successivamente nel tempo, da correlare allo studio delle modalità esecutive. Per un quadro d'insieme sulle tecniche, cfr. *Superfici dell'architettura* 1990, *Lo stucco* 2001, Bellini 2001. Sul disegno (Uffizi, G.D.S. A 1905), variamente attribuito ad Aristotele da Sangallo e a Tommaso Boscoli, Ghisetti Giavarina 1990, pp. 83-84.

by the *Ricamatore* (Embroiderer) is still awaited, and it is regrettable that the recent exhibition *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo* (1487 - 1561) was not the occasion to do so, based on cognitive investigations and diagnostics of the materials constituting the compounds, differentiating the binders from the aggregates, aimed at understanding the characteristics of the coating layers and studying the sequences of the original finishes compared to those applied subsequently over time, to be correlated to the study of the executive methods. For an overview of the techniques, see *Superfici dell'architettura* 1990, *Lo stucco* 2001, Bellini 2001. On drawing (Uffizi, G.D.S. A 1905), variously attributed to Aristotle da Sangallo and Tommaso Boscoli, Ghisetti Giavarina 1990, pp. 83-84.

[50] Vasari (1568) ed. 1976, vol. 4, p. 318.

cui Vasari ne elogia il modello peruzziano "condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato"[50] – doveva offrire un'immagine analoga, ben lontana dalle odierne cortine laterizie con blocchi angolari in peperino appena scialbati, come testimoniano un disegno al Metropolitan[51] e i lacerti a 'sgraffito' sopravvissuti nei soprarchi sul lato verso il Tevere.

Nel disegno di Giovanni Battista Naldini (fig. 6), che ritrae la facciata nel suo vissuto quotidiano, può leggersi un'ultima trasgressione raffaellesca nella trabeazione contratta del fregio al primo livello, desunta dalla Crypta Balbi, le cui *guttae* superstiti fanno emergere, ironicamente, una sfida al dorico bramantesco, richiamando questa volta il moderno tramite l'antico, come se Raffaello ritenesse che l'effetto poetico della sua architettura fosse determinato dall'argutezza degli abusi, occultandone le fonti.

Se questi aspetti del linguaggio raffaellesco sono noti da tempo, risulta meno indagato come il 'segno astratto' del Sanzio abbia contaminato in modo insolito il giovane Palladio in un'opera cardine della sua produzione, Villa Poiana (fig. 7). L'unica nelle cui facciate l'architetto sopprime gli ordini a favore di un sintetismo estremo delle modanature, i cui profili lineari per l'assenza di sottosquadri paiono emergere direttamente dal piano parietale quasi fossero prodotti da un processo di estrusione plastica della materia. Palladio combina citazioni moderne e antiche: l'arco forato bramantesco in una serliana con cinque oculi nella fascia tra due archi concentrici, mai più replicato nelle sue architetture[52], viene accostato al frontone interrotto delle terme romane, da cui probabilmente discende la scelta ancor più inusuale di sorreggere i piani interni su volte vere alla romana e non su solai lignei alla veneta[53]. Forse dovremmo leggere quest'opera di Palladio – la cui ideazione si colloca alla fine degli anni Quaranta, quando ha già effettuato quattro dei cinque viaggi documentati a Roma e ormai si fregia da alcuni anni del nome "Palladio"[54] – non solo come l'espressione di una sintesi dei suoi modelli antichi the Metropolitan[51] and the surviving *sgraffito* fragments in the arches on the side towards the Tiber.

In the drawing by Giovanni Battista Naldini (fig. 6), which portrays the facade in its daily life, one can read a final Raphaelesque transgression in the contracted entablature of the frieze on the first level, taken from the *Crypta Balbi*, whose surviving *guttae* ironically bring out a challenge to Bramante's Doric, recalling this turns the modern through the ancient, as if Raphael believed that the poetic effect of his architecture was determined by the wit of the abuses, concealing their sources.

If these aspects of Raphaelesque language have been known for some time, it is less investigated how Sanzi's 'abstract sign' contaminated the young Palladio in an unusual way in a key work of his production, villa Poiana (fig. 7). The only one in whose facades the architect suppresses the orders in favor of an extreme synthesis of the mouldings, whose linear profiles due to the absence of undercuts seem to emerge directly from the wall plane as if they were products of a plastic extrusion process of the material. Palladio combines modern and ancient references: Bramante's pierced arch in a Serlian with five oculi in the band between two concentric arches, never replicated in his architecture[52] again, is compared to the interrupted pediment of the Roman baths, from which the even more unusual choice probably derives to support the internal floors on true Roman vaults and not on Venetian wooden floors[53]. Perhaps we should read this work by Palladio – whose conception dates back to the late 1940s, when he has already made four of the five documented journeys to Rome and by now has been boasting the name "Palladio"[54] for some years – not only as the expression of a synthesis of his ancient and modern models, "almost as if he wanted to retrace the process of formation of the new architecture from the beginning"[55], but as the seed of something more ambitious: the will to free himself from those models to develop his own and recognizable language. The

[50] Vasari (1568) ed. 1976, vol. 4, p. 318.

[51] Anonimo franco-fiammingo del XVI sec., *Villa Chigi alla Lungara*. New York, Metropolitan Museum, 49.92.53*r* (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360503), cfr. Ackerman 1962; Grantham Turner 2015. Per le tecniche di finitura murarie, Forcellino 1988, pp. 128-129, Forcellino 1990b, pp. 40-41.

[52] Wilinski 1968, p. 79.

[53] Per le volte di Villa Poiana, si veda Doglioni 2011.

[54] "Stando alle carte in nostro possesso, il soprannome destinato a diventare mito compare per la prima volta il 25 febbraio e il 10 marzo 1540, quando fra i presenti a due atti del notaio Bortolo Carpo è registrato 'Andrea Paladio q. Petri scultore'", Beltramini 2008, p. 21 e sui viaggi romani, pp. 30-32, cfr. Magrini 1845, pp. 11-12, 14. Un disegno autografo del progetto di villa Poiana è conservato al RIBA (XVI/4 *r-v*), per il quale: H. Burns in Palladio 2008, cat. 55a/b, pp.105-107.

[51] Anonymous Franco-Flemish from the 16th century, *Villa Chigi alla Lungara*. New York, Metropolitan Museum, 49.92.53r (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360503), see Ackerman 1962; Grantham Turner 2015. For wall finishing techniques, Forcellino 1988, pp. 128-129, Forcellino 1990b, pp. 40-41.

[52] Wilinski 1968, p. 79.

[53] For the vaults of Villa Poiana, see Doglioni 2011.

[54] "According to the papers in our possession, the nickname destined to become a myth appears for the first time on 25 February and 10 March 1540, when among those present at two deeds of the notary Bortolo Carpo is recorded *Andrea Paladio q. Petri sculptor*", Beltramini 2008, p. 21 and on Roman travels, pp. 30-32, see Magrini 1845, p. 11-12, 14. An autographed drawing of the Villa Poiana project is kept in the RIBA (XVI/4 r-v), for which: H. Burns in Palladio 2008, cat. 55a/b, pp.105-107.

[55] Bruschi 1973, p. 73.

e moderni, "quasi egli volesse ripercorrere dall'inizio il processo di formazione della nuova architettura"[55], ma come il germe di qualcosa di più ambizioso: la volontà di affrancarsi da quei modelli per sviluppare un proprio e riconoscibile linguaggio. L'astrattismo formale della Poiana non è, tuttavia, il portato di un linguaggio pittorico e impressionistico, ma è generato da un processo plastico interno alla materia, più consono alla formazione da lapicida del giovane Andrea di Pietro.



8/ Palazzo Stati Maccarani, Roma. Foto Arch. Federico Celletti.
8/ Palazzo Stati Maccarani, Roma. Photo Arch. Federico Celletti.

Metamorfosi e movimento

Sappiamo che la prima ricezione romana di Raffaello si deve a Giulio Romano, quello che "fra i molti, anzi infiniti, discepoli di Raffaello da Urbino", a sentire Vasari, ne aveva meglio imitato "maniera, invenzione, disegno e colorito" e al quale l'aretino aveva attribuito anche "il disegno della casa degli Alberini in Banchi" su incarico di Raffaello[56] e da cui discende verosimilmente il suo Palazzo Stati Maccarani, restaurato di recente[57] (fig. 8). Rispetto ai precedenti citati, Giulio propone una nuova e vigorosa lettura dell'opera bugnata basamentale, dotata di un inedito dinamismo che contrasta con il graduale processo di astrazione degli ordini nei piani superiori di raffaellesca memoria, richiamata anche nella guscia di spigolo del secondo piano, come se il Pippi avesse voluto renderci complici della loro metamorfosi e rarefazione, tracciando la linea per le successive prove mantovane. In travertino sono le piatte fasce marcapiano tra il piano terra e il nobile, il portale centrale, le basi e le mostre delle finestre, la zoccolatura e il cantonale mentre tutto il restante bugnato, i risalti minimali degli ordini e le specchiature superiori sono trattate come fossero un'unica massa plastica da modellare, composta in tufo e laterizio o solo in laterizio, poi scalpellata per ottenere spigoli vivi, infine rivestita da un sottile intonaco a base di malta pozzolanica, lavorato in fase di presa con spatole e spazzole, in modo che la scabrosità superficiale così ottenuta si accordi al 'non finito' delle parti in travertino, pietra che pare "spugnosa e buccheraticcia egualmente di dentro e di fuori" e che aveva "in sé una certa grandezza e superbia"[58].

Con Giulio Romano la sprezzatura diventa partecipe della categoria serliana della "mescolanza", un termine impiegato dal bolognese per definire una modalità sintattica

formal abstraction of the Poiana is not, however, the result of a pictorial and impressionistic language, but is generated by a plastic process internal to the material, more in keeping with the training as a stonecutter of the young Andrea di Pietro.

Metamorphosis and movement

We know that the first reception of Raphael in Rome is due to Giulio Romano, the one who "among the many, indeed infinite, disciples of Raphael of Urbino", according to Vasari, had best imitated his "manner, invention, design and colouring" and to which the same Vasari had also attributed "the design of the Alberini house in Banchi" on behalf of Raphael[56] and from which his palazzo Stati Maccarani, recently restored[57], probably derives (fig. 8). Compared to the previous ones men-

[55] Bruschi 1973, p. 73.

[56] Vasari (1568) ed. 1984, vol. 5, pp. 55, 64.

[57] Sui restauri, Frigieri-Muratore-Luzi 2021, dai quali è emersa la data 1549 nel prospetto su piazza Sant'Eustachio che "potrebbe indicare il completamento degli interventi originari o piuttosto un successivo intervento manutentivo" (p. 256). Sul Palazzo Stati Maccarani, da ultimo, con bibliografia precedente, Antonucci 2021.

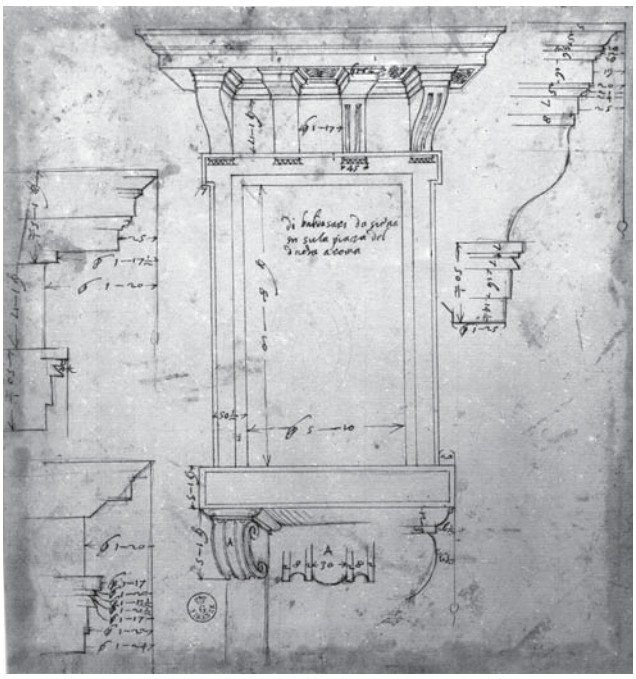
[58] Vasari (1550) ed. 1966, vol. 1, pp. 47-48. Per le tecniche di lavorazione degli elementi a bugnato, Pagliara 2008.

[56] Vasari (1568) ed. 1984, vol. 5, pp. 55, 64

[57] On the restorations, Frigieri-Muratore-Luzi 2021, from which the date 1549 emerged in the prospectus on Piazza Sant'Eustachio which "could indicate the completion of the original interventions or rather a subsequent maintenance intervention" (p. 256). On the Palazzo Stati Maccarani, most recently, with previous bibliography, Antonucci 2021.

dell'architettura, probabilmente desunto dal lessico dei ricettari pittorici[59]. Egli non si limita tuttavia a "mischiare e communitare quell'opera rustica con la Dorica, et con la Ionica ancora e talor con la Corinthia"[60], come scrive Serlio a proposito della mescolanza negli antichi, ma le parti dei suoi edifici si "transmutano" e i "membri" si "corrompono" – avrebbe detto Giulio Camillo Delminio[61] – per simulare il movimento di un'architettura all'antica di nuovo in vita, con un effetto simile a quello svolto dal colore in pittura[62]. È un'arte 'tellurica' quella di Giulio Romano – in questo la *Caduta dei Giganti* al Te è in assoluta continuità con le sue architetture bugnate mantovane – dove i conci dei pilastri slittano, le bugne delle finestre si sfilano, mentre "i pilastri assumono un andamento ondulatorio quasi in sintonia con le semicolonne tortili e gelatinose … ad anticipare … l'ordine 'ondeggiante' di Guarini"[63]. A questa vitalità nel movimento compartecipano i triglifi cascanti e i fusti non finiti del Te, forme di una mutazione capace di trasformare "il tema del conflitto… in un motivo ornamentale"[64]. In fondo – si chiedeva Castiglione – "Non sapete voi che le figure del parlare, le quai danno tanta gratia e splendor alla oratione, tutte sono abusioni dalle regule grammaticali […]?"[65], facendo pensare a Tafuri che per traslato le licenze giuliesche configurassero una sorta di "controlinguaggio" architettonico[66].

Un analogo intendimento metamorfico inspira l'invenzione delle 'mensole trigilifate' di Baldassarre Peruzzi per le edicole del perduto palazzo Fusconi Pighini a Roma, che Serlio inserisce fra gli esempi virtuosi della mescolanza (fig. 9)[67]. Non è però il conflitto che Baldassarre espone nel fregio di quella finestra ma il principio combinatorio che porta a trasformare i triglifi con i soprastanti mutuli – dedotti ancora una volta dall'esempio antivitruviano della Basilica Emilia – in mensole, come se la metamorfosi fosse stata letteralmente narrata nel



9/ Anonimo del XVI secolo, Disegno di una finestra del piano terreno di Palazzo Fusconi Pighini. GDSU, 2732 Ar.
9/ Anonymous 16th century, Drawing of a window on the ground floor of Palazzo Fusconi Pighini. GDSU, 2732 Ar.

tioned, Giulio proposes a new and vigorous reading of the ashlar work on the base, endowed with an unprecedented dynamism that contrasts with the gradual process of abstraction of the orders in the upper floors of Raphaelesque memory, also recalled in the corner *guscio* of the second floor, as if Pippi had wanted to make us accomplices in their metamorphosis and rarefaction, tracing the line for the subsequent trials in Mantua. The flat string course bands between the ground floor and the main floor, the central portal, the bases and the window displays, the wainscot and the corner piece are in travertine, while all the remaining ashlar work, the minimal elevations of the orders and the upper mirrors are treated as were a single plastic mass to be moulded, composed of tuff and brick or brick only, then chiselled to obtain sharp edges, finally covered with a thin plaster based on pozzolanic mortar, worked in the setting phase with spatulas and brushes, so that the surface roughness thus obtained accords with the 'unfinished' of the travertine parts, a stone that appears "spongy and pitted equally inside and out" and which had "in itself a certain grandeur and pride".[58]

With Giulio Romano, *sprezzatura* became part of Serlio's category of "mixture" (*mescolanza*), a term used by the Bolognese to define a syntactic mode of architecture, probably taken from the lexicon of picto-

[59] "Di questo colore con altre mescolanze, come ti dimostro, se ne fa di belle verdure e color d'erbe" (Cennini, 42), alla voce "mescolanza", *GDLI,* vol. 10, 1992, p. 190. Cfr, supra, nota 26.

[60] Serlio 1537, c. 5*v*.

[61] Il verbo "transmutare", derivato da Delminio (*De transmutatione,* cfr. Camillo 2015), è impiegato da Serlio per descrivere alcune varianti del composito, cfr. Bettini 2019, p. 36.

[62] Così l'Aretino nel *Dialogo sulla pittura* di Ludovico Dolce: "Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. […] Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate: animate, come sono gli uomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella spezie loro animate, essendo elleno partecipi di quell'anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene.", Dolce 1557, pp. 22r-v. Cfr. Sgarbi 2015, pp. 173-177.

[63] Adorni 2012, p. 49.

[64] Gombrich 2016, p. 43.

[65] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 85 (I, 5, 70).

[66] Tafuri 1989, p. 19.

[67] Per le mensole triglifate, Bettini 2019, pp. 30-37.

[58] Vasari (1550) ed. 1966, vol. 1, pp. 47-48. For the processing techniques of the ashlar elements, Pagliara 2008.

suo farsi lungo il fregio. Se il movimento mostra il significato delle forme nel loro divenire temporale, la metamorfosi consente a quelle forme di manipolare l'antico tra imitazione e invenzione secondo il principio della trasgressione, della licenza e dell'infrazione alla regola, su cui torneremo più avanti.[68]

Celare o esibire l'arte nelle complessità progettuali

Giulio Romano e Peruzzi avevano poi mostrato di sapersi esprimere con sprezzatura, in quella che costituisce la maggiore sfida per gli architetti di ogni tempo, ossia la capacità di assumere e di risolvere creativamente, nei loro progetti, i vincoli imposti dal contesto, declinando a proprio modo quanto Vitruvio aveva scritto in merito alla "capacità inventiva" degli architetti[69]. Ciò riguarda la strabiliante capacità di 'murare l'antico con il nuovo', variamente mostrata da Peruzzi nelle sue opere e in quello che può considerarsi il vertice della ricerca sul palazzo moderno del primo Cinquecento romano, Palazzo Massimo alle Colonne (fig. 10). La sua facciata estroflessa è il portato d'inclusioni, adattamenti e occultamenti continui, tenuti assieme da un vero e proprio manifesto dell'*artem celare* in architettura. È una pelle adagiata sul corpo della preesistente *domus Massimi*, di cui Peruzzi conserva le colonne in travertino nel nuovo portico, il quale però non contiene un *vestibulum* vitruviano, chiuso e spartito in tre navate, come a palazzo Farnese, ma definisce uno spazio urbano promiscuo, che appartiene contemporaneamente all'esterno e all'interno dell'edificio, preservando la funzione medievale di comodo riparo e di sosta su strada pubblica. L'intercolumnio centrale è dilatato per enfatizzare la curvatura del suo profilo e l'ingresso al palazzo che sembra posto in asse perché l'estremità sinistra della facciata si sovrappone alla proprietà confinante, illudendo un'estensione maggiore su quel lato mentre l'inserzione di un tratto di muro neutro sulla destra contribuisce a ristabilire la simmetria dell'insieme (fig. 11)[70]. La curvatura interessa

rial recipe books [59]. However, he does not limit himself to "mixing and communing that rustic work with the Doric, and with the Ionic again and sometimes with the Corinthia"[60], as Serlio writes about the mixing in ancient times, but the parts of his buildings are "transmuted" and the "members" "corrupt" - Giulio Camillo Delmino[61] would have said - to simulate the movement of an old-fashioned architecture back to life, with an effect similar to that performed by color in painting[62]. Giulio Romano's art is a 'telluric' one – in this the *La Caduta dei Giganti* at palazzo Te is in absolute continuity with his Mantuan ashlar architectures – where the ashlars of the pillars slip, the ashlars of the windows slide off, while "the pillars assume an undulating trend almost in harmony with the twisted and gelatinous semi-columns … to anticipate … Guarini's 'undulating' order"[63]. The drooping triglyphs and the unfinished stems of the palazzo Te participate in this vitality in movement, forms of a mutation capable of transforming "the theme of conflict … into an ornamental motif"[64]. After all - Castiglione asked himself – "Don't you know that the figures of speech, which give so much grace and splendor to oration, are all abuses of the grammatical rules […]?"[65], making Tafuri think that, by translation, Giulio's licenses constituted a sort of architectural "counterlanguage"[66].

A similar metamorphic intention inspires Baldassarre Peruzzi's invention of the 'triglyfied corbels' for the *aedicules* of the lost Palazzo Fusconi Pighini in Rome, which Serlio inserts among the virtuous examples of mixing (fig. 9)[67]. However, it is not the conflict that Baldassarre exposes in the frieze of that window but the combinatory principle that leads to the transformation of the triglyphs with the overlying mutuli – deduced once again from the anti-Vitruvian example of the Basilica Emilia – into cor-

[68] Una differente riflessione grafica sulla componente narrativa nell'arte combinatoria degli ordini, con l'intento di ritrovare in essa non solo un collegamento formale fra i vari ordini ma lo spunto per teorizzare la loro origine comune, è portata in uno studio di Antonio da Sangallo il Giovane, conservato agli Ufffizi (GDSU, 826 Av), cfr. Zampa 1987.

[69] *Inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta,* "la capacità inventiva si manifesta nel saper venir a capo di problemi complicati e nella scoperta di nuove soluzioni grazie a un ingegno rapido e versatile", Vitruvio ed. 1997, I, pp. 26-27 (I, 2, 2).

[70] Per una disamina di questi temi, si veda Cafà 2007, pp. 109-193, peraltro non ricondotti alle forme della sprezzatura, richiamate invece in un analogo contesto di 'riuso dell'antico', nell'adattamento di palazzo Savelli al teatro di Marcello, in Tessari 1995, p. 133.

[59] "This color with other mixtures, as I can show you, makes beautiful vegetables and the color of herbs" (Cennini, 42), under the heading "mixture", GDLI, vol. 10, 1992, p. 190. See above, note 26.

[60] Serlio 1537, c. 5*v*.

[61] The verb *transmutare*, derived from Delminio (*De transmutatione*, see Camillo 2015), is used by Serlio to describe some variants of the composite, see Bettini 2019, p. 36.

[62] Thus Aretino in the *Dialogo sulla pittura* by Ludovico Dolce: "The whole sum of painting, in my opinion, is divided into three parts: invention, drawing and colouring. […] The coloring is used for those tints with which nature paints (which one can say so) differently between animate and inanimate things: animate, as are men and brute animals; inanimate, such as stones, herbs, plants and such things, although these are still animate in their species, since they participate in that soul which is called vegetative, which perpetuates and maintains them.", Dolce 1557, pp. 22r-v. See Sgarbi 2015, pp. 173-177.

[63] Adorni 2012, p. 49.

[64] Gombrich 2016, p. 43.

[65] Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 85 (I, 5, 70).

[66] Tafuri 1989, p.19.

[67] For the triglyphed corbels, Bettini 2019, pp. 30-37.



10/ Palazzo Massimo alle Colonne, Roma. Foto Sergio Bettini.
10/ Palazzo Massimo alle Colonne, Roma. Photo Sergio Bettini.

in realtà solo il tratto centrale, porticato, tra due rettilinei, originariamente enfatizzato da un piccolo podio gradonato e convesso che invitava a entrare debordando sulla strada: non è una gradevole e continua curva ad arco, ma "una cerniera fra piani" costruttivamente meno dispendiosa per "mettere in tensione la superficie" e drammatizzare il punto di giunzione fra la via Papalis e la via del Paradiso[71]. La loggia cava centrale, definita da sei colonne con un partito a intercolumni di ampiezza alternata, è replicata ai lati nelle piatte paraste giustapposte ai tratti di parete continua: ciò conferisce all'insieme un ulteriore elemento di ambiguità nella percezione ottica tra "figure e sfondo".[72] La regolarità dell'alzato nasconde la presenza di diverse aperture cieche e distoglie l'occhio dalle finestrelle mimetizzate del mezzanino appena sotto la trabeazione corrente. Il tutto è reso omogeneo da un'ingannevole superficie lapidea in *opus isodomun* ottenuta con un *albarium* in polvere di travertino a granulometria variabile, più grossa per il fronte bugnato, più fine per i rilievi del portico e del cortile.[73]

bels, as if the metamorphosis had literally been narrated in its making along the frieze. If the movement shows the meaning of the forms in their temporal becoming, the metamorphosis allows those forms to manipulate the ancient between imitation and invention according to the principle of transgression, license and infringement of the rule, to which we will return later[68].

Conceal or exhibit art in the design complexities.

Giulio Romano and Peruzzi then showed that they knew how to express themselves with contempt, in what constitutes the greatest challenge for architects of all times, i.e., the ability to creatively assume and resolve, in their projects, the constraints imposed by the context, declining at their own way what Vitruvius had written about the "inventive capacity" of architects[69]. This concerns the amazing ability to 'wall the old with the new', variously shown by Peruzzi in his works and in what can be considered the culmination of research on the modern building of the early sixteenth century in Rome, palazzo Massimo alle Colonne (fig. 10). Its everted facade is the result of continuous inclusions, adaptations and concealments, held together by a real manifesto of *artem celare* architecture. It is a skin lying on the body of the pre-existing *domus Massimi*, of which Peruzzi preserves the travertine columns in the new portico, which however does not contain a Vitruvian *vestibulum*, enclosed and divided into three naves, as in Palazzo Farnese, but defines a promiscuous urban space, which belongs to the outside and inside of the building at the same time, preserving the medieval function of comfortable shelter and parking on the public road. The central intercolumn is dilated to emphasize the curvature of its profile and the entrance to the building which seems to be placed in axis because the left end of the facade overlaps the neighboring property, deceiving a greater extension on that side while the insertion of a stretch of neutral wall on the right helps to restore the symmetry of the whole (fig. 11)[70].

[71] Manfredo Tafuri, IUAV, lezione del 19 maggio 1990.

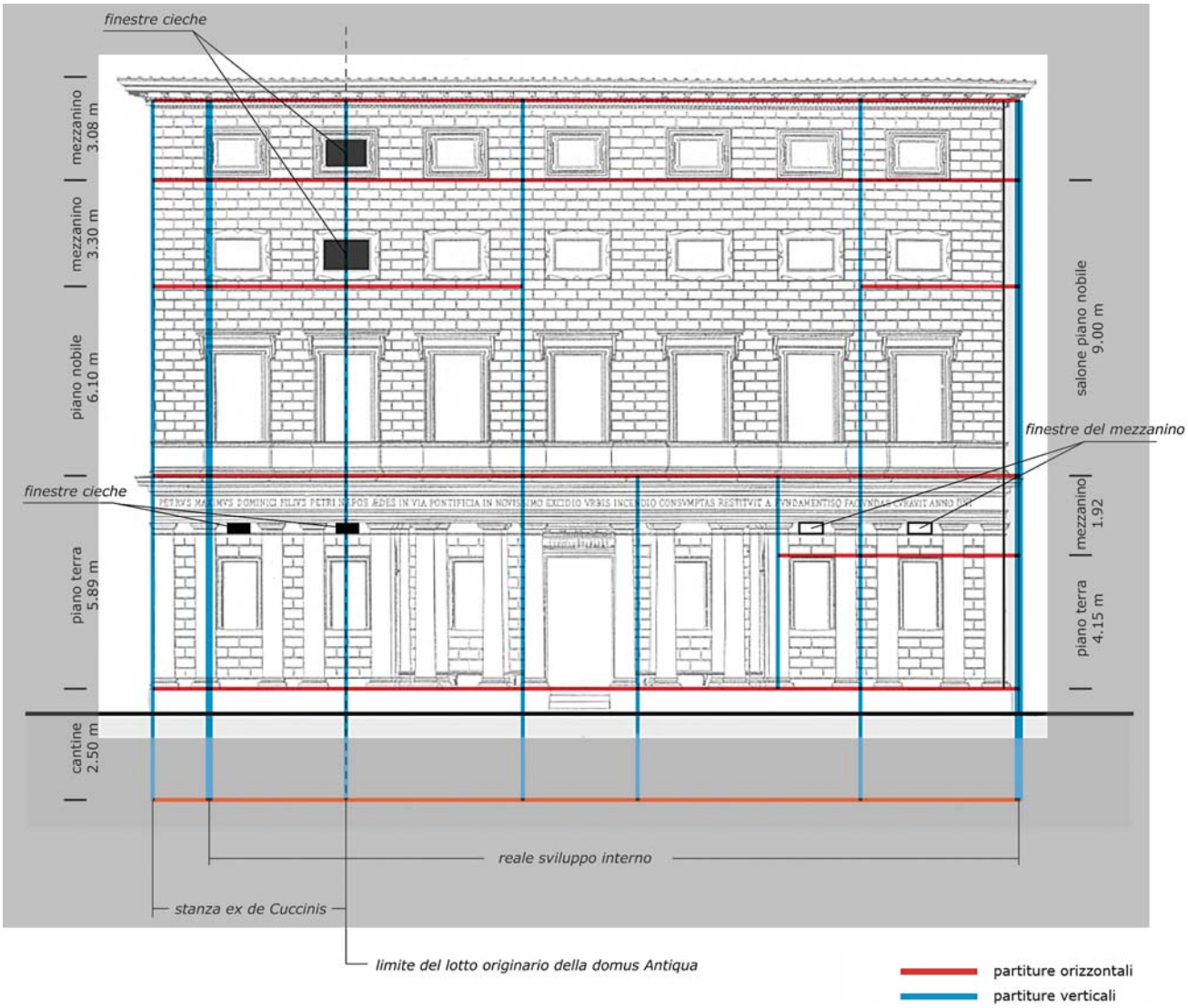
[72] Facendo riferimento alla teoria della *Gestalt* e in particolare alla legge della "vicinanza", scrive Roger Scruton: "Troviamo che ci sono due modi di vedere le sei colonne del portico, entrambi ugualmente stabili. Possiamo vederle come quattro coppie (comprendendo nel gruppo le due paraste laterali), oppure come tre coppie, una che incornicia la porta e le altre che sorreggono, attraverso linee di connessione invisibili, le spalle delle finestre del piano soprastante. […] Le colonne ci appaiono raggruppate in un modo per un certo tempo, poi l'"aspetto' cambia e sembrano differenti per un ulteriore lasso di tempo. […] Perciò mentre si può nello stesso momento 'pensare' alle colonne raggruppate nei due modi, i due gruppi possono essere visti solo uno alla volta", Scruton 1980, pp. 87, 89-90. Ringrazio mio padre, Paolo, per la segnalazione di questo brano.

[73] Cfr. Forcellino 1988, p. 129, Forcellino 1990b, p. 41; Fancelli 2007.

[68] A different graphic reflection on the narrative component in the combinatorial art of the orders, with the intention of finding in it not only a formal connection between the various orders but the starting point for theorizing their common origin, is brought into a study by Antonio da Sangallo the Younger, preserved in the Ufffizi (GDSU, 826 Av), cf. Zampa 1987.

[69] *Inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigor mobili reperta,* "the inventiveness manifests itself in knowing how to solve complicated problems and in the discovery of new solutions thanks to a quick and versatile ingenuity", Vitruvio ed. 1997, I, pp. 26-27 (I, 2, 2).

[70] For an examination of these themes, see Cafà 2007, pp. 109-193, moreover not traced back to the forms of *sprezzatura*, recalled instead in an analogous context of *riuso dell'antico*, (reuse of the ancient), in the adaptation of palazzo Savelli to the theater of Marcello, in Tessari 1995, p. 133.



11/ Palazzo Massimo alle Colonne, Roma. Cafà 2007, fig. a p. 178.
11/ Palazzo Massimo alle Colonne, Roma. Cafà 2007, fig. a p. 178.

Mentre in Peruzzi, più similmente a Raffaello, gli adattamenti sono occultati per celare la fatica, in Giulio Romano le irregolarità delle preesistenze vengono rese manifeste, come nell'uso "elastico" della travata ritmica e della serliana per accordare rispettivamente la nuova facciata del fianco di San Benedetto in Polirone (fig. 12) e quella sul giardino del Te (fig. 13) ai condizionamenti distributivi interni, mantenendo costante la misura della campata centrale e contraendo di necessità l'estensione delle campate laterali, per concedersi quella che Vasari definiva una "licenzia, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola"[74], ripresa

[74] Vasari (1550) ed. 1976, vol. IV, p. 5.

In reality, the curvature only affects the central section, the portico, between two straight lines, originally emphasized by a small stepped and convex podium which invited you to enter overflowing onto the road: it is not a pleasant and continuous arched curve, but "a hinge between floors" constructively less expensive to "tension the surface" and dramatize the junction point between the via Papalis and the via del Paradiso[71]. The central hollow loggia, defined by six columns separated by intercolumns of alternating width, is replicated on the sides in the flat pilasters juxtaposed to the stretches of continuous wall: this gives the whole a further element of ambiguity in the optical perception between "figure and background"[72]. The regularity of the elevation hides the presence of several blind openings

[71] Manfredo Tafuri, IUAV, lecture of 19 May 1990.

[72] Referring to *Gestalt* theory and in particular to the law of "proximity", Roger Scruton writes: "We find that there are two ways of seeing the six columns, both equally stable. We may see them as four pairs, taken together with the two pilasters contiguous to them, or as three pairs, one framing the door and the others supporting (by



12/ San Benedetto in Polirone, San Benedetto Po (Mantova). Foto Sergio Bettini.
12/ San Benedetto in Polirone, San Benedetto Po (Mantova). Photo Sergio Bettini.



13/ Palazzo Te, Mantova. Foto Sergio Bettini.
13/ Palazzo Te, Mantova. Photo Sergio Bettini.

poi da Palladio nella basilica vicentina[75]. Gombrich, sulla scorta di Serlio e di Riegl, mette in relazione la dilatazione delle logge del Pippi e la loro percezione ottico-plastica conferita dall'ombra nell'alternarsi fra 'sfondo e struttura'[76]. Nella composizione di queste facciate risuona un tempo, una scansione ritmica, che in Giulio Romano diventa sincopato e contrappuntistico, tramite la ripetizione nello spazio di motivi anomali come i triglifi scivolati, mentre quelle figure elastiche contribuiscono a rendere la sprezzatura un ornamento della durata e dell'estensione, denunciando all'esterno, in un gioco di trasparenze, le irregolarità dimensionali degli spazi interni. Secondo Tafuri ciò implicherebbe un rovesciamento del significato delle sprezzature raffaellesche, perché "la relazione tra norma e licenza assume un senso letteralmente antitetico a quello attribuito da Baldassarre Castiglione alla 'sprezzatura': l'"affettazione' è resa palese, come nelle aritmie sopra analizzate, con un'"arte della disinvoltura' che mescola al fare erudito valenze decisamente plebee, e troppo esibite per essere casuali"[77].

Dunque è nella misura della sua "affettazione", celata o esibita, che la sprezzatura si muove tra 'regola' e 'licenza', e questo già nelle prime prove bramantesche. Se da un lato essa pare contenuta in una norma ispirata a un principio di economia dell'espressione artistica, dove però la *diligentia* non deve intaccare la *concinnitas* dell'opera (Raffaello, Peruzzi), dall'altro il suo paradigma è infrangere la regola per far sì che il suo tono espressivo diventi affettato, eccessivo, ludico (Giulio Romano) perché "l'invenzione si gioca tutta all'interno di una norma che ha bisogno di essere trasgredita" per cui "è la trasgressione che fonda la regola e non viceversa"[78]. Ed è la sua carica sperimentale, continua Tafuri, che "regola il motore della metamorfosi della lingua all'antica" e ciò avviene man mano che gli architetti acquistano coscienza della loro individualità espressiva, mutando il "giudizio" in "gusto" che è poi lo "stile" dei loro intendimenti formali, come ha spiegato Robert Klein[79].

[75] Sul rapporto tra Palladio e Giulio Romano nella Basilica di Vicenza, da ultimo Ghisetti Giavarina 2021, pp. 133-134.

[76] Gombrich 2016, p. 76.

[77] Tafuri 1986, p. 19 e per un discorso più ampio e articolato sulle 'sprezzature' di Giulio Romano, fra teoria dello scarto e della trasgressione, si vedano le densissime pagine nel catalogo della mostra su Giulio Romano, Tafuri 1989, pp. 20-49 e per l'importanza di questo saggio nella produzione critica dello studioso, Bulgarelli 2018. Analoghi spunti per una lettura della sprezzatura castiglionesca come simulazione della verità e della natura, come artificio e inganno nella società delle corti si trovano in Ferroni 1980.

[78] Tafuri 1994, p. 7.

[79] Klein 1975, pp. 373-386.

and distracts the eye from the camouflaged windows of the mezzanine just below the current entablature. The whole is made homogeneous by a deceptive stone surface in *opus isodomun* obtained with an *albarium* in travertine powder with variable grain size, larger for the ashlar front, finer for the reliefs of the portico and courtyard[73].

While in Peruzzi, more similarly to Raphael, the adaptations are concealed to hide the effort, in Giulio Romano the irregularities of the pre-existing elements are made manifest, as in the 'elastic' use of the rhythmic beam and the serliana to respectively tune the new side of San Benedetto in Polirone (fig. 12) and the one on the palazzo Te garden (fig. 13) to the internal distribution conditioning, keeping the measure of the central bay constant and necessarily contracting the extension of the side bays, to allow himself what Vasari called a "license, which, not being a rule, was ordered in the rule"[74], later resumed by Palladio in the *basilica* in Vicenza[75]. Gombrich, on the basis of Serlio and Riegl, relates the expansion of Pippi's loggias and their optical-plastic perception conferred by the shadow in the alternation between 'background and structure'[76]. In the composition of these facades a tempo resounds, a rhythmic scansion, which in Giulio Romano becomes syncopated and contrapuntal, through the repetition in space of anomalous motifs such as the slipped triglyphs, while those elastic figures contribute to making the *sprezzatura* an ornament of duration and extension, denouncing the dimensional irregularities of the interior spaces to the outside in a play of transparency. According to Tafuri this would imply a reversal of the meaning of Raphaelesque *sprezzature*, because "the relationship between norm and license takes on a literally antithetical meaning to that attributed by Baldassarre Castiglione to *sprezzatura*: the 'affectation' is made clear, as in the arrhythmias analyzed above, with an 'art of nonchalance' that mixes decidedly plebeian values with erudite work, too exposed to be casual"[77].

unseen connecting lines) the outer frames of the windows on the floor above. […] The columns seem to be grouped in one way for a certain lenght of time, and then the 'aspect' changes, and they look different for a further lenght of time. […] Thus while one may 'think' of the columns under both 'groupings' at pnce, one can see the grouping only one at a time.", Scruton 1980, pp. 87, 89-90. I thank my father, Paolo, for reporting this passage.

[73] See Forcellino 1988, p. 129, Forcellino 1990b, p. 41; Fancelli 2007.

[74] Vasari (1550) ed. 1976, vol. IV, p. 5.

[75] On the relationship between Palladio and Giulio Romano in the Basilica of Vicenza, most recently Ghisetti Giavarina 2021, pp. 133-134.

[76] Gombrich 2016, p. 76.

[77] Tafuri 1986, p. 19 and for a broader and more articulated discourse on Giulio Romano's *sprezzature*, between the theory of waste and transgression, see the very dense pages in the catalog of the exhibition on Giulio Romano, Tafuri 1989, pp. 20-49 and for the importance of this essay in the scholar's critical production, Bulgarelli 2018. Analogous ideas for a reading of Castiglione's *sprezzatura* as a simulation of truth and nature, as artifice and deception in the society of the courts can be found in Ferroni 1980.

Attori e spettatori, la scena e lo spazio

Non v'è dubbio che il luogo che unifica e accomuna tutte queste esperienze e che, nel segno della *mimesis,* consente di mostrare compiutamente il contrasto tra la *natura naturata* e la *natura naturans*, tra la natura vera, immutabile e quella costruita, mutevole e umana, tra l'imitazione creata e creatrice[80], sia la villa che trova nel suo rapporto con il paesaggio il suo spazio di elezione.

Negli stessi anni in cui Giulio Romano lavora al Te, Girolamo Genga, che aveva conosciuto Raffaello nella bottega del Perugino, è chiamato da Eleonora Gonzaga, moglie di Francesco Maria della Rovere per ampliare la villa fortificata degli Sforza sulle colline di Pesaro in un nuovo e più ampio complesso denominato Villa Imperiale (fig. 14). Genga, con Raffaello, Giulio Romano e Peruzzi, è ricordato nel *Secondo libro* di Serlio come l'inventore della scenografia moderna, mentre l'Imperiale è citata nelle *Regole Generali,* assieme a Villa Madama, come esempio per "fabricar presso un monte"[81]. Per la concatenazione scenografica degli spazi pensili l'impianto potrebbe essere debitore di Villa Madama, ammirata da Francesco Maria che, nel 1522, aveva chiesto invano a Castiglione di inviargli la descrizione fornita da Raffaello del suo progetto per il cardinale Giulio de' Medici, ricevendola forse da don Girolamo Vagnini, cugino del Sanzio.[82] Ma la dipendenza dell'Imperiale da quest'ultima è relativa: Genga combina alla disposizione gradonata uno slittamento laterale per distinguere, in un unico fondale scenico, il nuovo corpo dall'antico quattrocentesco. Il moderno *frons scaenae* fa un passo indietro e di lato, compiendo una leggerissima rotazione del suo piano di facciata rispetto alla presistenza sforzesca in modo da costruire sul fianco d'ingresso un cono prospettico trasversale[83].

[80] Per l'imitazione in architettura, cfr. Battisti 1956; Carpo 1993, pp. 42-55; Ackerman 1999.

[81] Serlio 1545, c. 25*v*; Serlio 1537, c. X*r*. Sulla formazione di Genga architetto e la probabile partecipazione alla bottega di Raffaello dal 1519 alla morte del maestro, si veda Eiche 1991, secondo la quale: "Raphael's intense archeological and architectural activities of that period must have profoundly stimulated Genga, for the whole concept of the Villa Imperiale is based on a recollection of such experiences" (p. 320).

[82] Per le due lettere inviate al duca Francesco Maria della Rovere, da Giovanni Maria della Porta il 4 agosto 1522 (ASFi, Ducato di Urbino, f. 132, f. 241) e da Castiglione il 13 agosto 1522 (BOPs, ms. 429, c. 131), quale risposta di una precedente missiva, perduta, del duca della Rovere a Castiglione del 3 agosto 1522, cfr. Pinelli-Rossi 1971, p. 300; Miotto 2008, pp. 12-16. Sul giardino pensile terrazzato, cfr. Antonelli 2002, Fissabre 2011.

[83] Sulla relazione scenografica dei corpi e sul ruolo della decorazione architettonica degli interni si vedano, rispettivamente, Miotto 2008 e Benelli 2018. L'osservazione sulla rotazione di 4° del nuovo corpo rispetto a quello quattrocentesco è portata in Castelbarco Albani - Di Nallo 2009, p. 64, che ringrazio per gli scambi di studio e per le visite concesse alla villa.

So it is to the extent of its "affection", hidden or exhibited, that the *sprezzatura* moves between rule and licence, and this already in the first Bramante tests. If on the one hand it seems contained in a rule inspired by a principle of economy of artistic expression, where, however, *diligentia* must not affect the *concinnitas* of the work (Raphael, Peruzzi), on the other its paradigm is to break the rule to ensure that its expressive tone becomes affected, excessive, playful (Giulio Romano) because "the invention plays out entirely within a rule that needs to be transgressed" for which "it is the transgression that founds the rule and not vice versa"[78]. And it is its experimental charge, continues Tafuri, that "regulates the engine of the metamorphosis of the old-fashioned language" and this happens as architects become aware of their expressive individuality, changing the "judgment" into "taste" which is then the "style" of their formal intentions, as explained by Robert Klein[79].

Actors and spectators, the stage and the space

There is no doubt that the place that unifies and unites all these experiences and which, in the sign of *mimesis*, allows us to fully show the contrast between *natura naturata* and *natura naturans,* between true, immutable nature and constructed, changeable and human, between created[80] and creative imitation, and the villa which finds its space of choice in its relationship with the landscape.

In the same years in which Giulio Romano was working on palazzo Te, Girolamo Genga, who had met Raphael in Perugino's workshop, was called by Eleonora Gonzaga, wife of Francesco Maria della Rovere to expand the Sforza fortified villa on the hills of Pesaro into a new and larger complex called Villa Imperiale (fig. 14). Genga, with Raphael, Giulio Romano and Peruzzi, is mentioned in the *Second Book* of Serlio as the inventor of modern scenography, while the Imperiale is mentioned in the *General Rules,* together with Villa Madama, as an example for "fabricar near a mountain"[81]. For the scenographic concatenation of the hanging spaces, the layout could be indebted to Villa Madama,

[78] Tafuri 1994, p. 7.

[79] Klein 1975, pp. 373-386.

[80] For imitation in architecture, see Battisti 1956; Carpo 1993, pp. 42-55; Ackerman 1999.

[81] Serlio 1545, c. 25v; Serlio 1537, c. Xr. On Genga's training as an architect and his probable participation in Raphael's workshop from 1519 to the master's death, see Eiche 1991, according to which: "Raphael's intense archaeological and architectural activities of that period must have profoundly stimulated Genga, for the whole concept of the Villa Imperiale is based on a recollection of such experiences" (p. 320).





14/ Villa Imperiale, Pesaro. Foto Luigi Mancini. Archivio Villa Imperiale.
14/ Imperial Villa, Pesaro. Photo Luigi Mancini. Villa Imperiale Archives.



15/ Villa Imperiale, Pesaro. Foto Sergio Bettini.
15/ Imperial Villa, Pesaro. Photo Sergio Bettini.



16/ Villa Imperiale, Pesaro. Foto Sergio Bettini.
16/ Imperial Villa, Pesaro. Photo Sergio Bettini.

Il cortile è concepito come uno spazio ipetro, dal quale è preclusa qualsiasi relazione visiva con il paesaggio esterno e dove le consuetudini distributive, i percorsi e la successione degli ambienti sono invertite rispetto alla comune concezione del moderno abitare. Vi accediamo lateralmente, e non dal vestibolo, dopo aver percorso il passaggio aereo che lo collega al corpo sforzesco; in tal modo la prima esperienza visiva avviene tramite una "veduta per angolo" (fig. 15) da uno dei quattro cantoni stondati i quali non contengono delle scale a lumaca, come nei torricini del palazzo ducale di Urbino, ma definiscono un nodo plastico, come nel cortile del Palazzetto di Bartolomeo Scala a Firenze, per legare visivamente i piani di quello spazio sul cui fregio si snoda l'iscrizione dedicatoria del Bembo. Come a Roma e a Mantova le cortine laterizie, che compongono le facciate del cortile e dei nicchioni che lo sorreggono a valle, non dovevano rimanere a vista ma essere celate da strati sottili di finitura (intonaci privi di arriccio, scialbi a calce, velature cromatiche) per nascondere tutta una serie di elementi costruttivi eterogenei che le compongono - sono gli archi di scarico sul fronte del vestibolo, i blocchi lapidei presenti negli architravi in cotto sui due ordini sovrapposti, lo spessore delle tavolette lapidee di supporto alle lettere capitali che compongono la dedicatoria del Bembo - in

admired by Francesco Maria who, in 1522, had asked Castiglione in vain to send him the description provided by Raphael of his project for Cardinal Giulio de' Medici, receiving it perhaps by Don Girolamo Vagnini, cousin of Sanzio[82].

But the dependence of the Imperiale on the latter is relative: Genga combines the stepped arrangement with a lateral shift to distinguish, in a single scenic backdrop, the new body from the ancient fifteenth-century one. The modern *frons scaenae* takes a step back and to the side, making a very slight rotation of its facade plane with respect to the Sforza pre-existence so as to build a transversal perspective cone on the side of the entrance[83].

[82] For the two letters sent to Duke Francesco Maria della Rovere by Giovanni Maria della Porta on 4 August 1522 (ASFi, Duchy of Urbino, f. 132, f. 241) and by Castiglione on 13 August 1522 (BOPs, ms. 429, c. 131), as a reply to a previous lost letter from Duke della Rovere to Castiglione dated 3 August 1522, cf. Pinelli-Rossi 1971, p. 300; Miotto 2008, p. 12-16. On the terraced roof garden, see Antonelli 2002, Fissabre 2011.

[83] On the scenographic relationship of the bodies and on the role of the architectural decoration of the interiors see, respectively, Miotto 2008 e Benelli 2018. The observation on the 4° rotation of the new body with respect to the fifteenth-century one is carried out in Castelbarco Albani - Di Nallo 2009, p. 64, whom I thank for the study exchanges and for the visits granted to the villa.

modo da conferire a l'insieme un'immagine materica continua e uniforme.[84]

Alle estremità est e ovest del cortile Genga giustappone una triade di spazi, le cui volte variate e ribassate si specchiano sul pavimento. Il loro collegamento non è diretto, ma mediato da una soglia slittata e sguinciata che lascia appena intravvedere cosa ci attende nell'ambiente contiguo, perché ognuno di essi prelude a un'esperienza spaziale autonoma (figg. 1, 16). La struttura laterizia delle volte autoportate – come mostra il gruppo incompiuto nell'ala ovest – non doveva rimanere a vista ma essere coperta da un cannucciato sul quale modellare uno stucco capace di conferire all'involucro plastico un'unità d'insieme, con una capacità di plasmarlo nella materia omogenea e con un valore murario tattile, di "superficie" e non di "massa", per rievocare delle categorie estetiche riegliane, che rimanda alla feltresca Pala di Piero e al bramantesco coro di S. Maria del Popolo[85]. Gli ambienti più spettacolari sono quelli voltati a spirale (fig. 17) il cui rispecchiamento a terra potrebbe alludere alla regola del Dürer per costruire la curva su un piano, apparsa negli stessi anni[86]. Ma le due spirali dell'Imperiale sono ben più difficili da governare perché il loro inviluppo lossodromico avviene lungo il profilo carenato di una volta a bulbo che cambia di direzione salendo e disporvi la progressiva riduzione del cassettonato a rilievo è un'operazione costruttivamente assai complessa. Esse non sono, fra l'altro, il portato di un apparecchio murario costituito da laterizi posati a "spina pesce", secondo la più diffusa tradizione costruttiva delle volte rinascimentali[87], ma da elementi collocati di testa, alternativamente nel loro verso verticale e orizzontale per distinguere la cornice a rilievo dalla fascia più arretrata che contiene il progressivo raccorciamento del cassettonato (fig. 18). Non si è invece compreso il motivo per cui il vertice della volta sfondi il piano superiore per essere

[84] Che la finitura "a vista" del cortile non sia espressione di una volontà formale dell'autore, come sostenuto da alcuni (cfr. Rossi Pinelli 1971, pp. 151-153; Azzi Visentini 1995, p. 140), è stata attestata dalle recenti indagini sulle facciate esterne di entrambi i corpi di fabbrica della villa che hanno rilevato la presenza di strati sottili di finitura: Niethammer 2015, pp. 26 e ss. Sulle cortine laterizie romane, cfr. Forcellino 1990c.

[85] "Dunque, l'architettura non fu nel Rinascimento ciò che era stata nell'antichità classica, cioè una forma dominante con superficie subordinata, ma piuttosto, al contrario, una superficie dominante con forma subordinata. Il Rinascimento aspira a raggiungere l'armonia e lo fa con grande successo, ma si accontenta di raggiungere quest'armonia all'interno delle superfici date; non ha mai tentato di raggiungere un'articolazione armonica delle masse per mezzo della forma" (Riegl 2020, p. 187).

[86] Dürer 1525, c 5*v*. L'immagine è consultabile qui: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/349058. Ringrazio Sara Galletti per la segnalazione.

[87] Sulle volte rinascimentali con letti di posa a spina pesce secondo curve lossodromiche, cfr. Docci 2011; Corazzi 2012. Una sezione del vano voltato a spirale è pubblicata in Bartel-Fissabre-Imorde-Pieper 2005, fig. a p. 17, ma un'accurata campagna di rilievi dell'edificio correda ora una corposa ricerca sull'edificio di Pieper 2022.

The courtyard is conceived as a hyper-space, from which any visual relationship with the external landscape is precluded and where the distribution habits, the paths and the succession of rooms are reversed with respect to the common conception of modern living. We enter it from the side, and not from the vestibule, after going through the overhead passage that connects it to the Sforza building; in this way the first visual experience takes place through an "angle view" (fig. 15) from one of the four rounded corners which do not contain spiral staircases, as in the turrets of the ducal palace in Urbino, but define a plastic node, as in the courtyard of the palazzetto di Bartolomeo Scala in Florence, to visually link the floors of that space on whose frieze the dedication inscription of Bembo winds its way. As in Rome and Mantua, the brick curtains, which make up the facades of the courtyard and the niches that support it downstream, were not to remain visible but to be concealed by thin layers of finishing (single layer plasters, whitewash, chromatic glazes) to hide a whole series of heterogeneous constructive elements that compose them - they are the unloading arches on the front of the vestibule, the stone blocks present in the terracotta lintels on the two superimposed orders, the thickness of the stone tablets supporting the capital letters that make up the dedication del Bembo - in order to give the whole a continuous and uniform material image[84].

At the east and west ends of the courtyard Genga juxtaposes a triad of spaces, whose varied and lowered vaults are mirrored on the floor. Their connection is not direct, but mediated by a slipped and unjoined threshold that barely lets us glimpse what awaits us in the adjoining environment, because each of them heralds an autonomous spatial experience (figs. 1, 16). The brick structure of the self-supporting vaults – as shown by the unfinished group in the west wing – was not to remain visible but to be covered by a straw on which to model a stucco capable of giving the plastic envelope a whole unity, with a capacity to shape it in the homogeneous material and with a tactile masonry value, of "surface" and not of "mass", to evoke the aesthetic categories of Riegl, which refers to the Montefeltro Altarpiece by Piero and the Bramante choir of S. Maria del Popolo[85].

[84] That the "visible" finish of the courtyard is not an expression of a formal will of the author, as claimed by some (cf. Rossi Pinelli 1971, pp. 151-153; Azzi Visentini 1995, p. 140), has been attested by recent investigations on the external facades of both buildings of the villa which revealed the presence of thin layers of finishing: Niethammer 2015, pp. 26 et seq. On Roman brick curtains, see Forcellino 1990c.

[85] "Thus, architecture was not in the Renaissance what it had been in classical antiquity, i.e. a dominant form with a subordinate surface, but rather, on the contrary, a dominant surface with a subordinate form. The Renaissance aspires to achieve harmony and does so with great success, but is content to achieve this harmony within the given surfaces; he has never attempted to achieve a harmonious articulation of masses by means of form" (Riegl 2020, p. 187).



17/ Villa Imperiale, Pesaro. Foto Sergio Bettini.
17/ Imperial Villa, Pesaro. Photo Sergio Bettini.



18/ Villa Imperiale, Pesaro. Foto Sergio Bettini.
18/ Imperial Villa, Pesaro. Photo Sergio Bettini.

coperto da una sorta di altare. Forse in origine lo si voleva oculato per posizionarvi una luce, nascondendone scenograficamente la sorgente.

Con Genga la sprezzatura trasforma lo spazio fisico concreto in uno artificiale da ammirare prima che da esperire, nel quale le singole realtà spaziali si risolvono nella sorpresa spettacolare e nello "scarto" dei loro collegamenti, dove volte e pavimenti degli ambienti si scambiano i ruoli, riflettendosi le une negli altri per inscenare una forma di materializzazione dell'ossimoro. All'Imperiale non si è solo spettatori passivi della teatralizzazione compositiva dei suoi volumi e del loro rapporto con il paesaggio, ma una volta entrati si diventa attori partecipi di una messa in scena straniante in un microcosmo introverso.

Api e scimmie

Gli artisti afferenti alla cosiddetta cerchia di Raffaello non copiavano le forme messe in opera dal maestro ma ne rieditavano il pensiero creativo, l'ideazione, facendosi "universali". Non bastava inserire nelle loro architetture elementi anticanonici e anomali desunti dall'antico, come avevano fatto gli architetti del Quattrocento, ma assumerne l'eccezionalità per plasmare una propria capacità

The most spectacular rooms are those with spiral vaults (fig. 17) whose reflection on the ground could allude to Dürer's rule for constructing the curve on a plane, which appeared in the same years[86]. But the two spirals of the Imperiale are much more difficult to govern because their rhumb-line envelope takes place along the faired profile of a bulbous vault which changes direction as it rises and arranging the progressive reduction of the coffered ceiling in relief is a very complex constructively operation. Among other things, they are not the result of a masonry device made up of bricks laid in a "herringbone" pattern, according to the most widespread construction tradition of Renaissance vaults[87], but of elements placed at the head, alternately in their vertical and horizontal direction to distinguish the relief frame from the rearmost band which contains the progressive shortening of the coffered (fig. 18). On the other hand, the reason why

[86] Dürer 1525, f 5v. The image can be viewed here: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/349058. Thanks to Sara Galletti for reporting.

[87] On the Renaissance vaults with herringbone beds according to rhumb curves, see Docci 2011; Corazzi 2012. A section of the spiral vaulted room is published in Bartel-Fissabre-Imorde-Pieper 2005, fig. on p. 17, but an accurate campaign of surveys of the building now accompanies a substantial research on the building by Pieper 2022.

di interpretare le forme, facendone il perno di un sistema sintattico. Gli "sprezzanti" sapevano conciliare nella propria opera la *varietas* delle fonti antiche e moderne, incarnando il *topos* dell'ape nella teoria dell'imitazione, che trasforma il nettare in miele dopo averlo raccolto da diversi fiori, secondo la formula coniata da Orazio, ripresa da Seneca, divulgata da Petrarca e poi da Castiglione[88].

Secondo Ludovico Dolce ciò era dovuto alla "facilità" espressiva dell'arte raffaellesca, capace di celare la fatica, rispetto alla "difficultà" di quella michelangiolesca, che aveva efficacemente contrapposte nel suo *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, apparso a Venezia nel 1557[89]. Vasari gli rispose nella seconda edizione delle *Vite* riformulando il giudizio sul Buonarroti, rivendicando il primato dell'arte con l'ennesimo (faticosissimo) accostamento ossimorico: "maniera difficile con facilissima facilità da lui esercitata"[90]. Riteneva che Raffaello non superasse Michelangelo ma senza copiarlo fosse riuscito a prenderne il meglio, mostrando ai suoi "creati" una via per liberarsi da quel ingombrante esempio di "perfezzione" e trasformare il proprio limite creativo in un metodo imitativo vincente, camaleontico e di più facile applicazione. Coloro che invece hanno "voluto seguitare lo studio solamente delle cose di Michelagnolo – continua Vasari – non hanno imitato lui né potuto aggiugnere a tanta perfezzione, eglino non arebbono faticato invano né fatto una maniera molto dura, tutta piena di difficultà, senza vaghezza, senza colorito e povera d'invenzione, là dove arebbono potuto, cercando d'essere universali e d'imitare l'altre parti, essere stati a se stessi et al mondo di giovamento."[91] È una dichiarazione impietosa sui limiti degli epigoni michelangioleschi, ridotti a maniera di uno solo, che nella scala dei modelli imitativi antichi avrebbero occupato il grado inferiore, quello di "scimmia", animale mimetico per eccellenza, troppo simile all'uomo ma così fallace nel riprodurne i comportamenti, con quella mano "ridicola" priva del pollice opponibile incapace di "fare alcunché di utile", aveva sentenziato Galeno[92]. La scimmia non è solo

[88] "E come la pecchia ne' verdi prati sempre tra l'herbe va carpendo i fiori, così il nostro cortegiano haverà da rubare questa gratia da que' che a lui parerà che la tenghino e da ciascun quella parte che più sarà laudevole", Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 63 (I, 4, 80). Per il *topos* dell'ape, cfr. McDermott 1938.

[89] "…il principale argomento della eccellenza di qualunche arte e la più difficile a conseguire, et è arte a nasconder l'arte", Dolce 1557, p. 8*v*. Dolce è uno dei rarissimi contemporanei del Castiglione a usare l'espressione "una certa convenevole sprezzatura" riferita ai pittori, Ivi, p. 40*v*. Sul suo contributo alla nascita della critica d'arte, Sgarbi 2015.

[90] Vasari (1568) ed. 1987, vol. VI, p. 327. Sul tema della "difficultà" in Vasari, Spagnolo 2004.

[91] Vasari (1568) ed. 1976, vol. IV, p. 206.

[92] Il passo sulla mano della scimmia è contenuto nel *De usu partium* di Galeno, la cui prima edizione in greco è stampata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1525, cfr. Galeno-Kühn ed. 1964, III, p. 81, parzialmente tradotto in Longo 2000, p. 25; cfr. Vegetti 1983, pp. 59-70.

the top of the vault breaks through the upper floor to be covered by a sort of altar is not understood. Perhaps originally it was intended to be prudent in order to place a light in it, scenically hiding its source.

With Genga, *sprezzatura* transforms concrete physical space into an artificial one to be admired before being experienced, in which the individual spatial realities resolve themselves into spectacular surprise and into the "gap" of their connections, where the vaults and floors of the rooms exchange roles, reflecting each other to stage a form of materialization of the oxymoron. At the Imperiale you are not only passive spectators of the compositional dramatization of its volumes and their relationship with the landscape, but once inside you become participants in an alienating staging in an introverted microcosm.

Bees and monkeys

The artists belonging to the so-called circle of Raphael did not copy the forms implemented by the master but re-edited his creative thought, his conception, becoming "universal". It was not enough to insert anti-canonical and anomalous elements taken from antiquity into their architectures, as the architects of the fifteenth century had done, but to assume their exceptional nature to shape their own ability to interpret forms, making them the pivot of a syntactic system. The "contemptuous" (*sprezzanti*) knew how to reconcile the *varietas* of ancient and modern sources in their work, embodying the *topos* of the bee in the theory of imitation, which transforms nectar into honey after collecting it from various flowers, according to the formula coined by Horace, taken up by Seneca, disclosed by Petrarch and then by Castiglione[88].

According to Ludovico Dolce this was due to the expressive "ease" of Raffaelo's art, capable of concealing fatigue, compared to the "difficulty" of Michelangelo's art, which he had effectively contrasted in his *Dialogo della pittura intitolato l'Arentino* which appeared in Venice in 1557[89]. Vasari replied to him in the second edition of the *Vite* by reformulating his judgment on Buonarroti, claiming the primacy of art with yet another

[88] "And as the bee in the green meadows always among the grass goes picking the flowers, so our courtier will have to steal this grace from those who he thinks hold it and from each that part that will be most praiseworthy", Castiglione (1528) ed. 2016, I, p. 63 (I, 4, 80). For the *topos* of the bee, cf. McDermott 1938.

[89] "…the main argument of the excellence of any art is the most difficult to achieve, and it is art to hide the art", Dolce 1557, p. 8v. Dolce is one of the very rare contemporaries of Castiglione to use the expression "a certain convenevole *sprezzatura*" referring to painters, Ivi, p. 40v. On his contribution to the birth of art criticism, Sgarbi 2015.

l'emblema dell'imitazione cattiva e ignorante, priva della facoltà dell'astratto, che permane ancora oggi nel verbo 'scimmiottare', ma di quella falsa e ingannatrice che con l'imitazione tenta di sostituirsi alla natura (*ars simia naturae*)[93]. Perché l'imitazione sia credibile occorre che sia "somigliante nella diversità" al modello, come il figlio al padre, con quel certo "non so che di comune (*nescio quid occultum*)", scrive Petrarca in una lettera a Boccaccio[94]. La "rassomiglianza" è un'idea difficile da insegnare, tanto che Bembo consiglia ai letterati di ispirarsi a Michelangelo e a Raffaello nella capacità di assimilare le loro opere ai modelli antichi: "quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli esempi, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più se dover essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi alle antiche cose fanno per somiglianza ravicinare le loro nuove"[95].

La questione non attiene allora 'che cosa imitare', a quali modelli antichi o moderni ispirarsi, ma 'come essere somiglianti' a quelli, tenendosi alla giusta distanza per non replicarli pedissequamente e prendere furtivamente solo alcune parti senza rivelarne la dipendenza. La sprezzatura è un'attitudine della forma e della materia che guida i processi imitativi su quel delicato crinale, 'rubando grazia alle sue fonti' come l'ape con il nettare dei fiori, anche se poi nessuno spiega come digerirlo e trasformarlo in miele, o in arte, ed è anche questa la ragione della sua scarsa fortuna[96].

Gli ultimi echi della sua permanenza si potrebbero rintracciare in alcune prove architettoniche dei fratelli Tibaldi nel pieno della riforma tridentina. Nel gesto, meditabondo e ironico, di un'erma che scosta senza sforzo una colonna per sostenere un arco effimero progettato da Pellegrino, forse per l'ingresso di Giovanni d'Austria a Milano nel 1576[97] (fig. 18) e nella facciata di palazzo Magnani (fig. 19), iniziata l'anno dopo a Bologna, dove Domenico assegna al bugnato terreno un timido dinamismo e al composito superiore una leggera vibrazione chiaroscurale giocata con una serie di specchiature orecchiate, che ne accentuano la profondità prospettica, quasi fossero il risultato di un'ombra prodotta sulla parete. Francesco Milizia, il 'castigatore delle facciate bugiarde' del Rinascimento e del Barocco, ammirava quest'opera non tanto per la sottesa matrice sprezzante ma per l'"armoniosa unità" dell'insieme[98]. È

[93] Sulla 'scimmia come metafora' nel Medioevo, Curtius (1948) ed. 1995, pp. 601-603. Per l'*ars simia naturae* nel Rinascimento, Janson 1952, pp. 287-325.

[94] Petrarca ed. 1942, lettera a Giovanni da Certaldo, XXIII, 19, pp. 203-207, trad. it. in Garin 1958, pp. 37-39.

[95] Bembo 1525 ed. 1989, III, 1, p. 42. Cfr. Carpo 1993, pp. 50-51; Hemsoll 2001.

[96] Sull'imitazione come 'metafora digestiva', cfr. Greene 1982, pp. 98-99.

[97] Sul disegno di Pellegrino, Rephisti 2020, p. 60.

[98] Per la facciata di Palazzo Magnani, Bettini 2009, pp. 70-83.

(extremely tiring) oxymoronic juxtaposition: "difficult manner with very easy ease exercised by him"[90].

He believed that Raphael did not surpass Michelangelo but without copying him he had managed to get the best out of it, showing his "created" a way to free themselves from that cumbersome example of "perfection" and transform their creative limit into a winning, chameleonic and more imitative method easy application. Those who, on the other hand, "wanted to continue the study of Michelagnolo's things only - continues Vasari - have not imitated him nor been able to add to such perfection, they would not have labored in vain or made a very hard manner, all full of difficulties, without vagueness, without colorful and poor in invention, where they could have been able, trying to be universal and to imitate the other parts, to have been of benefit to themselves and to the world"[91]. It is a merciless declaration on the limits of Michelangelo's followers, reduced to the manner of a single one, who in the scale of ancient imitative models would have occupied the lowest grade, that of "monkey", mimetic animal par excellence, too similar to man but so fallacious in reproduce its behavior, with that "ridiculous" hand without an opposable thumb incapable of 2doing anything useful", Galeno [92] had ruled. The monkey is not only the emblem of bad and ignorant imitation, deprived of the faculty of the abstract, which still remains today in the verb 'to ape' (*scimmiottare*), but of the false and deceptive one which with imitation tries to replace nature (*ars simia naturae)*[93]. For the imitation to be credible it must be "similar in diversity" to the model, like the son to the father, with that certain "I don't know what in common (*nescio quid occultum)",* wrote Petrarch in a letter to Boccaccio[94]. The "resemblance" is a difficult idea to teach, so much so that Bembo advises men of letters to be inspired by Michelangelo and Raphael in the ability to assimilate their works to ancient models: "when they intend to make any new work, they aim at those examples, and to resemble them with their artifice by procuring, all the more if they believe they should be praised for their labor, as they bring their new ones closer to the ancient things by way of resemblance"[95].

[90] Vasari (1568) ed. 1987, vol. VI, p. 327. On the theme of "difficulty" in Vasari, Spagnolo 2004.

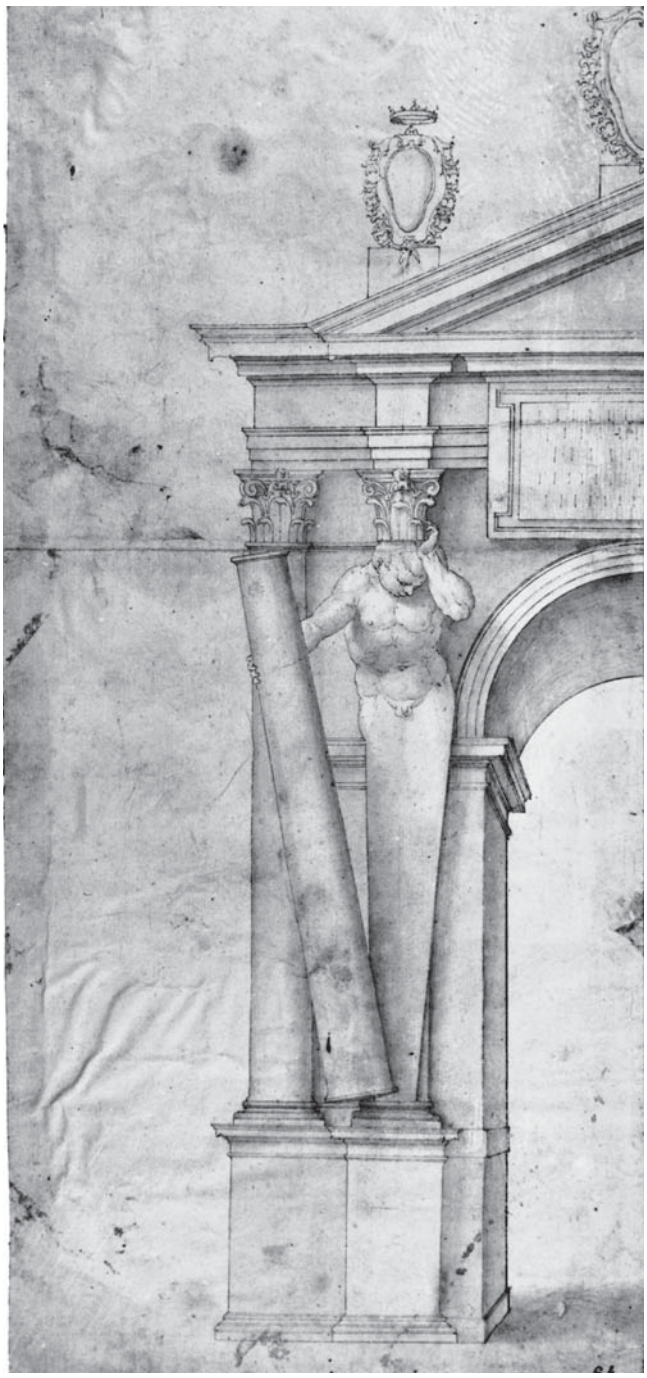
[91] Vasari (1568) ed. 1976, vol. IV, p. 206.

[92] The passage on the monkey's hand is contained in Galen's *De usu partium*, whose first edition in Greek was printed in Venice by Aldo Manuzio in 1525, cf. Galeno-Kühn ed. 1964, III, p. 81, partially translated in Longo 2000, p. 25; see Vegetti 1983, pp. 59-70.

[93] On *scimmia come metafora* (monkey as metaphor) in the Middle Ages, Curtius (1948) ed. 1995, p. 601-603. For the *ars simia naturae* in the Renaissance, Janson 1952, pp. 287-325.

[94] Petrarch ed. 1942, the letter to Giovanni da Certaldo, XXIII, 19, pp. 203-207, here p. 206, transl. it. in Garin 1958, pp. 37-39.

[95] Bembo 1525 ed. 1989, III, 1, p. 42. Cfr. Carpo 1993, pp. 50-51; Hemsoll 2001.



19/ Pellegrino Tibaldi, progetto per un arco effimero, 1576 (?). BAMi, cod. F 251 inf., 64.
19/ Pellegrino Tibaldi, Design for an ephemeral arch, 1576 (?). BAMi, cod. F 251 inf., 64.

nella semplicità, nella sobrietà e nella rinuncia che il Neoclassicismo riediterà il principio dell'*artem celare* – ha osservato Paolo D'Angelo – trovando nel razionalismo del principale teorico italiano – che si chiedeva: "si ha da replicare ancora che col meno possibile si ha da ottenere il più possibile?"[99] – il precursore del novecen-

[99] D'Angelo 2005, p. 72.

The question then does not concern 'what to imitate', which ancient or modern models to inspire, but 'how to be similar' to them, keeping the right distance so as not to slavishly replicate them and stealthily take only some parts without revealing their dependence. *Sprezzatura* is an attitude of form and matter that guides the imitative processes on that delicate ridge, 'stealing grace from its sources' like the bee with the nectar of flowers, even if nobody explains how to digest it and transform it into honey, or in art, and this is also the reason for his poor fortune[96].

The last echoes of his stay could be traced in some architectural tests by the Tibaldi brothers in the midst of the Tridentine reform. In the meditative and ironic gesture of a herm that effortlessly pushes aside a column to support an ephemeral arch designed by Pellegrino, perhaps for the entry of John of Austria into Milan in 1576[97] (fig. 18) and in the facade of palazzo Magnani (fig. 19), begun the following year in Bologna, where Domenico assigns a timid dynamism to the ground ashlar and a slight chiaroscuro vibration to the upper composite, played with a series of mirrored mirrors, which accentuate the perspective depth, as if they were the result of a shadow produced on the wall. Francesco Milizia, the 'punisher of lying facades' of the Renaissance and Baroque, admired this work not so much for the underlying contemptuous matrix but for the "harmonious unity" of the whole[98]. It is in simplicity, sobriety and renunciation that Neoclassicism will re-edit the principle of the *artem celare*- observed Paolo D'Angelo - finding in the rationalism of the main Italian theorist - that he wondered: "do we still have to reply that with as little as possible has to get as much as possible?"[99] – the forerunner of the twentieth century *less is more.* In the two Tibaldis, however, there is also the opposite, 'affected' modality of *sprezzatura*, where the licenses, inspired by Giulio Romano and Michelangelo, are used not only to show a formal updating of their language but to resolve and underline the solutions with their exceptionality to more complex design problems, such as in the orchestration of the openings on the front of the Collegio Borromeo, where Pellegrino takes up the challenge launched in the palazzo Ducale in Urbino, to denounce the rear passage of the stairs on the façade with a solution that has no precedents in the Renaissance[100].

[96] On imitation as a 'digestive metaphor', see Greene 1982, p. 98-99.

[97] On Pellegrino's drawing, Rephisti 2020, p. 60.

[98] For the facade of Palazzo Magnani, Bettini 2009, pp. 70-83.

[99] D'Angelo 2005, p. 72.

[100] On the relationship between the decoration of the facades and the lighting of the stairs, Bettini 2023.

tesco *less is more*. Nei due Tibaldi è presente, tuttavia, anche la modalità opposta, 'affettata' della sprezzatura, dove le licenze, giuliesche e michelangiolesche, sono impiegate non solo per mostrare un aggiornamento formale del loro linguaggio ma per risolvere e sottolineare con la loro eccezionalità le soluzioni a problemi progettuali più complessi, come nell'orchestrazione delle aperture sulla fronte del Collegio Borromeo, dove Pellegrino raccoglie la sfida lanciata nel Palazzo Ducale di Urbino, di denunciare in facciata il retrostrante passaggio della scale con una soluzione che non ha precedenti nel Rinascimento.[100]



20/ Palazzo Magnani, Bologna. Foto Marco Baldassarri. Da Bettini 2009, p. 72.
20/ Palazzo Magnani, Bologna. Photo Marco Baldassarri. Da Bettini 2009, p. 72.

Parole, immagini e forme

Abbiamo tentato di sistematizzare un tema, quello della sprezzatura in architettura, che dopo la scomparsa di Manfredo Tafuri (1994) e la pubblicazione della sua ultima *Ricerca del Rinascimento*[101], a parte qualche rara eccezione riguardante l'opera di Giulio Romano e di Girolamo Genga, non ha più interessato la riflessione storico-critica sull'architettura del Cinquecento, anche nei recenti contributi apparsi in occasione delle celebrazioni raffaellesche.

A volte manchiamo delle parole per descrivere le immagini e le forme dell'arte, perché il nostro vocabolario non dispone di termini adeguati, così il nostro linguaggio, non essendo propriamente tecnico, ricorre a vocaboli derivanti da altri saperi.[102] Focillon aveva però avvertito di non "confondere la nozione di forma con quella di immagine, che implica la rappresentazione di un oggetto, e soprattutto con quella di segno. Il segno significa, mentre la forma 'si' significa", riconoscendo a quest'ultima "di essere 'letta' in vari modi"[103]. Senza le parole non si potrebbe tuttavia parlare di immagini e di forme, spiegarle, discuterle e scriverci sopra. Allora "il problema – osserva Gombrich – non deriva tanto dalla natura dell'arte quanto dalla natura del linguaggio" in quanto "la relazione delle parole con le immagini non può mai essere simmetrica… Non c'è speranza di stabi-

Words, images and shapes

We have tried to systematize a theme, that of *sprezzatura* in architecture, which after the death of Manfredo Tafuri (1994) and the publication of his latest *Ricerca del Rinascimento*[101], with some rare exceptions concerning the work of Giulio Romano and Girolamo Genga, it has no longer interested the historical-critical reflection on the architecture of the sixteenth century, even in the recent contributions that appeared on the occasion of the Raphaelesque celebrations.

Sometimes we lack the words to describe the images and forms of art, because our vocabulary does not have adequate terms, so our language, not being properly technical, resorts to words deriving from another knowledges[102]. However, Focillon had warned not to "confuse the notion of form with that of image, which implies the representation of an object, and above all with that of a sign. The sign means, while the form means itself", acknowledging the latter "to be 'read' in various ways"[103]. Without words, however, one could not speak of images and forms, explain them, discuss them, and write about them. Then "the problem – observes Gombrich – does not derive so

[100] Sulla relazione fra il decoro delle facciate e l'illuminazione delle scale, Bettini 2023.

[101] Vedasi in particolare il capitolo primo, "Ricerca dei paradigmi: progetto, verità, artificio", Tafuri 1992, pp. 3-32.

[102] "Il vocabolario della critica d'arte non ha dunque i caratteri di un complesso terminologico coerente. Il linguaggio della critica non è perciò un linguaggio tecnico, ma è piuttosto da classificare come un linguaggio speciale, perché esso ricorre con frequenza abnorme a una data sezione del lessico e perché, relativamente all'uso corrente, è ricco di termini tecnici derivanti da diverse nomenclature tecniche e scientifiche", De Mauro 1965, p. 36. Negli ultimi decenni gli studi linguistici sono progrediti più sul lessico architettonico che sul linguaggio della critica. Per un quadro sintetico, Biffi 2010.

[103] Focillon (1943) ed. 1990, pp. 6 e 7.

[101] See in particular the first chapter, "Searching for paradigms: project, truth, artifice", Tafuri 1992, pp. 3-32.

[102] "The vocabulary of art criticism therefore does not have the characteristics of a coherent terminological complex. The language of criticism is therefore not a technical language, but is rather to be classified as a special language, because it resorts with abnormal frequency to a given section of the lexicon and because, relative to current use, it is full of technical terms deriving from various technical and scientific nomenclature", De Mauro 1965, p. 36. In recent decades, linguistic studies have progressed more on the architectural lexicon than on the language of criticism. For a synthetic picture, see Biffi 2010.

[103] Focillon (1943) ed. 1990, pp. 6 e 7.

lire alcun tipo di corrispondenza completa"[104]. La sprezzatura offre, per una volta, un termine alla critica d'arte e d'architettura per ridurre quell'*impasse* d'inadeguatezza e di mancata corrispondenza linguistica perché il suo campo semantico è definito e impresso 'nel tempo' in cui nasce e si sviluppa l'estetica cinquecentesca di riferimento. Proprio il suo dato temporale ci ha consentito di assumerla come termine per descrivere linguisticamente i modi e i processi della creazione che caratterizzano una stagione artistica. È una 'figura del parlare' e dell'agire umano che ci illumina su un universo comportamentale e formale; la sprezzatura è lì, viva, umana e sensuale[105] a riflettere lo spirito di un'epoca, di come questa volesse riprodursi e quale immagine lasciare di sé. Ma le sue forme architettoniche, per riprendere Focillon, sono il portato di un processo di astrazione e di rappresentazione dell'antico 'contraffatto' nella sua sostanza materica; forme che per essere 'modernamente antiche' operano una trasposizione simbolica e diventano loro stesse 'immagini'. Di qui l'ambiguità della 'rassomiglianza' più sopra richiamata che riguarda – come ha spiegato Foucault - "tanto la forma dei segni quanto il loro contenuto", sovrapponendo "ermeneutica e semiologia nella forma della similitudine".[106]

Abbiamo utilizzato la sprezzatura per entrare nel corpo dell'architettura, nei suoi processi creativi, per riflettere sui meccanismi sintattici e sui codici linguistici dei protagonisti - le diverse 'maniere' come un tempo si diceva - basati su un sistema di segni riconoscibili, appartenenti a una comunità ristretta di artisti nelle cui poetiche convivono rapporti di assimilazione dei propri modelli uniti al desiderio di superarli in un processo di continuo adattamento creativo. Abbiamo tentato di evidenziare le peculiarità dei singoli, gli aspetti precipui di ogni artista nell'impiego delle sprezzature, con il loro portato sperimentale, mostrandone l'uso concreto (*parole*) rispetto a quello sociale e formale (*langue*).

Se "l'arte rappresenta le strutture formali, non della realtà come 'natura', ma della storia", l'arte "per superare l'antico 'mimetismo' della natura, vuol farsi essa stessa natura: sostituire all'immagine dell'oggetto, l'oggetto reale"[107], analogamente crediamo che il tessuto narrativo della critica, nel tentativo di essere mimetico con le opere che descrive, dovrà essere creativo quando le commenta e le interpreta.

much from the nature of art as from the nature of language" since "the relationship of words with images can never be symmetrical… There is no hope of establishing any type of complete correspondence"[104]. *Sprezzatura* offers, for once, a term for art and architecture criticism to reduce that *impasse* of inadequacy and linguistic lack of correspondence because its semantic field is defined and imprinted 'in the time' in which it was born and develops the sixteenth-century aesthetics of reference.

Precisely its temporal data has allowed us to take it as a term to linguistically describe the ways and processes of creation that characterize an artistic season. It is a 'figure of speech' and of human action that enlightens us on a behavioral and formal universe; the *sprezzatura* is there, alive, human and sensual[105] to reflect the spirit of an era, of how it wanted to reproduce itself and what image to leave of itself. But his architectural forms, to resume Focillon, are the result of a process of abstraction and representation of the ancient 'counterfeit' in its material substance; forms which, in order to be 'modernly ancient', operate a symbolic transposition and become 'images' themselves. Hence the ambiguity of the 'resemblance' referred to above which concerns - as Foucault explained – "both the form of the signs and their content", superimposing "hermeneutics and semiology in the form of similitude"[106].

We have used *sprezzatura* to enter the body of architecture, in its creative processes, to reflect on the syntactic mechanisms and linguistic codes of the protagonists - the different 'manners' (*maniere*) as they were once called - based on a system of recognizable signs, belonging to a small community of artists in whose poetics coexist relationships of assimilation of their models combined with the desire to overcome them in a process of continuous creative adaptation. We have tried to highlight the peculiarities of the individuals, the main aspects of each artist in the use of *sprezzature*, with their experimental scope, showing their concrete use (*parole*) compared to the social and formal one (*langue*).

If "art represents the formal structures, not of reality as 'nature', but of history", art "in order to overcome the ancient 'mimicry' of nature, wants to become nature itself: to replace the image of the object, the real object"[107] similarly we believe that the narrative fabric of the critics, in an attempt to be mimetic with the works it describes, will have to be creative when it comments and interprets them.

[104] Gombrich 2019, p. 28.

[105] Sulla sensualità della sprezzatura viene in mente quanto afferma Benedetto Varchi sulla grazia e la bellezza: "la bellezza non è altro che una certa grazia, la quale diletta l'animo di chiunche la vede e conosce, e dilettando lo muove a desiderare di goderla con unione, cioè (a dirlo in una parola) lo muove ad amarla", Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia* (1543), in *Trattati d'arte* 1960, I, p. 85.

[106] Foucault 2004[6], pp. 57, 43-44.

[107] Bettini *senior* (1958) ed. 1996, p. 141.

[104] Gombrich 2019, p. 28.

[105] On the sensuality of sprezzatura what Benedetto Varchi affirms on grace and beauty comes to mind: "beauty is nothing other than a certain grace, which delights the soul of whoever sees and knows it, and delighting moves him to desire to enjoy it with union, that is (to put it in one word) moves him to love her", *Benedetto Varchi*, *Libro della beltà e grazia* (1543), in *Trattati d'arte* 1960, I, p. 85.

[106] Foucault 2004[6], p. 57, pp. 43-44.

[107] Bettini *senior* (1958) ed. 1996, p. 141.

estratto

Bibliografia / Bibliography

Tavola abbreviazioni manoscritti
ASFi, Archivio di Stato, Firenze
BAMi, Biblioteca Ambrosiana, Milano
BAV, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
BNF, Biblioteca Nazionale, Firenze
BOPs, Biblioteca Oliveriana, Pesaro
GDSU, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze
ML, The Morgan Library, New York
RIBA, Royal Institute of British Architects, London

Bibliografia

Ackerman 1962 – J.S. Ackerman, Recensione a: *Frommel, Christoph Luitpold: Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlin, 1961*, in "The Art Bulletin", 44 (1962), pp. 243-246.

Ackerman 1999 – J.S. Ackerman, *Imitation,* in A. Payne, A. Kuttner, R. Smick (a cura di), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (Mass.) 1999, pp. 9-16.

Adam 1984 – J.-P. Adam, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche,* Milano 2006[7].

Adorni 2012 – B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Milano 2012.

Alberti ed. 1966 – L.B. Alberti, *L'architettura* (*De re aedificatoria*), testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano, Il Polifilo 1966.

Alberti ed. 1975 – L.B. Alberti, *De pictura,* a cura di C. Gayson, Roma-Bari 1975.

Antonelli 2002 – B. Antonelli, *Novità su villa Imperiale. Il progetto dei giardini e i rapporti di Girolamo Genga con i Senesi*, in "Pesaro città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici", 15 (2002), pp. 41-68.

Antonucci 2021 – M. Antonucci, *Il Palazzo Stati di Giulio Romano: ipotesi sulla fabbrica cinquecentesca alla luce di nuovi documenti*, in P. Assmann, S. L'Occaso, M.C. Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla (a cura di), *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale* (Atti del convegno internazionale, Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 ottobre 2019; Roma, Palazzo Carpegna, 16-18 ottobre 2019), , Roma-Mantova 2021, pp. 245-252.

Aretino 1998 – P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Roma 1998.

Azzi Visentini 1995 – M. Azzi Visentini, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento,* Milano 1995.

Barbaro 1557 – Daniele Barbaro, *Della eloquenza,* Venezia, appresso Vicenzo Valgrisio, 1557.

Bartel-Fissabre-Imorde-Pieper 2005 – J.Bartel, A. Fissabre, J. Imorde, J. Pieper, *Die Villa Imperiale in Pesaro: Bauforschung in einem Gartenpalast der Hochrenaissance*, in "RWTH-Themen : Berichte aus der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen", 1 (2005), pp. 16-17.

Battisti 1956 – E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo,* in "Commentari. Rivista di critica storia dell'arte", VII, 2 (aprile-giugno 1956), pp. 86-104.

Bellini 2001 – F. Bellini, *Lo stucco. Con note tecniche di Vitruvio, Vasari e Gicondo Albertolli,* in "Rassegna di architettura e urbanistica", 103-104 (2001), XXXV, pp. 91-103.

Beltramini 2008 – G. Beltramini, *Palladio privato,* Venezia 2008.

Beltramini 2021 – G. Beltramini, *Didone in campagna. Pietro Bembo, Alvise Cornaro, il Virgilio Vaticano e la villa dei vescovi a Luvigliano*, in F. Benelli (a cura di), *Materia, struttura e filologia. Nuovi contributi sull'architettura del Rinascimento*. Convegno internazionale di Storia dell'Architettura del Rinascimento in onore di Pier Nicola Pagliara (23 aprile 2018), Roma 2021, pp. 87-93.

Bembo 1525 ed. 1989 – P. Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di C. Dionisotti, Milano 1989.

Benelli 2018 – F. Benelli, *Fonti e considerazioni su Genga pittore di architettura e architetto scenografo dell'Imperiale*, in B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltramini, S. Ginzburg (a cura di), *Girolamo Genga: una via obliqua alla maniera moderna,* Bologna 2018, pp. 197-235 e figg. 131-186.

Bettini 2001 – S. Bettini, *Opus tectorium, opus albarium, gypsum. Note sullo stucco romano tratte dalle fonti antiche*, in G. Bergamini, P. Goi (a cura di), *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII - Storia, tecnica, restauro, interconnessioni,* atti del convegno (Udine 2000) Udine 2001, pp. 75-86.

Bettini 2009 – S. Bettini, *Palazzo Magnani: il testamento architettonico di Domenico Tibaldi*, in S. Bettini (a cura di), *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano 2009, pp. 33-89.

Bettini 2019 – S. Bettini, *La "mescolanza" nel trattato di Sebastiano Serlio e la fortuna delle mensole triglifate nell'architettura del primo Cinquecento*, in C. Mazzarelli e D. G. Cueto (a cura di), *Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)*, atti del convegno (Mendrisio 2017), Roma 2019, pp. 29-47.

Bettini 2023 – S. Bettini, *"Decoro" e necessità di "lume": comporre le facciate e illuminare le scale maggiori nel Rinascimento,* in V. Brugassi, F. Novelli, A. Spila (a cura di), *Scale e risalite nella storia della costruzione in età moderna e contemporanea* (Giornate di studi, Politecnico di Torino, Castello del Valentino, Salone d'Onore, 18-19 febbraio 2022), (in corso di stampa 2023).

Bettini *senior* (1958) ed. 1996 – S. Bettini, *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, in "Zodiac", 2, 1958, pp. 7-25, ora in S. Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata 1996, pp. 135-159.

Biffi 2010 – M. Biffi, s.v. "arte e critica d'arte, lingua dell'", in *Il vocabolario italiano. Enciclopedia dell'italiano*, Roma 2010, pp. 106-108.

Blunt 1940 – A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600,* Oxford 1940.

Blunt 1958 – A. Blunt, *The legend of Raphael in Italy and France,* in "Italian Studies", 13 (1958), pp. 2-20.

Bruschi 1969 – A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969.

Bruschi 1973 – A. Bruschi, *Bramante, Raffaello e Palladio*, in "Bollettino CISA", 15 (1973), pp. 69-87.

Bruschi 1989 – A. Bruschi, *Palazzo Castellesi e Palazzo Caprini*, in "Palladio", nova serie, II (1989), n. 4, pp. 5-44.

Bulgarelli 2018 – M. Bulgarelli, *Tafuri e Gulio Romano,* in M. Bulgarelli, A. De Rosa, C. Mirabello (a cura di), *Utilità e danno della storia,* Milano 2018, pp. 13-34.

Burke 1998 – P. Burke, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma 1998.

Burns 1984 – H. Burns, *Raffaello e "quell'antiqua architectura",* in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto,* Milano 1984, pp. 281-404.

Burns 2023 – H. Burns, *Palazzo Branconio: la facciata pubblica di un palazzo privato*, in *Raffaello. Nato Architetto*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, A. Nesselrath, Roma 2023, pp. 48-55.

Cafà 2007 – V. Cafà, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi. Storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*. Premio James Ackerman per la storia dell'architettura 2006, Venezia 2007.

Calvo 1532 – Fabio Calvo, *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum,* Romae, Valerius Dorichus Brixiensis, 1532.

Camillo 2015– G. Camillo, *L'idea del theatro, con L'idea dell'eloquenza, il De transmutatione e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Milano 2015.

Carpo 1993 – M. Carpo, *Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni: Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Genève 1993

Castelbarco Albani-Di Nallo 2009 – A. Castelbarco Albani - M. Di Nallo, *Girolamo Genga e il valore politico della facciata di Villa Imperiale. Il foglio GDSU 2401 A*, in "Accademia Raffaello. Atti e studi", 2 (2009), pp. 61-76.

Castiglione (1528) ed. 2016 – B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano,* a cura di A. Quondam, III voll., Roma 2016.

Corazzi 2012 – R. Corazzi, *La curva "lossodromica" e la spina pesce - The "loxodromic"curve and the herringbone,* in "Disegnare con", 9 (giugno 2012), pp. 85-92.

Curtius (1948) ed. 1995 – E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a cura di R. Antonelli, Scandicci (Firenze) 1995.

D'Angelo 2005 – P. D'Angelo, *Ars est celare artem: da Aristotele a Duchamp*, Macerata 2005.

De Mauro 1965 – T. De Mauro, *Il linguaggio della critica d'arte*, Firenze 1965.

Di Teodoro – F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la* 'lettera a Leone X'*, con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi,* Bologna 2003.

Docci 2011 – M. Docci, *Le volte autoportanti apparecchiate a spinapesce. Self-supporting herringbone vault structures*, in A.V. Canale, C. Frasca (a cura di), *Le Cupole Murarie: Storia, Analisi, Intervento- Masonary Domes: History, Analisys, Intervention,* Roma 2011, pp. 383-391.

Doglioni 2011 – F. Doglioni, *Villa Poiana. Storie di volte e di tiranti*, in M. Piana e U. Soragni (a cura di), *Palladio: materiali, tecniche, restauri, in onore di Renato Cevese,* Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Venezia 2011, pp. 96-106.

Dolce 1557 – Ludovico Dolce, *Dialogo sulla pittura, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono: con esempi di pittori antichi, e moderni: e nel fine si fa menzione delle vitù, e delle opere del divin Tiziano*, De' Ferrari, Venezia 1557.

Dürer 1525 – Albrect Dürer, *Underweysung der messung mit dem zirckel un richt scheyt, in Linien ebnen unnd gantzen corporen,* Nürnberg, Hieronymus Andreae, 1525.

Faietti 2020 – M. Faietti, *Con studio e fantasia,* in M. Faietti e M. Lanfranconi (a cura di), con F.P. Di Teodoro, V. Farinella, *Raffaello 1520-1483,* catalogo della mostra (Roma 2020), Milano 2020, pp. 19-41.

Fancelli 2007 – P. Fancelli 2007, *Rapporto da recenti cantieri romani di restauro. Casa dei Crescenzi, San Teodoro, palazzo Massimo alle Colonne*, in Saggi in onore di Gaetano Miarelli Mariani, a cura di M.P. Sette, M. Caperna, M. Docci, M.G. Turco, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 44/50 (2004-2007), pp. 555-570.

Ferroni 1980 – G. Ferroni, *"Sprezzatura" e simulazione*, in C. Ossola (a cura di), *La Corte e il "Cortegiano. I. La scena del testo,* Roma 1980, pp. 119-147.

Fiore 2017 – F.P. Fiore, *Sebastiano Serlio: giudizio, mescolanza, invenzione*, in G. Bonsaver, B. Richardson, G. Stellardi (a cura di), *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, Cambridge 2017, pp. 150-157.

Fissabre 2011 – A. Fissabre, *Dachterrassen der Renaissance: "Cosa più maravigliosa che gl'orti pensili di Babbilonia"*, in "Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst. Journal of The History of Architecture", 41 (2011), 1, pp. 27-46.

Focillon (1943) ed. 1990 – H. Focillon, *Vita delle forme* (1943) *seguito da Elogio della mano,* prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1990.

Forcellino 1988 – A. Forcellino, *Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento: vocazioni espressive e tecniche esecutive*, in "Bollettino d'arte", 47 (gennaio-febbraio 1988), pp. 125-132.

Forcellino 1990a – A. Forcellino, *Leon Battista Alberti e la nascita di una nuova cultura materiale*, in "Ricerche di storia dell'arte. Arti visive, Conservazione e restauro", 41-42 (1990), pp. 9-22.

Forcellino 1990b – A. Forcellino, *La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo*, in "Ricerche di storia dell'arte. Arti visive, Conservazione e restauro", 41-42 (1990), pp. 23-52.

Forcellino 1990c – A. Forcellino, *Il problema delle cortine laterizie nell'architettura della prima metà del Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte. Arti visive, Conservazione e restauro", 41–42 (1990), pp. 53–74.

Foucault 2004[6] - M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane,* con un saggio di G. Canguilhem, Milano 2004[6].

Frigieri–Muratore-Luzi 2021 – C. Frigieri, O. Muratore, D. Luzi, *Dal "cantiere della conoscenza" al restauro di Palazzo Stati Cenci Maccarani attraverso inedite acquisizioni*, in P. Assmann, S. L'Occaso, M.C. Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla (a cura di), *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale* (Atti del convegno internazionale, Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 ottobre 2019; Roma, Palazzo Carpegna, 16-18 ottobre 2019), Roma-Mantova 2021, pp. 253-260.

Frommel 2009 – C.L. Frommel, *Palazzo Alberini a Roma*, Roma 2009.

Galeno-Kühn 1964-1965 – *Claudii Galeni Opera Omnia*, a cura di C.G. Kühn, riproduzione anastatica (Leipzig, 1821-1833), 20 voll., Olms 1964.

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. 7-36.

Ghisetti Giavarina 2021 - A. Ghisetti Giavarina, *Palladio e la lezione di Giulio Romano*, in P. Assmann, S. L'Occaso, M.C. Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla (a cura di), *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale* (Atti del convegno internazionale, Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 ottobre 2019; Roma, Palazzo Carpegna, 16-18 ottobre 2019), Roma-Mantova 2021, pp. 129-136.

Ghisetti Giavarina 1990 – A. Ghisetti Giavarina, *Aristotile da Sangallo. Architettura, scenografia e pittura tra Roma e Firenze nella prima metà del Cinquecento. Ipotesi di attribuzione dei disegni degli Uffizi*, Roma 1990.

Girardi-Signori 1997 – M.T. Girardi, L. Signori, *Daniele Barbaro letterato e il* Della Eloquenza, in "AEVUM. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche", 71 (settembre-

estratto

dicembre 1997), pp. 651-689.

Gombrich 1966 – E. Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance,* 1, London 1966.

Gombrich 2016 – E. Gombrich, *L'opera di Giulio Romano. Il palazzo del Te,* a cura di F. Bucci e M. Bulgarelli, Mantova 2016.

Gombrich 2019 – E. Gombrich, *Immagini e parole,* a cura di L. Biasori, Roma 2019.

GDLI 1966-2002 – *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, 21 voll. Torino 1966-2002. vol. 10, 1992.

Grantham Turner 2015 – J. Grantham Turner, *Peruzzi and the Villa Farnesina Façade: Two Drawn Fragments Reconsidered*, in " Master Drawings", 53, 3 (autunno 2015), pp. 275-294.

Greene 1982 – T.M. Greene, *The light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven e Londra, 1982.

Hemsoll 2001 – D. Hemsoll, *A Question of Language. Raphael, Michelangelo and the Art of Architectural Imitation,* in *Raising the eyebrow. John Onians and world art studies, an album amicorum in his honour*, a cura di L. Golden, Archaeopress, Oxford 2001, pp. 123-131.

Herndon Wright 1993 – D. Herndon Wright, *The Vatican Vergil: A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley 1993.

Janson 1952 – H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, ed. H. Frankfort, Vol. 20) London, The Warburg Institute, University of London, 1952.

Klein 1975 – R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna,* prefazione di A. Chastel, Torino 1975.

Longo 2000 – O. Longo, *La mano dell'uomo da Aristotele a Galeno,* in "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", n.s., vol. 66, n. 3 (2000), pp. 7-27.

Magrini 1845 – A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vincenza lì 19 agosto 1845, colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora la prima volta unite,* Padova 1845.

Marcelli 2017 – N. Marcelli, *Francesco Sperulo, Villa Iulia Medica versibus fabricata (BAV, Vat. Lat. 5812), critical edition and translation*, in Y. Elet, *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge Univ. Press 2017, pp. 180-210.

McDermott 1938 – W. C. McDermott, *The Ape in Antiquity*, London 1938.

Miotto 2008 – L. Miotto, *Villa Imperiale di Pesaro. Girolamo Genga,* Venezia 2008.

Motta 2021 – U. Motta, *"Per dipingere una bella". Raffaello, Castiglione e una lettera in cerca d'autore*, in M.A. Terzoli e S. Schütze (a cura di), *Petrarca und die Bildenden Künste. Dialoge. Spiegelungen. Transformationen*, Berlin-Boston 2021, pp. 291- 310.

Napoletano 2019 – R. Napoletano, *Il Virgilio Vaticano. Uno "stress-test" per "Fragmentarium"* in "Fragmentology. A Journal for the Study of Medieval Manuscript Fragments", II (2019), 175-183.

Niethammer 2015 – B. Niethammer, *Die Architekturoberflächen der Villa Imperiale zu Pesaro. Bemerkungen über die Bedeutung von Putz und Farbe in der italienischen Villen- und Palastarchitektur der Renaissance*, tesi di dottorato (10/11/2015, Aachen, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule, relatori proff. J. Pieper, C. Raabe.

Pagliara 1976 – P.N. Pagliara, *La Roma antica di Fabio Calvo*, in "Psicon", III (1976), 8/9, pp. 65-87.

Pagliara 1984a – P.N. Pagliara, *Palazzo Alberini,* in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto,* Milano 1984, pp. 171-188.

Pagliara 1984b – P.N. Pagliara, *Palazzo Branconio,* in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto,* Milano 1984, pp. 197-204.

Pagliara 1985 – P.N. Pagliara, *Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila*, in "Architettura, Storia e Documenti", 1 (1985), pp. 49-78.

Pagliara 1992 – P.N. Pagliara, *Ancora su palazzo Alberini*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.n. 15/20.1990/92(1992), 1, pp. 519-526.

Pagliara 2002 – P.N. Pagliara, *Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento,* in A. Bruschi (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento,* Milano 2002, pp. 522-545.

Pagliara 2008 – P.N. Pagliara, *Palladio e Giulio Romano: la trasmizzione di tecniche costruttive che permettessero di "lasciare da parte […] le superflue spese,* in *Palladio 1508-2008. Il simposiio del cinquecentenario* (Atti del simposio itinerante, Padova, Verona, Venezia, 2008), a cura di F. Barbieri, Venezia 2008, pp. 87-93.

Pagliara 2013 – P.N. Pagliara, *Marco Fabio Calvo, Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*, in G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia 2013, pp. 264-265.

Palladio 2008 – *Palladio,* catalogo della mostra (Vicenza-Londra 2009-2009), a cura di G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2008.

Payne 2000 – A. Payne, *Ut poesis architectura. Tectonics and poetics in architectural criticisim circa 1570*, in A. Payne, A. Kuttner, R. Smick (a cura di), *Antiquity and Its Interpreters*, Cambridge 2000, pp. 145-158.

Petterutti Pellegrino 2008 – P. Petterutti Pellegrino, *La "diligente negligenza", fra sprezzatura e 'gravitas',* in R.A. Pettinelli, S. Benedetti, P. Petterutti Pellegrino (a cura di), *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale* (Atti del Seminario di studi, Roma, 16-17 giugno 2006), Roma 2008, pp. 327-372.

Petrarca ed. 1942 – Francesco Petrarca, *Le familiari*, ed. critica a cura di V. Rossi, vol. IV, a cura di U. Bosco, libri XX-XXIV, Firenze 1942.

Petrella 2017 – G. Petrella, *All'ombra di Raffaello. La tradizione a stampa e un'edizione sconosciuta dell'ANTIQUAE URBIS ROMAE SIMULACHRUM di Marco Fabio Calvo*, in "L'ILLUSTRAZIONE. Rivista del libro a stampa illustrato", a. 1, n.1 (2017/1), pp. 9-28.

Pieper 2022 – J. Pieper, *Monte Imperiale Villa, Memoriale und Gartenpalast der Herzöge von Urbino*, 2 voll., Aachen 2022.

Pigafetta 2007 – G. Pigafetta, *Storia dell'architettura moderna: imitazione e invenzione fra XV e XX secolo*, Torino 2007.

Pinelli 1981 – A. Pinelli, *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura,* in *Storia dell'arte italiana,* Parte seconda Dal Medioevo al Novecento, Dal Cinquecento all'Ottocento, I. Cinquecento e Seicento, Torino 1981, pp. 87-181.

Pinelli-Rossi 1971 – A. Pinelli, O. Rossi, *Genga architetto: aspetti della cultura urbinate del primo 500*, Roma 1971.

Plinio il Vecchio ed. 2000 - Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche. Naturalis historia (Libri XXXIV-XXXXVI),* testo critico, traduzione e commento di S. Ferri, Milano 2000.

Quondam 2021 - A. Quondam, *Il Letterato e il Pittore. Per una storia dll'amicizia tra Castiglione e Raffaello*, Roma 2021.

Raffaello 2020 - *Raffaello, rime e lettere*, a cura di E. Camesasca, 2020.

Raffaello architetto 1984 – *Raffaello architetto*, a cura di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, sezione "Raffaello e l'antico" a cura di H. Burns e A. Nesselrath, Milano 1984.

Ray 1974 – S. Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano,* prefazione B. Zevi, Bari 1974.

Rephisti 2020 – F. Rephisti, *Pellegrino Tibaldi e il Palazzo di*

estratto

Corte a Milano, in "Arte Lombarda", 189-190 (2020), 2-3, pp. 57-66.

Riegl 2020 – A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti, Macerata, 2020.

Ricci 2003 – M.T. Ricci, *La grazia in Baldassar Castiglione: un'arte senz'arte*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 32, 2 (maggio/agosto 2003), pp. 235-245.

Rosand 2008 – D. Rosand, *"Una sola linea non stentata"*, in M. Faietti e G. Wolf (a cura di), *Linea 1. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venezia 2008, pp. 17-28.

Scruton 1980 – R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton 1980.

Serlio 1537 – Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè thoscano, dorico, ionico, corinthio et composito, con gli essempi dell'antiquità che, per la maggiorparte concordano con la dottrina di Vitruvio* [Libro Quarto], Marcolini, Venezia 1537.

Serlio 1545 – Sebastiano Serlio, *Il secondo libro di perpettia. Le second livre de perspective,* Paris, Jehan Barbé, 1545.

Shearman 1967 – J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967.

Shearman 2003 – J. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, II, New Haven-London 2003.

Sgarbi 2015 – M. Sgarbi, *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte. Un momento della ricezione della poetica aristotelica nel Rinascimento,* in "Rivista di estetica", n.s., 59 (2/2015), LV, pp. 163-182.

Spagnolo 2004 – M. Spagnolo, *Vasari e le "difficultà dell'arte"*, in M. Spagnolo e P. Torriti (a cura di), *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere* (Atti del Convegno di Studi, Arezzo, 7-8 maggio 2003), Montepulciano 2004, pp. 89-108 e tavv. XV-XX alle pp. 202-205.

Stevenson 1993 – T. Stevenson, *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*, Tübingen 1983; D. Herndon Wright, *The Vatican Vergil: A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley 1993.

Lo stucco 2001 - *Lo stucco: cultura, tecnologia, conoscenza* (Atti del convegno di studi, Bressanone, 10-13 luglio 2001) a cura di G.Biscontin e G. Driussi, Marghera-Venezia 2001.

Superfici dell'architettura 1990 - *Superfici dell'architettura: le finiture* (Atti del convegno di studi, Bressanone 26-29 giugno 1990), a cura di G. Biscontin, Padova 1990.

Tafuri 1986 – M. Tafuri, *Osservazioni sulla chiesa di San Benedetto in Polirone,* in "Quaderni di Palazzo Te", 5 (1986), pp. 11-24.

Tafuri 1989 – M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano,* Milano 1989, pp. 15-63.

Tafuri 1992 – M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti,* Torino 1992.

Tessari 1995 – C. Tessari, *Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico*, Milano 1995.

Trattati d'arte 1960-62 – *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforna,* a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962.

Trenti 2008 – L. Trenti, *Parole, termini ed esempi albertiani,* in R.A. Pettinelli, S. Benedetti, P. Petterutti Pellegrino (a cura di), *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale* (Atti del Seminario di studi, Roma, 16-17 giugno 2006), Roma 2008, pp. 61-84.

Vasari (1550, 1568) ed. 1966-1987 – G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., 2 indici, Firenze 1966-1987.

Vegetti 1983 – M. Vegetti, *Tra Edipo ed Euclide. Forme del sapere antico*, Milano 1983.

Vitruvio ed. 1997 – Vitruvio, *De architectura,* a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, 2 voll., Torino 1997.

Williamson 1947 – E. Williamson, *The Concept of Grace in the Work of Raphael and Castiglione*, in "Italica", vol. 24, n. 4 (12/1947), pp. 316-324.

Wittkower 1978 – Rudolf Wittkower, *The "Menicantonio" Sketchbook in the Paul Mellon Collection*, in *Idea and Image*, London, 1978, p. 90-107.

Zampa 1987 – 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.

Zampa 2014 – P. Zampa, *La basilica Emilia: architettura, lessico, costruzione*, in "Pegasus", 16 (2014), pp. 207-240.

I contributi vanno inviati al seguente indirizzo:
The magazine publishes miscellaneous numbers and monothematic numbers. Contributions must be sent to the following address:
"Opus/quaderno di storia architettura restauro disegno",
Dipartimento di Architettura, Università "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara, viale Pindaro 42, 65127 Pescara
https://www.dda.unich.it/Opus

The Author of contribution guarantees that the article issued has not been published previously and that texts offered for publication are in no way an infringement of existing copyright. The Author accepts responsibility for obtaining permissions to reproduce in his/her article materials copyrighted by others. The Author agrees to hold the Journal Editor in Chief and the Publisher free from any claim, action or proceeding occasioned to them in consequence of any breach of the warranties mentioned above. The contributions are provided for free by Authors. The Publisher has the exclusive rights on the entire volumes. The Authors retain the copyright of their own contributions and have the rights to reproduce reworked excerpts of their articles elsewhere, acknowledging "OPUS/quaderno di storia architettura restauro disegno" as the place of first publication and indicating the publisher.
The Author, in submitting his/her paper, automatically agrees with the above mentioned rules.

estratto

Editoriale/Editorial
L'eredità di Giovanni Carbonara (1942-2023)
The Legacy of Giovanni Carbonara (1942-2023)

Rossella de Cadilhac, Lucia Serafini
Le *forme che si ricercano nelle fortezze*. Arte e tecnica nei castelli di Puglia
Forms Pursued in Fortifications. *Art and Technique in the Castles of Puglia*

Gianmario Guidarelli, Elena Svalduz
"Reca meraviglia agli intelligenti". Il complesso integrato della chiesa e del convento di San Nicolò a Carpi
"Reca meraviglia agli intelligenti". The Integrated Complex of the Church and Convent of San Nicolò in Carpi

Sergio Bettini
'Sprezzature' architettoniche del Cinquecento. Il linguaggio e la materia
Sixteenth-Century 'Sprezzature'. Language and Matter

Armando Antista, Mirco Cannella
Una chiesa scomparsa "dentro della nuova, assai più magnifica". Progetti e ricostruzioni della cattedrale di Mdina tra Medioevo ed Età Moderna
A Church that Vanished "dentro della nuova, assai più magnifica". Projects and Reconstructions of the Cathedral of Mdina Between the Middle Ages and Modern Era

Raffaele Giannantonio
Due opere di Ödön Lechner tra Neogotico e Secessione architettonica ungherese
Two Works by Ödön Lechner: Between the Neo-Gothic and Hungarian Secessionist Architecture

Ascensión Hernández Martínez
Elogio della città storica: Fernando Chueca Goitia contro la distruzione del patrimonio urbanistico in Spagna /
In Praise of the Historic City: Fernando Chueca Goitia Against the Destruction of Urban Heritage in Spain

Attualità / Events
Ivo Glavaš, Josip Pavić, Clara Verazzo

Recensioni/Reviews
Rossella Martino, Elena Svalduz, Caterina Giannattasio, Claudio Varagnoli, Ottavia Aristone, Pasquale Tunzi, Clara Verazzo

WORLDWIDE DISTRIBUTION
& DIGITAL VERSION, EBOOK/APP:
www.gangemieditore.it