

OPUS

storia architettura
restauro disegno
history architecture
conservation drawing

7 / 2023-S

nuova serie

Supplemento al n. 7 / 2023

Intorno a Giovanni da Udine.
Circolazione di linguaggi e riferimenti all'antico

*Around Giovanni da Udine.
Circulation of Languages and all'Antica References*

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: BPIITRRXXX

Distribuzione/Distribution

Librerie in Italia /Bookstores in Italy

Emme Promozione e Messagerie Libri Spa –
Milano

e-mail: segreteria@emmepromozione.it

www.messaggerielibri.it

Estero /Abroad

NBN International

10 Thornbury Rd, Plymouth, PL6 7PP

United Kingdom

ISBN 978-88-492-5155-5

ISSN IT 2532-7747

Dato alle stampe nel mese di dicembre 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, Raf-
faele Giannantonio, Antonella Salucci, Pasquale Tunzi, Marcello Villani, Clara Verzazzo.

Traduzioni in inglese di Paul David Blackmore (pdb srls)

Indicizzazione/Indexing

La rivista è presente nei seguenti database: ACNP – Catalogo Italiano dei Periodici,
BASE - Bielefeld 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 examined
and assessed by a double blind peer review. Each article is examined 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>*

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.

- 3 **Editoriale / Editorial**
Giulia Ceriani Sebregondi, Federico Bulfone Gransinigh
Intorno a Giovanni da Udine. Circolazione di linguaggi e riferimenti all'antico
Around Giovanni da Udine. Circulation of Languages and all'Antica References
- 7 *Larissa Mohr*
Universität Wien
“Osservazioni sull’uso del colore nei disegni di Giovanni da Udine
Remarks on the Use of Colour in the Drawings of Giovanni da Udine
- 23 *Adriano Ghisetti Giavarina*
Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara
Giovanni da Udine, Andrea Palladio e il disegno di architettura nella prima metà del Cinquecento
Giovanni da Udine, Andrea Palladio, and the Architectural Drawings in the First Half of the Sixteenth Century
- 37 *Federico Bulfone Gransinigh*
Università degli Studi dell’Aquila
Osservazioni su Giovanni da Udine architetto
Observations Regarding the Architect Giovanni da Udine
- 537 *Francesco Amendolagine, Stefano Noale*
Università eCampus
Associazione Scientifica Palazzo Cappello, Centro Internazionale per la Ricerca e il Restauro degli Apparati Decorativi Barocchi e Neoclassici
Paralipomena e Parerga al cantiere di Giovanni da Udine
Paralipomena and Parerga at the Construction Site of Giovanni da Udine
- 71 *Cornelia Bäurle*
Ludwig-Maximilians-Universität München
“anci ardisco dir, che [...] habbia superata l’antiquità” Giovanni da Udine e la decorazione all’antica nelle stufette del primo Cinquecento a Roma
“anci ardisco dir, che [...] habbia superata l’antiquità”
Giovanni da Udine’s Decorations all’Antica in the Stufette Romane of the Early 16th Century in Rome
- 91 *Giulia Ceriani Sebregondi*
Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”
Baldassarre Peruzzi tra rilievo e progetto dell’antico
Baldassarre Peruzzi Between Survey and Design of Antiquities
- 105 *Cettina Lenza*
Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”
Giovanni da Udine e la controversa fortuna critica delle grottesche nel Settecento
Giovanni da Udine and the Controversial Critical Fortune of the Grottesques in the Eighteenth Century

*Editoriale / Editorial***Intorno a Giovanni da Udine. Circolazione di linguaggi e riferimenti all'antico***Around Giovanni da Udine. Circulation of languages and all'antica references**Giulia Ceriani Sebregondi, Federico Bulfone Gransinigh*

*I partecipanti al seminario di studio itinerante, Udine, settembre 2021.
The participants to the itinerant study seminar, Udine, September 2021.*

Con questo supplemento a Opus 7/2023, la rivista inizia la pubblicazione di approfondimenti monotematici che si affiancano ai numeri miscelanei, regolarmente editi. I supplementi, come questo che qui si pubblica, sono in genere affidati a specialisti che ne curano l'impianto scientifico e avranno cadenza libera, ma seguono le norme Anvur: prevedono quindi la doppia revisione anonima e si uniformano alle politiche editoriali e culturali di Opus. Si vuole così ampliare lo spettro d'azione della rivista e offrire a studiosi e studenti un ulteriore, agile strumento per il continuo aggiornamento che gli studi dedicati al patrimonio culturale costruito richiedono.

C.V.

Giovanni da Udine (1487-1561) fino ad oggi ha goduto di una notorietà relativamente modesta nell'ambito degli artisti del Rinascimento; o meglio, è sempre stato molto citato per quanto riguarda le opere a stucco, le grottesche e la collaborazione con Raffaello, a partire da Vasari che lo definisce come il "rinnovatore e quasi inventore degli stucchi e dell'altre grottesche" (1568) e ha magnificato anche in altre *Vite* queste sue capacità, come in quelle di Raffaello e di Perino del Vaga.

Tuttavia, alcuni approfondimenti necessari su altri aspetti riguardanti la formazione e l'attività, soprattutto di architetto, di questo poliedrico artista del Rinascimento italiano sono rimasti poco esplorati.

In letteratura, nel XIX secolo gli studi furono svolti principalmente da studiosi locali, tra i quali Fabio di Maniago e Vincenzo Joppi, che ebbero il merito della 'riscoperta' dei *Quaderni dei conti* dell'artista (F. di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, Venezia 1819; V. Joppi, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia 1892). Essi pubblicarono per lo più opere a stampa dedicate ad artisti friulani, nelle quali il Ricamatore veniva citato, o testi che rimasero manoscritti.

Nel Novecento un opuscolo datato al 1957 rac-

With this supplement to Opus 7/2023, the journal begins the publication of monothematic insights that accompany the regularly published miscellaneous issues. These supplements, such as the one published here, are entrusted to specialists who take care of the scientific supervision and will be published on a non-regular basis but following Anvur standards: they therefore provide for double blind peer review and conform to Opus' editorial and cultural policies. The aim is to broaden the journal's spectrum of action and to offer scholars and students an additional, agile tool for the continuous updating that built cultural heritage studies require.

C.V.

Giovanni da Udine (1487-1561) has enjoyed until now a relatively modest notoriety among Renaissance artists; or rather, he has always been much cited with reference to stucco works, grotesques, and his collaboration with Raphael, starting from Vasari, who described him as the "reformer and almost inventor of stuccoes and other grotesques" (1568) and magnified these skills also in other *Vite*, such as in those of Raphael and of Perino del Vaga.

However, some much-needed insights into other aspects regarding his training and activity, especially as an architect, of this multifaceted Italian Renaissance artist have remained little explored.

In the literature, 19th-century studies were carried out mainly by local scholars, including Fabio di Maniago and Vincenzo Joppi, who were credited with the 'rediscovery' of the *Quaderni dei conti* of Giovanni da Udine (F. di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, Venice 1819; V. Joppi, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venice 1892). They mostly published works dedicated to Friulian artists, in which the Ricamatore was mentioned, or wrote texts that remained manuscripts.

In the 20th century, a pamphlet dated 1957 col-

colse una prima bibliografia sull'artista (R.U. Montini, R. Averini, *Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine*, Roma 1957) e nei decenni successivi furono pochi i lavori scientifici dedicati alle opere del friulano. Il suo ruolo, solamente come collaboratore di Raffaello, fu studiato in un saggio seminale uscito sulla rivista *Paragone* nel 1968 (N. Dacos, *Il trastullo di Raffaello*, in "Paragone", 219 (1968), pp. 3-29), mentre due anni più tardi uno studio che raccoglieva informazioni su Giovanni Martini, primo maestro di Giovanni, offriva anche alcune notizie sull'ambiente di formazione dell'udinese (A. Bergamini Ponta, *Giovanni Martini pittore*, Udine 1970).

Per avere un primo lavoro scientificamente organizzato e puntuale su quasi tutte le opere, d'arte, decorazione e architettura, di Giovanni da Udine, si dovette attendere il 1987, quando Nicole Dacos e Caterina Furlan curarono i volumi *Giovanni da Udine 1487-1561*. Meritoria fu anche l'opera di Liliana Cargnelutti, la quale, sempre in quest'avventura editoriale, trascrisse e curò l'edizione dei *Quaderni dei conti* di Giovanni e di alcune lettere scambiate dal friulano con Michelangelo e altri artisti e aristocratici del suo tempo.

In un quadro così scarso di ricerche e approfondimenti sull'opera del Ricamatore, solo nel 2021 è stata realizzata la prima mostra monografica sull'artista e il catalogo, a cura di Cargnelutti e Fulran, dal titolo *Giovanni da Udine, tra Raffaello e Michelangelo (1487-1561)*. L'evento espositivo è stato allestito presso i Civici Musei di Udine e promosso dal Comune di Udine, Servizio Integrato Musei e Biblioteche. All'interno del percorso espositivo è stato riunito, per la prima volta, un cospicuo numero di disegni provenienti da diversi musei europei e da una collezione privata nordamericana che confermano la proverbiale abilità dell'artista udinese nella rappresentazione del mondo vegetale e animale, soprattutto di uccelli. Ciascuno degli ambiti dell'attività di Giovanni da Udine è stato indagato in mostra attraverso stucchi, incisioni, documenti, lettere, libri e altri materiali.

Per conoscere meglio questo autore e porre le basi per una più ampia indagine sulla sua attività, Giulia Ceriani Sebregondi e Federico Bulfone Gransinigh hanno organizzato nel settembre del 2021 un seminario di studio itinerante dal titolo *Giovanni da Udine e l'architettura del Rinascimento in Friuli*, che a partire proprio dalla mostra ha fatto tappa a Udine, Spilimbergo, San Daniele del Friuli e Colloredo di Monte Albano. Le giornate di studio hanno permesso di conoscere dal vivo le opere friulane di Giovanni da Udine, come lo Scalone sul fronte settentrionale del castello di Udine, la Torre dell'Orologio in piazza Libertà, la casa di Giovanni da Udine, la Fontana in piazza San Giacomo e il Duomo di Udine, il ciclo di stucchi e de-

lected a first bibliography on the artist (R.U. Montini, R. Averini, *Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine*, Rome 1957), and in the following decades appeared few scholarly studies devoted to the works of the Friulian. His role, just as Raphael's collaborator, was studied in an inaugural essay published in the journal *Paragone* in 1968 (N. Dacos, *Il trastullo di Raffaello*, in "Paragone", 219 (1968), pp. 3-29), while two years later a study gathering information on Giovanni Martini, Giovanni's first master, also offered some news about the Udinese's training environment (A. Bergamini Ponta, *Giovanni Martini pittore*, Udine 1970).

To have a first scientifically organised and accurate work on almost all the works of art, decoration, and architecture by Giovanni da Udine, one had to wait until 1987, when Nicole Dacos and Caterina Furlan edited the volumes *Giovanni da Udine 1487-1561*. Meritorious was the work done by Liliana Cargnelutti too, who, in this same publication, transcribed and edited Giovanni's *Quaderni dei conti* and some letters exchanged by the Friulian with Michelangelo and other artists and aristocrats of his time.

In such a scarce framework of research and in-depth studies on the work of the Ricamatore, it was not until 2021 that the first monographic exhibition on the artist and the catalogue, edited by Cargnelutti and Furlan, entitled *Giovanni da Udine, tra Raffaello e Michelangelo (1487-1561)*, was achieved. The exhibition was held at the Civic Museums of Udine and promoted by the Servizio Integrato Musei e Biblioteche of the City of Udine. Within the exhibition itinerary, a substantial number of drawings from several European museums and a Northern American private collection have been brought together for the first time, confirming the Udinese's proverbial skill in depicting the plant and animal world, especially birds. Each of the areas of Giovanni da Udine's activity was investigated in the exhibition, through stuccoes, engravings, documents, letters, books, and other materials.

To better understand this author and lay the groundwork for a broader investigation of his work, Giulia Ceriani Sebregondi and Federico Bulfone Gransinigh organised an itinerant study seminar in September 2021 entitled *Giovanni da Udine e l'architettura del Rinascimento in Friuli*, which, starting right from the exhibition, stopped in Udine, Spilimbergo, San Daniele del Friuli, and Colloredo di Monte Albano. The study days provided a live insight into Giovanni da Udine's Friulian works, such as the Main Staircase on the northern front of Udine Castle, the Clock Tower in Piazza Libertà, Giovanni da Udine's house, the Fountain in Piazza San Giacomo and Udine Cathedral, the cycle of stuccoes and

decorazioni presenti all'interno delle sale del castello di Spilimbergo, il campanile della pieve di San Daniele del Friuli, lo Studiolo del Castello di Colloredo di Monte Albano. Il confronto diretto con le opere ha permesso di riflettere sul contesto storico geografico, le influenze antiquarie e architettoniche che hanno suggestionato l'artista e architetto udinese. Ed è stata, inoltre, l'occasione per vedere anche alcune opere progettate da Andrea Palladio presenti sia a Udine sia a San Daniele del Friuli.

Questo numero monografico di *Opus* raccoglie così alcuni dei risultati di questo viaggio di studio e del successivo seminario di approfondimento dal titolo *Intorno a Giovanni da Udine. Circolazione di linguaggi e riferimenti all'antico* organizzato nell'aprile del 2022 a cura degli stessi Ceriani Sebregondi e Bulfone Gransinigh, con il patrocinio del Dipartimento di Architettura e Disegno industriale, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", del Dipartimento di Architettura, Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara, e dell'Associazione Scientifica "Palazzo Cappello" - Centro Internazionale per la Decorazione e il Restauro degli Apparati Decorativi Barocchi e Neoclassici. A tali interventi si sono aggiunti ulteriori contributi di studiosi stranieri, proponendo così nel suo insieme un quadro aggiornato dello stato attuale degli studi intorno a questa figura.

I saggi si articolano intorno alla figura dell'artista e architetto udinese secondo una declinazione ampia, riflettendo sul contesto artistico e architettonico romano, udinese e internazionale. Si soffermano sulle influenze antiquarie e architettoniche che hanno suggestionato Giovanni da Udine e molti suoi contemporanei, e sugli echi di lungo periodo della sua attività.

Il saggio di Larissa Mohr parte dall'osservazione che una parte importante dei disegni di figura dell'artista è dedicata alla rappresentazione di animali, ritratti dal vero e per lo più colorati ad acquerello. Analizzando alcuni esempi, l'autrice cerca di mettere in evidenza i caratteri distintivi dell'uso del colore in Giovanni da Udine rispetto al contemporaneo contesto romano e del nord Italia.

I disegni di architettura di Giovanni da Udine sono viceversa analizzati da Adriano Ghisetti Giavarina, che osserva sin da subito come si tratti di un corpus piuttosto limitato. In essi è presente una contaminazione tra la rappresentazione in proiezione ortogonale e la prospettiva, a cui il maestro rimase legato per tutta la vita, anche dopo la collaborazione con Raffaello, autore della *Lettera a Leone X* con le note indicazioni circa il modo di disegnare dell'architetto.

Il saggio di Bulfone Gransinigh è centrato proprio sull'attività di Giovanni da Udine come architetto. L'autore si sofferma inizialmente sulla fitta rete culturale e sociale d'area veneziana entro la quale si mosse Gio-

decorations inside Spilimbergo Castle, the Bell Tower of the parish church of San Daniele del Friuli, and the *Studiolo* of Colloredo di Monte Albano Castle. Direct confrontation with the works made it possible to reflect on the historical geographic context, the antiquarian and architectural stimuluses that influenced the Udinese artist and architect. In addition, it was also possible to see some works by Andrea Palladio both in Udine and in San Daniele del Friuli.

This monographic issue of *Opus* thus collects some of the results of this study trip and of the subsequent seminar entitled *Intorno a Giovanni da Udine. Circolazione di linguaggi e riferimenti all'antico* organised in April 2022 by the same Ceriani Sebregondi and Bulfone Gransinigh, under the patronage of the Department of Architecture and Industrial Design of the University of Campania "Luigi Vanvitelli", the Department of Architecture of the University "Gabriele d'Annunzio" of Chieti-Pescara, and the Scientific Association "Palazzo Cappello" - International Centre for the Decoration and Restoration of Baroque and Neoclassical Decorative Apparatuses. Other additional contributions from foreign scholars have been added to these essays, thus offering an updated picture of the current state of studies around this figure.

The papers are organised around the figure of the Udinese artist and architect according to a broad declination, reflecting on the artistic and architectural context: Roman, Udinese and international. They deal with the antiquarian and architectural stimuluses that influenced Giovanni da Udine and many of his contemporaries, as well as with the long-term echoes of his activity.

Larissa Mohr's study starts from the observation that an important part of the artist's figure drawings is devoted to the representation of animals, portrayed from life and mostly coloured in watercolour. By analysing some examples, the author tries to highlight the distinctive features of Giovanni da Udine's use of colour in comparison with the contemporary Roman and Northern Italian context.

Giovanni da Udine's architectural drawings, on the other hand, are analysed by Adriano Ghisetti Giavarina, who immediately observes that this is a rather limited corpus. In them, there is a contamination between representation in orthogonal projection and perspective, to which the master remained bound throughout his life, even after his collaboration with Raphael, author of the *Letter to Leo X* with the well-known indications about the architect's way of drawing.

Bulfone Gransinigh's essay focuses precisely on Giovanni da Udine's activity as an architect. The author initially dwells on the dense cultural and social network of the Venetian area within which Giovanni moved be-

vanni prima dell'arrivo a Roma e sui possibili rapporti con figure come i Bembo e i Grimani, per poi passare all'analisi puntuale di alcune realizzazioni friulane nelle quali si può riconoscere come il maestro portò in patria i linguaggi tratti dalla cultura romana e veneziana in cui si era mosso per molti anni.

Anche Francesco Amendolagine e Stefano Noale sottolineano l'importanza dei rapporti tra Venezia e Roma nella riuscita di Giovanni da Udine nell'Urbe, in particolare legati a Domenico Grimani. Gli autori propongono che la vera invenzione del maestro sia non tanto la riscoperta dello stucco all'antica quanto l'efficace organizzazione di un cantiere specializzato nella Roma del primo Cinquecento.

Cornelia Bärle affronta invece il tema ampio della circolazione dei linguaggi e dei riferimenti all'antico con una rassegna delle stufette realizzate a Roma nel primo Cinquecento. Cinque esempi affascinanti - la Stufetta del cardinal Bibbiena, palazzo Baldassini, villa Turini Lante, le Stufette di Clemente VII nel Palazzo apostolico e a Castel Sant'Angelo - sono analizzati mettendo in evidenza il contributo di Giovanni da Udine nella loro decorazione a stucco e a grottesche.

Il rapporto con l'antico all'interno della cerchia degli artisti e architetti con cui Giovanni da Udine è in contatto a Roma è il tema indagato anche da Ceriani Sebregondi, attraverso l'analisi materiale di alcuni disegni di Baldassarre Peruzzi (1481-1536). I due artisti hanno avuto diversi momenti di collaborazione professionale e appartenevano a quel ristretto gruppo di aiuti di cui Raffaello aveva assoluto bisogno nei suoi numerosissimi incarichi. Lo studio, il rilievo e la ripresa della decorazione e dell'architettura antica accomunano poi certamente i due maestri.

Gli echi di lungo periodo dell'attività di Giovanni da Udine sono infine al centro del saggio di Cettina Lenza. La ricezione critica di quel genere pittorico, la decorazione a grottesche, al quale è legata la fama di Giovanni da Udine è ripercorsa nelle sue contrapposte valutazioni, dagli autori cinquecenteschi al rinnovato interesse settecentesco. Testimonianza della lunga permanenza del contributo di Giovanni da Udine nell'arte italiana e non solo, che chiude questo numero monografico, nella consapevolezza che la ricerca è aperta e molti altri sono gli aspetti ancora da indagare.

fore his arrival in Rome and on the possible relationships with figures such as the Bembos and the Grimani, and then moves on to the punctual analysis of some Friulan works, in which it can be recognised how the master brought home the languages drawn from Roman and Venetian culture in which he had moved for many years.

Francesco Amendolagine and Stefano Noale also stress the importance of the relationships between Venice and Rome in Giovanni da Udine's success in the Urbe, particularly related to Domenico Grimani. The authors propose that the master's actual invention was not so much the rediscovery of the *all'antica* stucco, but rather the effective organisation of a specialised worksite in early sixteenth-century Rome.

Instead, Cornelia Bärle addresses the broad theme of the circulation of languages and *all'antica* references with a review of bathing rooms made in Rome in the early sixteenth century. Five fascinating examples - the *stufette* of Cardinal Bibbiena, Palazzo Baldassini, Villa Turini Lante, and of Pope Clement VII in the Apostolic Palace and Castel Sant'Angelo - are analysed by highlighting Giovanni da Udine's contribution in their stucco and grotesque decoration.

The relationship with Antiquity within the circle of artists and architects with whom Giovanni da Udine was in contact in Rome is the theme also investigated by Ceriani Sebregondi, through the material analysis of some drawings by Baldassarre Peruzzi (1481-1536). The two artists had several moments of professional collaboration and belonged to that small group of partners absolutely needed by Raphael in his numerous assignments. The study, survey and recovery of ancient decoration and architecture certainly unite the two masters.

Finally, the long-term echoes of Giovanni da Udine's activity are the focus of Cettina Lenza's essay. The critical reception of that pictorial genre, the grotesque decoration, to which Giovanni da Udine's fame is linked, is traced in its contrasting evaluation, from sixteenth-century authors to the renewed eighteenth-century interest. Testimony to the long permanence of Giovanni da Udine's contribution to Italian art and beyond, which closes this monographic issue, well aware that research is open, and many more aspects are yet to be investigated.

Osservazioni sull'uso del colore nei disegni di Giovanni da Udine

Remarks on the Use of Colour in the Drawings of Giovanni da Udine

Larissa Mohr

Sommario – Osservando i disegni di Giovanni da Udine (1487-1561), si nota in particolare che una gran parte di essi è costituita da studi di animali e botanici colorati, sia con gessetti naturali in rosso, marrone, grigio, nero o bianco, che con gessetti fabbricati ad acquerello. Il presente saggio analizza la funzione del colore nell'opera complessiva di Giovanni indagando alcuni usi particolari di questa tecnica. I casi di studio presentati sembrano dimostrare che il colore è parte integrante del processo creativo dell'artista ed è stato pensato e concepito fin dall'inizio, superando così l'effetto decorativo ed estetico, per assumere così uno scopo descrittivo e semantico. I colori utilizzati per i disegni corrispondono a quelli che si trovano in natura e indicano quelli destinati a essere trasferiti successivamente nella pittura a fresco. In questo modo, i suoi studi, simili ai taccuini di modelli, si basano sulla pratica italiana settentrionale del disegno dal vero. Questa affinità tra la tecnica dell'acquerello e quella degli affreschi poi eseguiti costituisce un contributo importante per la comprensione del metodo di lavoro dell'artista.

Abstract – When looking at the drawings of Giovanni da Udine (1487-1561), it is particularly noticeable that a large portion of his studies are depicting animals and plants that are in turn coloured – whether with natural chalks in red, brown, grey, black, or white, or with watercolour fabricated chalks. This paper analyses what role colour played in Giovanni's drawings, what function it fulfilled, and what exactly it was used for or not. Based on case studies, it is established that colour was an integral part of the drawing process that has been thought of and conceived from the beginning. Thus, it exceeded its decorative, aesthetic effect and rather served a descriptive and semantic purpose. The colours in the drawings correspond to those found in nature and specify the colours intended for later transfer to fresco painting – in doing so, Giovanni's model book-like studies build on a Northern Italian practice of drawing after life. This association between the medium of acquarelli and the subsequently executed frescoes has shed light on the artist's working method.

KEYWORDS – Giovanni da Udine, coloured drawings, sketchbook, repertoire, animal studies.

I disegni di Giovanni da Udine

Giovanni da Udine (1487-1561) è noto come stuccatore, pittore di grottesche e architetto. Dato che il disegno si colloca proprio all'inizio del processo progettuale di tutte queste discipline, è indubbiamente un aspetto centrale del lavoro dell'artista. Mentre gli studi fondamentali di Nicole Dacos e Caterina Furlan (1987), Arnold Nesselrath (1989) e ancora Furlan nel recente catalogo di Udine (2020) hanno fatto luce sui suoi disegni, molti aspetti della sua opera grafica rimangono inesplorati, tra cui l'uso del colore¹.

La specializzazione di Giovanni negli studi di animali, piante e nelle grottesche, si riflette nella maggior parte dei disegni esistenti. Un primo sguardo rivela inoltre

The Drawings of Giovanni da Udine

Much is known about Giovanni da Udine (1487-1561) as a stucco plasterer, painter of grotesques, and architect. Given that drawing stands at the beginning of the design process of precisely all these disciplines, it is undeniably a vital and central aspect of the artist's work. While the seminal studies of Nicole Dacos and Caterina Furlan (1987), Arnold Nesselrath (1989), and Furlan in the recent Udine catalogue (2020) have shed light on his drawings, many aspects of his graphic oeuvre remain unexplored, including the use of colour¹.

Giovanni's specialisation in animal and plant studies as well as grotesques is reflected in most of his surviving drawings. A large portion of them is coloured, ei-

¹ N. DACOS, C. FURLAN (a cura di), *Giovanni da Udine. 1487-1561*, Casamassima 1987, pp. 239-257; A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine disegnatore*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", 9 (1989), pp. 237-291; L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (a cura di), *ZVAN DA VDENE FVRLANO. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo* (catalogo della mostra, Museo Civico, Udine 2021), Udine 2020, pp. 176-217.

¹ N. DACOS, C. FURLAN (eds.), *Giovanni da Udine. 1487-1561*, Casamassima 1987, pp. 239-257; A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine disegnatore*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", 9 (1989), pp. 237-291; C. FURLAN, in L. CARGNELUTTI, EAD. (eds.), *ZVAN DA VDENE FVRLANO. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo* (catalogue of the exhibition, Museo Civico, Udine, 2021), Udine 2020, pp. 176-217.

che gran parte dei disegni è colorata, sia con pietre naturali in rosso, marrone, grigio, nero o bianco, sia con pietre fabbricate acquerellabili². La maggior parte di questi disegni è legata alle commissioni in cui Giovanni da Udine fu coinvolto quando faceva parte della bottega di Raffaello³. Le rispettive decorazioni si distinguono per le diverse rappresentazioni della natura: ad esempio, l'affresco sul soffitto di villa Farnesina presenta festoni composti da lussureggianti rappresentazioni di vari frutti e ortaggi che creano l'effetto di un baldacchino fittizio di foglie con scorci di cielo e uccelli in volo; mentre le Logge Vaticane presentano festoni particolarmente colorati e grottesche. Anche se gli studi di Giovanni non hanno una funzione preparatoria in senso stretto, ma costituiscono piuttosto un repertorio per molteplici usi, sembra comunque esistere una stretta relazione tra l'uso del colore nel disegno e nella pittura, dato che i disegni a colori furono probabilmente creati pensando alla successiva esecuzione delle composizioni ad affresco⁴.

Oltre a un inquadramento storico del fenomeno del colore, l'articolo affronta le questioni relative al ruolo specifico di questo nei disegni di Giovanni da Udine, alle funzioni che esso svolgeva e al suo uso. Per quanto ho potuto accertare, non esistono dichiarazioni significative sul colore e il suo utilizzo da parte dell'artista. Le poche menzioni del colore nei suoi libri di conti non sono utili in questo contesto⁵. Pertanto, saranno i disegni ad essere al centro di questo saggio. L'analisi procederà con diversi esempi, analizzando le tecniche e le intenzioni. Finora, il colore nei disegni di Giovanni non è stato esa-

ther with natural chalks in red, brown, grey, black, or white or with water-coloured fabricated chalks². Most of these drawings are related to the commissions in which Giovanni da Udine was involved when in Raphael's workshop³. The respective decorations are distinguished by their varied depictions of nature: For instance, the Villa Farnesina's ceiling fresco features festoons consisting of lush depictions of various fruits and vegetables that create the effect of a fictitious leaf canopy with glimpses of the sky and flying birds, while the Vatican Loggias display particularly colourful festoons as well as *grottesche*. Even if Giovanni's studies do not have a preparatory function in a conventional sense, but rather form a repertoire for multiple use, there nevertheless seems to be a close relation between his use of colour in drawing and painting, given that the *disegni coloriti* were likely created with the subsequent execution in the fresco technique in mind⁴.

In addition to a historical background of the colour phenomenon, the article discusses the questions of what specific role colour played in Giovanni da Udine's drawings, what function it served, and its precise utilisation. As far as I can ascertain, there are no substantial statements about colour and its use by the artist himself. The few mentions of colour in his account books are not informative in this context⁵. It is, therefore, his drawings that take centre stage in the following discussion. The examination proceeds in various case studies, analysing their techniques and intentions. Until now, colouration in Giovanni's drawings has not been examined

² Le numerose copie delle Logge, che testimoniano l'influenza di Giovanni sulle generazioni successive di artisti, sono disegnate senza colore, a penna e inchiostro, talvolta con acquerellature.

³ Per la bottega di Raffaello, si veda J. SHEARMAN, *The Organization of Raphael's Workshop*, in "Art Institute of Chicago Museum Studies", 10 (1983), pp. 41-57; K. OBERHUBER, A. GNANN, *Raphael und der klassische Stil in Rom: 1515-1527* (catalogo della mostra, Palazzo Te, Mantova – Graphische Sammlung Albertina, Vienna 1999), Milano 1999; B. TALVACCHIA, *Raphael's Workshop and the Development of a Managerial Style*, in M.B. HALL (a cura di), *The Cambridge Companion to Raphael*, New York 2005, pp. 167-185; T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphael and his workshop between 1513 and 1525: 'per la mano di maestro Raffaello e Joanne Francesco e Giulio sui discepoli'*, in Id., Id., *Late Raphael* (catalogo della mostra, Museo Nacional del Prado, Madrid 2012 – Musée du Louvre, Parigi 2012-2013), Madrid 2012, pp. 17-85; S. FERINO-PAGDEN, *Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstatt*, in M. FAIETTI, A. GNANN (a cura di), *Raffael als Zeichner. Raffaello disegnatore*, Firenze-Milano 2019, pp. 79-109.

⁴ Per un'analisi tecnica dettagliata dei colori utilizzati da Giovanni a villa Farnesina, si vedano A. SGAMELLOTTI, G. CANEVA (a cura di), *I colori della prosperità. Frutti del Vecchio e del Nuovo Mondo: la Loggia di Amore e Psiche: Raffaello e Giovanni da Udine* (catalogo della mostra, villa Farnesina, Roma 2017), Roma 2017, pp. 48-59. La pubblicazione fornisce informazioni sull'origine dei pigmenti e le tecniche di Giovanni. Tuttavia, non analizza se i colori fossero utilizzati con verosimiglianza o se dall'accuratezza delle rappresentazioni si possano trarre conclusioni sul fatto che anche i disegni preliminari fossero a colori.

² The countless copies of the Loggias, which testify to Giovanni's influence on subsequent generations of artists, are mostly drawn without colour using only pen and ink, sometimes employing washes.

³ For comprehensive discussions of Raphael's workshop, see: J. SHEARMAN, *The Organization of Raphael's Workshop*, in "Art Institute of Chicago Museum Studies", 10 (1983), pp. 41-57; K. OBERHUBER, A. GNANN, *Raphael und der klassische Stil in Rom: 1515-1527* (catalogue of the exhibition, Palazzo Te, Mantua, Graphische Sammlung Albertina, Vienna 1999), Milan 1999; B. TALVACCHIA, *Raphael's Workshop and the Development of a Managerial Style*, in M.B. HALL (ed.), *The Cambridge Companion to Raphael*, New York 2005, pp. 167-185; T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphael and his workshop between 1513 and 1525, 'per la mano di maestro Raffaello e Joanne Francesco e Giulio sui discepoli'*, in Id., Id. (eds.), *Late Raphael* (catalogue of the exhibition, Museo Nacional del Prado, Madrid 2012, Musée du Louvre, Paris 2012-13), Madrid 2012, pp. 17-85; S. FERINO-PAGDEN, *Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstatt*, in M. FAIETTI, A. GNANN (eds.), *Raffael als Zeichner. Raffaello disegnatore*, Florence-Milan 2019, pp. 79-109.

⁴ For a detailed technical analysis of the colours used by Giovanni in the Villa Farnesina, see A. SGAMELLOTTI, G. CANEVA (eds.), *Colours of Prosperity. Fruits from the Old and New World: The Loggia of Cupid and Psyche: Raphael and Giovanni da Udine* (catalogue of the exhibition, Villa Farnesina, Rome 2017), Rome 2017, pp. 48-59. The publication provides information about the origin of the pigments and Giovanni's techniques. However, it does not go beyond this information to analyse whether the colours were used according to nature's appearance, or whether conclusions can be drawn from the accuracy of the representations as to whether the preliminary drawings were coloured as well.

minato per questi aspetti e l'articolo cercherà dunque di fornire una prima sintesi, che si spera possa stimolare ulteriori discussioni per scoprire il ruolo complesso svolto dal colore nell'opera grafica dell'artista.

Le origini settentrionali

Per avvicinarsi alle origini e alla funzione del colore nei disegni di Giovanni da Udine, è necessario accennare agli anni di apprendistato presso Giovanni Martini nella sua città natale, Udine. Entrerà poi nella bottega del Giorgione durante il primo soggiorno a Venezia, secondo il biografo Giorgio Vasari (1511-1574)⁶. Sebbene non esistano prove documentali del possibile soggiorno veneziano di Giovanni tra il 1508 e il 1514, sembra esserci una chiara influenza della pratica del disegno dell'Italia settentrionale nella sua attività, segnatamente attraverso la formazione a Udine e le opere con cui potrebbe essere entrato in contatto⁷. Ciò è importante anche per il suo ruolo nella bottega di Raffaello, nella quale entrò alla fine del 1514 come artista già formato e con una specializzazione consolidata che lo distingueva dagli altri membri e dai loro compiti⁸.

In effetti, gli studi di animali di Giovanni associati a progetti come la decorazione di Villa Farnesina o delle Logge Vaticane presentano sorprendenti somiglianze con gli studi dei taccuini di modelli e sembrano evocare questa tradizione dell'Italia settentrionale, condividendo similitudini nell'impaginazione, nei motivi, nei riferimenti alla natura, così come nella disposizione dei disegni, simile appunto a quella di un taccuino di modelli⁹. Tuttavia, i fogli

⁵ Nei *Libri dei Conti* (G. MARTINI, L. CARGNELUTTI (a cura di), *Giovanni da Udine. I libri dei conti*, Casamassima 1987), le cui voci iniziano solo dal 1524, cioè dopo la morte di Raffaello, Giovanni elenca i suoi acquisti di colori per alcune commissioni. In essi, oltre alla specificazione di vari pigmenti colorati ("azzurro", "smalto" e "oro e verde de ramo") e pietre ("tera verde e altri cholori", "tera nera" e "tera rosa"), si trovano anche le quantità e i prezzi pagati per questi materiali.

⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, V, p. 448.

⁷ Per quanto riguarda le associazioni tra il linguaggio figurativo di Giovanni e le sculture e gemme antiche presenti nelle collezioni veneziane, si rimanda a Dacos (N. DACOS, *Il trastullo di Raffaello*, in "Paragone", 219 (1968), pp. 3-20), che sulla base di queste osservazioni postula il soggiorno veneziano di Giovanni. Per un approfondimento sugli esordi di Giovanni, si veda C. FURLAN, *ZVAN DA VDENE FVRLANO' tra Raffaello e Michelangelo*, in L. CARGNELUTTI, EAD. (a cura di), *op. cit.*, pp. 19-20.

⁸ Si vedano le mie conclusioni in L. MOHR, *A Rediscovered Drawing by Giovanni da Udine*, in "Master Drawings", 59, 3 (2021), pp. 345-360, in cui presento un foglio con gru per il cartone da arazzo della *Pesca Miracolosa*, prima testimonianza dell'attività di Giovanni nella bottega di Raffaello.

⁹ Si veda ad esempio F. AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*. New Haven-Londra 2000 (1981), pp. 63-90.

for the aspects described above; this paper therefore provides an initial overview, which hopefully will stimulate further discussions in uncovering the intricate role of colour in the artist's graphic oeuvre.

Northern Italian Origin

To approach the origins and the function of colour in Giovanni da Udine's drawings, a brief look at his years of apprenticeship is instructive. Trained by Giovanni Martini in his hometown of Udine, he then entered Giorgione's workshop during his first stay in Venice, according to his biographer Giorgio Vasari (1511-1574)⁶. While there is no documentary evidence of Giovanni's possible Venetian stay between 1508 and 1514, there does seem to be a clear influence of Northern Italian drawing practices – not least through his training in Udine and the works which he may have come into contact there⁷. This is also important for Giovanni's role in Raphael's workshop, which he joined in late 1514 as an already trained artist with an established specialisation distinguishing him from the other members and their tasks⁸.

Indeed, Giovanni's animal studies, associated with projects such as the decoration of the Villa Farnesina or the Vatican Loggias, exhibit striking features of model book studies and thus seem to resonate with this Northern Italian tradition, sharing commonalities in *mis en page*, motifs, reference to nature, as well as the model book-like arrangement of the studies⁹. Yet, Giovanni's sheets differ decisively from the

⁵ In the *Libri dei Conti* (G. MARTINI, L. CARGNELUTTI (eds.), *Giovanni da Udine. I libri dei conti*, Casamassima 1987), whose entries do not begin until 1524, i.e., after Raphael's time, Giovanni listed his colour purchases for certain commissions. There, in addition to the specification of various colour pigments ("azzurro", "smalto", and "oro e verde de ramo") and chalks ("tera verde e altri cholori", "tera nera", and "tera rosa"), one also finds the quantities and prices that he paid for those materials.

⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, edited by R. Bettarini, P. Barocchi, Florence 1966-1987, V, p. 448.

⁷ Regarding the associations between Giovanni's formal language and ancient sculptures and gems found in Venetian collections, refer to Dacos (N. DACOS, *Il trastullo di Raffaello*, in "Paragone", 219 (1968), pp. 3-20), who makes a case for Giovanni's stay in Venice based on these observations. For a thorough overview of Giovanni's beginnings, see C. FURLAN, *ZVAN DA VDENE FVRLANO' tra Raffaello e Michelangelo*, in L. CARGNELUTTI, EAD. (eds.), *op. cit.*, pp. 19-20.

⁸ See L. MOHR, *A Rediscovered Drawing by Giovanni da Udine*, in "Master Drawings", 59, 3 (2021), pp. 345-360, in which a rediscovered sheet with the cranes for the tapestry cartoon of the *Miraculous Draft of Fishes* serves as the earliest evidence of Giovanni's activity in Raphael's workshop.

⁹ See e.g., F. AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven-London 2000 (1981), pp. 63-90.

di Giovanni si differenziano decisamente dalla pratica dei taccuini di modelli in cui si copiano disegni, in quanto i suoi studi di uccelli e animali sono caratterizzati da una sorprendente tendenza al disegno dal vivo, come era stato fatto da Antonio Pisanello (dal 1395-1455 circa) fin dall'inizio del Quattrocento. In effetti, il colore era già stato introdotto negli studi di animali nelle cerchie di Gentile da Fabriano, Pisanello – soprattutto con il Codice Vallardi – o Jacopo Bellini. Mentre il “colore descrittivo” (il termine è stato coniato da Thomas McGrath in contrapposizione a quello di “colore decorativo”) veniva aggiunto a questi studi per dare loro un aspetto naturalistico (essendo eseguiti dal vero), mutate esigenze portarono anche a nuove funzioni nella colorazione nei disegni¹⁰. Ad esempio, i disegni dei contratti o di presentazione venivano colorati per dare al committente una migliore comprensione del lavoro commissionato o, in altri casi, per trasmettere informazioni quando i compiti venivano delegati agli assistenti di bottega¹¹. I disegni di Giovanni da Udine non soddisfano nessuno di questi criteri. Gli studi, spesso isolati dal punto di vista compositivo e frammentari, indicano piuttosto la compilazione di un repertorio di disegni che potevano essere riutilizzati in contesti diversi e quindi si rifanno alla tradizione stessa dei taccuini di modelli¹².

Poiché disegno e colore sono stati a lungo considerati escludenti reciprocamente, a partire dalle *Vite* di Vasari, ciò ha influito anche sull'attenzione riservata ai disegni dell'Italia settentrionale e ai disegni a colori¹³. Tuttavia, gli inventari attestano che nel Veneto della seconda metà del Quattrocento i disegni a colori erano particolarmente apprezzati dai collezionisti¹⁴. Detto que-

model book practice of copying templates in that his bird and animal studies are characterised by an astonishing tendency toward a *dal vivo*-naturalism as had been prominently championed by Antonio Pisanello (by 1395 - ca. 1455) since the early Quattrocento. In fact, colour was already introduced in the template studies of animals from the circles of Gentile del Fabiano, Pisanello – most prominently with the Codex Vallardi –, or Jacopo Bellini. While descriptive colour was added to these studies to give them an appearance after nature (being *dal vero*), changing demands also led to new functions of colouration in drawings¹⁰. For instance, contract or prospectus drawings were coloured to give the patron a better understanding of the commissioned work, or in other cases, to convey information when tasks were delegated to workshop assistants¹¹. Giovanni da Udine's drawings do not fulfil either of these functions. The often compositionally isolated and fragmentary studies rather indicate the compilation of a repertoire of drawings that could be reused in different contexts and therein build on the very tradition of model books¹².

As *disegno* and *colore* have long been considered mutually exclusive, commencing with Vasari's *Vite*, this has also affected the attention paid to drawings from Northern Italy as well as to coloured drawings¹³. Nevertheless, inventories attest to the fact that in the Veneto of the second half of the Quattrocento *disegni coloriti* were particularly appreciated by collectors¹⁴. That said, even if the availability of colour pigments from Venice facilitated coloured

¹⁰ Certamente le analisi più prolifiche sull'origine del colore nei disegni si devono a Thomas McGrath, che ha trattato il fenomeno in numerose pubblicazioni (tra le altre: T. McGRATH, *Disegno, Colore e Disegno Colorito: The Use and Significance of Color in Italian Renaissance Drawings*, PhD Dissertation (Harvard University), 1994; Id., *Colour in Italian Renaissance Drawings. Reconciling Theory and Practice in Central Italy and Venice*, in “Apollo”, 146, 429 (1997), pp. 22-30; Id., *Federico Barocci e la storia dei pastelli nell'Italia centrale*, in “Apollo”, 148, 441 (1998), pp. 3-9; Id., *Color and the exchange of ideas between patron and artist in Renaissance Italy*, in “The Art Bulletin”, 82, 2 (2000), pp. 298-308).

¹¹ T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25.

¹² Come racconta G. VASARI, *op. cit.*, V, p. 447, Giovanni aveva un quaderno di schizzi pieno di studi di uccelli quando entrò nella bottega di Raffaello.

¹³ Per quanto riguarda il Veneto, sia T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25, che C. WHISTLER, *Venice & Drawing, 1500-1800: Theory, Practice, and Collecting*, New Haven-London 2016, p. 122, hanno concluso che il colore non era comune nei disegni e quindi non era importante per gli artisti e le botteghe che vi si trovavano. G. VERDIGEL, *Colore in Disegno: A Reappraisal of the Use of Color in Fifteenth-century Draftsmanship in the Veneto*, in “Master Drawings”, 58, 2 (2020), pp. 148-168, p. 165, invece, deduce che i disegni a colori erano diffusi e consolidati.

¹⁴ Compresse raccolte come quella di Gabriele Vendramin (G. VERDIGEL, *op. cit.*, p. 160).

¹⁰ Thomas McGrath coined the term “descriptive color” and contrasted it with that of “decorative color”. Certainly, the most prolific analyses on the origin of colour in drawings stem from him, who has dealt with the phenomenon in numerous publications (among others: T. McGRATH, *Disegno, Colore and the Disegno Colorito: The Use and Significance of Color in Italian Renaissance Drawings*, Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1994; Id., *Colour in Italian Renaissance Drawings. Reconciling Theory and Practice in Central Italy and Venice*, in “Apollo”, 146, 429 (1997), pp. 22-30; Id., *Federico Barocci and the history of pastelli in central Italy*, in “Apollo”, 148, 441 (1998), pp. 3-9; Id., *Color and the exchange of ideas between patron and artist in Renaissance Italy*, in “The Art Bulletin”, 82, 2 (2000), pp. 298-308.)

¹¹ Id., *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25.

¹² As G. VASARI, *op. cit.*, V, p. 447, recounts, Giovanni had a sketchbook filled with bird studies when he joined Raphael's workshop.

¹³ When it comes to the Veneto, both T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25, and C. WHISTLER, *Venice & Drawing, 1500-1800: Theory, Practice, and Collecting*, New Haven-London 2016, p. 122, concluded that colour was not common in drawings and therefore not of importance to the artists and workshops located there. G. VERDIGEL, *Colore in Disegno: A Reappraisal of the Use of Color in Fifteenth-century Draftsmanship in the Veneto*, in “Master Drawings”, 58, 2 (2020), pp. 148-168, p. 165, on the other hand, infers that coloured drawings were widespread and established.

¹⁴ Including collections such as the one by Gabriele Vendramin (*ivi*, p. 160).

sto, anche se la disponibilità di pigmenti colorati provenienti da Venezia facilitava i disegni a colori¹⁵, queste pratiche sembrano essere emerse contemporaneamente anche al di fuori della città di Venezia, nelle scuole locali dell'Italia settentrionale (ad esempio, in Lombardia o con Padova e Parma come centri)¹⁶. All'inizio del Cinquecento, il centro di produzione dei disegni a colori sembra spostarsi verso l'Italia centrale, forse aiutato dalla riconosciuta vicinanza materiale tra l'affresco e i disegni preparatori acquerellati. Ciò si riflette anche nell'ambiente più vicino a Giovanni, con i disegni a colori per la *Sedia Gestatoria* di Raffaello, oggi a Boston, oltre che negli studi dei suoi collaboratori di bottega Perino del Vaga, Giulio Romano e Timoteo Viti¹⁷.

L'origine del colore nella pratica artistica di Giovanni

Come già accennato, le opere di Giovanni da Udine si distinguono non solo per i disegni dai colori vivaci, ma anche per il ruolo di primo piano che possiede il colore nelle sue elaborazioni pittoriche. Per comprendere l'importanza del colore nella sua pratica artistica, è necessario rivolgersi a un momento cruciale: l'esplorazione dell'antico palazzo di Nerone, la Domus Aurea¹⁸. Lì, Giovanni studiò lo stile ornamentale oggi noto come grottesche, che impiegò in seguito in importanti progetti, come quelli delle Logge Vaticane di Raffaello, la Stufetta e la Loggetta del cardinale Bibbiena e la suburbana villa Madama¹⁹. I motivi degli affreschi del palazzo neroniano sembrano averlo particolarmente interessato, non solo per il linguaggio figurativo, ma anche per i colori, che hanno lasciato un impatto notevole nella sua opera. Il quarto stile pompeiano lì presente è caratterizzato da un'ampia gamma di colori, che si ritrova anche nelle decorazioni sopra citate. In questo contesto, l'assenza di fogli noti di Giovanni che avrebbero probabilmente richiesto un disegno colorato di questo tipo è notevole, soprattutto nel caso delle Logge o del soffitto della Sala dei Pontefici, per il quale

drawings¹⁵, practices simultaneously seem to have emerged outside the city of Venice in local schools in Northern Italy (e.g., in Lombardy or with Padua and Parma as centres)¹⁶. In the early Cinquecento, however, the centre for *disegni coloriti* appears to shift to Central Italy, possibly favoured by the recognised material proximity of fresco and watercolour preparatory drawings. This is also reflected in Giovanni's immediate environment with *disegni coloriti* to be found with Raphael's *Sedia Gestatoria* in Boston, as well as studies by workshop collaborators Perino del Vaga, Giulio Romano, and Timoteo Viti¹⁷.

Origin of Colour in Giovanni's Artistic Practice

As previously mentioned, Giovanni da Udine's works are distinguished not only by their vividly coloured drawings but also by the prominent role that colour plays in his painterly decorations. To comprehend the significance of colour in his artistic practice, we turn to a pivotal moment: the exploration of Nero's ancient palace, the Domus Aurea¹⁸. There, Giovanni studied the ornamental style known today as the grotesque, which he subsequently employed in notable projects such as the Vatican *Logge di Raffaello*, Cardinal Bibbiena's *Stufetta* and *Loggetta* as well as the suburban Roman Villa Madama¹⁹. Thus, not only were the motifs and structural organisation of the frescoes in the ancient palace of particular interest for Giovanni's formal language and his artistic work in general, but also their colour design left a notable impact. The Fourth Pompeian Style, found there, is characterised by a wide range of colours, which likewise found their way into the aforementioned decorations. In this context, the absence of known sheets by Giovanni that would probably have required such coloured drawing is even more noteworthy, particularly in the case of the loggias or the ceiling of the *Sala dei Pontefici*, the latter of which he collaborated with Perino del Vaga²⁰. The fact that colourfulness was seen as an integral part of Giovanni da

¹⁵ Si veda L.C. MATTHEW, ‘Vende colori a Venezia’: *The Reconstruction of a Profession*, in “Burlington Magazine”, 134, 1196 (2002), pp. 680-686, sul commercio dei pigmenti colorati a Venezia.

¹⁶ T. McGRATH, *Color and the exchange...*, cit., p. 302; G. VERDIGEL, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷ Secondo T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 22, tuttavia, non si conoscono disegni di artisti veneziani della prima metà del Cinquecento in cui il colore fosse usato a scopo descrittivo.

¹⁸ *Ivi*, p. 28, ha notato un collegamento tra l'esplorazione della Domus Aurea e la comparsa dei disegni a colori.

¹⁹ Si veda in particolare N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Roma 2008, per le Logge, e L. CARGNELUTTI, C. FURLAN, *op. cit.*, per gli altri progetti citati.

¹⁵ See L.C. MATTHEW, ‘Vendecolori a Venezia’: *The Reconstruction of a Profession*, in “Burlington Magazine”, 134, 1196 (2002), pp. 680-686, on the trade in colour pigments in Venezia.

¹⁶ T. McGRATH, *Color and the exchange...*, cit., p. 302; G. VERDIGEL, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷ According to T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 22, however, no drawings by Venetian artists in the first half of the 16th century are known in which colour was used for descriptive purposes.

¹⁸ *Ivi*, p. 28, noted a connection between the exploration of the Domus Aurea and the emergence of coloured drawings.

¹⁹ See especially N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Rome 2008, for the Logge, and L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (eds.), *op. cit.*, for the other projects mentioned.

collaborò con Perino del Vaga²⁰. Il fatto che il colore fosse percepito come una parte essenziale delle opere di Giovanni da Udine già dai suoi contemporanei è dimostrato dall'espressa insoddisfazione da parte del suo assiduo committente e benefattore, papa Clemente VII (r. 1523-1534), per il colore pallido delle decorazioni perdute in San Lorenzo a Firenze²¹. L'opinione del Papa è riportata in una lettera scritta da Sebastiano del Piombo a Michelangelo, che collaborò con Giovanni nel progetto. Nella lettera, il Papa valutò l'opera "molto povera de colori et che tanta candidezza non li piace", sottolineando così l'importanza dei colori brillanti nelle opere di Giovanni²².

A questo proposito, sembra utile approfondire l'interazione tra la tecnica dell'affresco e la colorazione dei disegni di Giovanni. Come ha notato McGrath, tali tecniche, cioè la pittura ad affresco e il disegno ad acquerello, condividono caratteristiche comuni, rendendo l'inclusione del colore nei disegni preparatori per gli affreschi una scelta palese²³. L'acquerello su carta ha la capacità di creare un effetto pittorico simile alla successiva esecuzione su intonaco. Questa somiglianza e il suo potenziale anticipatorio sembrano essere poco considerati nell'analisi dell'opera grafica di Giovanni da Udine, eppure è particolarmente istruttiva per i suoi disegni a colori. Un fenomeno interessante si può notare nel disegno di un ramarro (*fig. 1*) proveniente da una collezione

Udine's works already by his contemporaries is shown by the expressed dissatisfaction of Giovanni's frequent patron and benefactor Pope Clement VII (r. 1523-1534) with the pale colour in Giovanni's lost decorations in San Lorenzo, Florence²¹. The Pope's opinion was conveyed in a letter written by Sebastiano del Piombo to Michelangelo, who collaborated with Giovanni on said project. In the letter, the Pope's assessment was articulated as "molto povera de colori et che tanta candidezza non li piace" ("very poor of colours et he doesn't like so much whiteness"), highlighting the importance of vibrant colour in Giovanni's works²².

Expanding on this, a delve into the interplay between fresco technique and the colourfulness in Giovanni's drawings seems instructive. As Thomas McGrath noted, both techniques, namely fresco painting and drawing with watercolour, share common features, making the inclusion of colour in preparatory drawings for frescoes an evident choice²³. Watercolour on paper has the capacity to create a painterly effect akin to the later execution on plaster. This resemblance and its anticipatory potential appear to be underrepresented in the analysis of Giovanni da Udine's graphic work. Yet, it is especially informative for his *disegni coloriti*: An intriguing phenomenon is evident in the drawing of a salamander (*fig. 1*) from a private collection²⁴. The drawing notably lacks distinct contours; instead, the watercolour areas define

²⁰ Si cita in proposito un disegno del British Museum (inv. 1918.0615.1) ritenuto dagli studiosi un disegno di Perino del Vaga, compagno di bottega di Giovanni (T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25).

²¹ C. DE TOLNAY, *The Medici Chapel*, 3, Princeton 1948, p. 48.

²² G. MILANESI, *Les correspondants de Michel-Ange, I. Sebastiano del Piombo*, Paris 1890, p. 104 (lettera datata 17 luglio 1533). Tradizionalmente si ritiene che i committenti abbiano avuto un'influenza soprattutto per quanto riguarda la collocazione, il costo dell'opera, il soggetto e talvolta l'iconografia. T. McGRATH, *Color and the exchange...*, cit., p. 305, sostiene questa ipotesi.

²³ Id., *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25. Ciò comportava un "partial absorption of the medium into the support", "in both cases the pigment was suspended in a water-based vehicle", and "if untampered, the same watercolour used to draw on paper could also be used to paint on wet plaster" ("un parziale assorbimento del medium nel supporto", "in entrambi i casi il pigmento è sospeso in un eccipiente a base d'acqua" e "se non manomesso, lo stesso acquerello usato per disegnare sulla carta poteva essere usato anche per dipingere sull'intonaco bagnato"). Vale la pena ricordare che per la preparazione della serie di arazzi degli *Atti degli Apostoli*, anche i cartoni venivano colorati fornendo così indicazioni ai tessitori di Bruxelles per l'esecuzione. Si veda, tra gli altri, A. M. DE STROBEL, *Leone X e Raffaello in Sistina. Gli arazzi degli Atti degli Apostoli*, I, Saggi e Regesto, Città del Vaticano 2020, e L. KARAFEL, *Raphael's Acts of the Apostles: Cartoons and Tapestries*, in STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, S. KOJA in collaborazione con L. MOHR (a cura di), *Raphael – The Power of Renaissance Images: The Dresden Tapestries and their Impact* (catalogo della mostra, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister – Columbus, Columbus Museum of Art, 2020-2021), Dresda 2020, pp. 58-77.

²⁴ In this context a drawing from the British Museum (inv. 1918.0615.1) is mentioned (T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25), which is considered by scholars to be a drawing by Giovanni's fellow workshop member Perino.

²⁵ C. DE TOLNAY, *The Medici Chapel*, 3, Princeton 1948, p. 48.

²⁶ G. MILANESI, *Les correspondants de Michel-Ange, I. Sebastiano del Piombo*, Paris 1890, p. 104 (letter dated to July 17, 1533). Tradizionalmente, patrons are thought to have had influence mainly in the areas of placement, work's cost, subject, and sometimes iconography. T. McGRATH, *Color and the exchange...*, cit., p. 305, argues against this assumption.

²⁷ Id., *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 25. That involved "partial absorption of the medium into the support", "in both cases the pigment was suspended in a water-based vehicle", and "if untampered, the same watercolour used to draw on paper could also be used to paint on wet plaster". It is worth mentioning here that for the preparation of the tapestry series of the *Acts of the Apostles*, the cartoons were also coloured – these then gave guidance to the weavers in Brussels for the execution of the tapestries. See, among others, A. M. DE STROBEL, *Leone X e Raffaello in Sistina. Gli arazzi degli Atti degli Apostoli*, I, Saggi e Regesto, Vatican City 2020, and L. KARAFEL, *Raphael's Acts of the Apostles: Cartoons and Tapestries*, in STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, S. KOJA in collaboration with L. MOHR (eds.), *Raphael – The Power of Renaissance Images: The Dresden Tapestries and their Impact* (catalogue of the exhibition, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister and Columbus, Columbus Museum of Art, 2020-2021), Dresden 2020, pp. 58-77.

²⁸ See C. FURLAN, *Cat. I.3*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.* Attention should be drawn to a strikingly similar study by Pisanello from the Codex Vallardi (Louvre, inv. 2383), which captures a salamander in an almost identical position in a silverpoint drawing.



1/ Giovanni da Udine, *Ramarro, pietra nera, acquerello, tempera*, 114 x 305 mm, New York City, Collezione privata.
1/ Giovanni da Udine, *Salamander, Black chalk, watercolour and tempera*, 114 x 305 mm, New York City, Private Collection.

privata²⁴. Il disegno manca di contorni ben definiti, tuttavia le aree acquarellate servono a delineare il corpo dell'animale. La sottile applicazione del colore verde a pennello conferisce un senso di traslucidità in alcune zone, lasciando che i segni in pietra nera rimangano visibili. Ciò contrasta invece con la testa dettagliatamente elaborata, suggerendo un interesse proto-scientifico da parte dell'artista. L'uso dell'acquerello nella sua applicazione per aree sembra dunque essere una componente fondamentale del processo creativo e dell'approccio al disegno di Giovanni. Questo significa che il colore è integrato nel disegno fin dalle fasi iniziali, svolgendo un ruolo centrale nella formazione della composizione²⁵. Inoltre, il fatto che non abbia mai usato il colore in modo parziale in esse ne sottolinea il ruolo di parte integrante del processo²⁶. In questo senso, il metodo di lavoro di Giovanni si differenzia da quello di Pisanello, che inizialmente produceva uno studio preliminare, probabilmente realizzato dal vero, magari utilizzando uno stilo di piombo, e solo successivamente, creava un disegno più elaborato e raffinato a penna e inchiostro su punta metallica con occasionali applicazioni di colore²⁷. Questa fase preliminare, osservata nel metodo di Pisanello, non sembra essere presente nel caso di Giovanni. Inoltre, egli si astenne dall'utilizzo di materiali indelebili come la pergamena, che nel caso di Pisanello era invece necessaria per il lungo tempo di elaborazione degli studi, a causa dell'uso ripetuto e del trasferimento delle linee.

the boundaries of the animal's body. The thin application of the green colour with a brush imparts a sense of translucency in certain areas, allowing the black chalk underdrawings to remain visible. This contrasts with the head elaborated in detail, suggesting a proto-scientific interest. Watercolour in its areal application seems to be a fundamental component of Giovanni's drawing process and approach to drawing. This means that the concept of colour is integrated from the initial stages, playing a pivotal role in shaping the overall composition²⁵. Moreover, the fact that he never used colour only partially underscores this integral role²⁶. In this respect, Giovanni's working method differs from that of Pisanello, who would initially produce a preliminary study, likely done in nature and after life, possibly using a lead stylus. Subsequently, he would create a more elaborate and refined drawing in pen and ink over metal point with occasional application of colour²⁷. It is worth noting that this preliminary step, as observed in Pisanello's methodology, does not seem to have been present in Giovanni's case. Additionally, he refrained from using long-lasting materials such as parchment, which in Pisanello's case was necessary for the longevity of the studies due to the repeated use and transfer of the templates.

Acquerelli

Giovanni da Udine's coloured drawings can be divided into two groups – a group of *pastelli* and that of *acquerelli*, on which we focus in the following. A striking

²⁴ Si veda C. FURLAN, *cat. I.3*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.* Si segnala uno studio straordinariamente simile di Pisanello dal Codice Vallardi (Louvre, inv. 2383), che riprende un ramarro in una posizione quasi identica in un disegno a punta d'argento.

²⁵ T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 23.

²⁶ Si veda anche C. RUGGERI, *Giovanni da Udine riparografo: alcune proposte per una 'pittura di cose'*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", 34 (2016 [2017]), pp. 231-265, p. 260.

²⁷ M. WIEMERS, *Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490*, Monaco-Berlino 1996, p. 64.

²⁵ T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 23.

²⁶ See also C. RUGGERI, *Giovanni da Udine riparografo: alcune proposte per una 'pittura di cose'*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", 34 (2016 [2017]), pp. 231-265, p. 260.

²⁷ M. WIEMERS, *Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490*, Munich-Berlin 1996, p. 64.



2/ Giovanni da Udine, Pappagallo verde, quattro schizzi a penna dello stesso animale e tre mantidi religiose, pietra rossa e gouache, penna e inchiostro bruno, pietra nera e acquarello, 300 x 219 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 384/1863 (©Cecilia Heisser/Nationalmuseum).
2/ Giovanni da Udine, A green parrot and small sketches of parrots, pen and brown ink, red and black chalk, gouache and watercolour, 300 x 219 mm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH 384/1863 (©Cecilia Heisser/Nationalmuseum).

Acquerelli

In base al materiale impiegato, i disegni a colori di Giovanni da Udine possono essere suddivisi in due gruppi: il gruppo dei pastelli e quello degli acquerelli, su cui ci soffermiamo qui di seguito. Un caso eclatante è rappresentato da un foglio conservato a Stoccolma che presenta, oltre a diversi studi di pappagalli, anche tre mantoidei (fig. 2)²⁸. Tra questi, l'esemplare più in basso è il più definito, delineato a pietra nera per accentuare la forma dell'insetto. Gli strati di acquerello sovrapposti, applicati con una quantità di pigmento minima e abbondante acqua, provocano l'opacizzazione di aree specifiche a causa delle ripetute pennellate. Questo

case in point is a sheet in Stockholm that not only shows several parrot studies but also three praying mantises (fig. 2)²⁸. Among these, the lowest of the three specimen stands out as the most discernible, outlined with black chalk to accentuate the insect's shape. Layers of superimposed watercolour, applied with minimal pigment but abundant water, result in the darkening of specific areas due to repeated brushwork. This effect can be seen, e.g., on the animal's body at the left margin of the sheet in the shaded parts of its wings. The rapid and dynamic brushstrokes, especially evident in the upper-right insect, are adequate to render it recognisable. In this context, watercolour serves as a kind of 'foundational' element in the initial stages before details are defined with the more precise drawing tool of black chalk. Moreover, the impression is given that after the green parrot was drawn, the residual coloured pigment in the brush was swiftly employed to lay out the three praying mantises. This technique in turn makes the creative act gesturally visible. Additionally, this sheet vividly demonstrates that the motion studies of flying parrots were drawn solely in pen and ink, which is particularly suitable for capturing quick studies. From this, we can ascertain the different purpose and function as opposed to his *disegni coloriti*. Not only do the studies of the praying mantises suggest the sequence in which they were created but also shed light on the role that colour plays in the drawing process, introduced from its earliest stages – in a way, partly functioning as underdrawings. The same phenomenon is equally evident in a drawing at the Albertina, featuring festoons that were probably first rendered with a brush in brown (fig. 3)²⁹. While many of the festoons studied here contain opulent depictions of fruits and plants, the rudimentary ones on the left display omissions where the fruits would consequently appear. These omissions, in fact, point to a sequence in the drawing process and to, in the truest sense of the word, the fundamental function of colour in Giovanni da Udine's working method of colouring the basic form before it is modelled and light and shadow are added subsequently.

In contrast stands the first drawing stemming from Giovanni's time in the workshop of Raphael, a page from a sketchbook recently acquired by the Albertina. This double-sided sheet shows cranes designed for the cartoon of the *Miraculous Draft of Fishes* in the tapestry series of the *Acts of the Apostles*, as well as an Annunciation scene (fig. 4) and several bird studies on the *recto*. Notably, among these, only the study of an Annunciation was coloured in grey, yellow, and red, whereas the depictions of the birds in motion were cap-

²⁸ See C. FURLAN, *Cat. I.1*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*

²⁹ EAD., *Cat. I.13*, *ivi*.

³⁰ It should also be kept in mind that the faded red of the Virgin's robe indicates that some drawings in the past were probably bolder in colour.



3/ Giovanni da Udine, Ghirlande di fiori e frutta, penna e inchiostro bruno, acquarellato con pigmenti colorati e lumeggiato di bianco, sottotratto a pietra nera su carta azzurra, 292 x 200 mm, Vienna, Albertina, inv. 1518 (©Albertina, Wien).

3/ Giovanni da Udine, Fruit and flower garlands, Brush in brown and red, yellow, green, and blue opaque colours, underdrawings in charcoal, on blue paper, 292 x 200 mm, Vienna, Albertina, inv. 1518 (©Albertina, Wien).

²⁸ Si veda C. FURLAN, *cat. I.1*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*



4/ Giovanni da Udine, *Sette studi di rapaci e gru con Annunciazione*, penna e inchiostro bruno, con acquerello, sottotratto a pietra nera, 318 x 418 mm, Vienna, Albertina, inv. 48641 (©Albertina, Wien).

4/ Giovanni da Udine, *Seven Studies of Birds of Prey and Cranes, with an Annunciation Scene*, pen and brown ink, with watercolour, over black chalk, laid down, 318 x 418 mm, Wien, Albertina, inv. 48641 (©Albertina, Wien).

effetto è visibile, ad esempio, sul corpo dell'animale al margine sinistro del foglio, nelle parti in ombra delle ali. Le pennellate rapide e dinamiche, particolarmente evidenti nell'insetto in alto a destra, sono sufficienti a renderlo riconoscibile. In questo caso, l'acquerello serve come una sorta di elemento "fondativo" nelle fasi iniziali, prima che i dettagli vengano definiti a pietra nera, uno strumento di disegno che permette una maggior precisione. Inoltre, si ha l'impressione che dopo aver disegnato il pappagallo verde, il pigmento colorato residuo nel pennello sia stato impiegato per impostare rapidamente i tre mantoidei. Questa tecnica rende visibile il gesto dell'atto creativo. Inoltre, questo foglio dimostra chiaramente che gli studi di movimento dei pappagalli in volo sono stati eseguiti esclusivamente a penna e inchiostro, strumenti particolarmente adatti a fissare studi rapidi. Da ciò si evincono le diverse finalità e funzioni dei disegni a colori. Gli studi dei mantoidei, non solo permettono di riconoscere la sequenza con cui sono stati realizzati, ma fanno anche luce sul ruolo che il colore svolgeva nel processo di creazione del disegno, introdotto fin dalle prime fasi e funzionando in parte anche come disegno preparatorio. Lo stesso fenomeno è altrettanto evidente in un disegno all'Albertina, con festoni che probabilmente sono stati delineati inizialmente a pennello in marrone (fig. 3)²⁹. Mentre molti dei festoni qui studiati contengono sfarzose raffigurazioni di frutti e piante, quelli grezzi sulla sinistra presentano omissioni dove avrebbero dovuto comparire i frutti. Queste omissioni, infatti, indicano la sequenza nel processo di esecuzione del disegno e la funzione fondamentale del colore nel metodo di lavoro di Giovanni da Udine, che consiste nel colorare la forma di base prima di modellarla e di aggiungere successivamente luci e ombre.

Contrasta con questo metodo il primo disegno derivante dal periodo trascorso da Giovanni nella bottega di

tured solely in pen in ink, devoid of any additional colour³⁰. In its division into spandrels and the style of the figures, it is reminiscent of the stucco decorations adorning the Vatican Loggias atop the arches. However, it is important to note that preparatory studies for *stucchi* did not require figures to be coloured, as they were predominantly executed in the typical white *all'antica* style, sometimes set against a blue background at most³¹. Hence, we can exclude any association of the drawn study with stucco and, instead, consider an affiliation with fresco. Strikingly, in comparison to the previously discussed examples, such as the salamander and other animal studies (figs. 1-2), it is evident that in this case, colour is not an elementary part of the design but is incorporated later to accentuate and potentially convey pictorial information, particularly in the folds of the garment and the steps.

Retaining the attribution to Giovanni da Udine, the studies of two eagle heads from Lille, in turn, are a unique case in his body of *disegni coloriti* as the colours here are fairly opaque and *impastati*, resembling the application of colour in paintings (fig. 5), and therefore without material proximity to the fresco, as we have seen in previous examples³². Some areas, such as the head plumages of the left eagle, exhibit a degree of translucency. Despite this deviating approach to colour, these drawings continue to serve a descriptive purpose – employing brown tones for the plumage, yellow for the beak, red for the tongue and eye, and opaque white for the highlights around the eye, as well as for the beak and feathers –, and give way to an alternative way to

²⁹ L. MOHR, *op. cit.*, p. 351.

³⁰ D. CORDELLIER, *De la Renaissance à l'Age Baroque*, Paris 2005, pp. 81-82, points to Perino del Vaga as the author based on similarities with a sheet of two eagle heads from Chatsworth (inv. 168), which is also attributed to Perino. For more information on the drawing, see C. FURLAN, *Cat. I.5*, in L. CARGNELUTTI, *EAD., op. cit.* (attribution with doubt and a possible involvement of Perino).



5/ Giovanni da Udine, *Due studi di testa d'aquila*, pennello, acquerello e gouache, 195 x 228 mm, Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. W4510 (©Palais des Beaux-Arts de Lille – cliché Jean-Marie Dautel).

5/ Giovanni da Udine, *Two studies of the head of an eagle*, transparent and opaque watercolour, 195 x 228 mm, Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. W4510 (©Palais des Beaux-Arts de Lille – cliché Jean-Marie Dautel).



6/ Giovanni da Udine, *Studi di pappagallo*, pietra nera e rossa, 224 x 200 mm, Londra, The Courtauld, (Samuel Courtauld Trust), inv. D.1952.RW.454 verso (©The Courtauld/Bridgeman Images).

6/ Giovanni da Udine, *Bird studies of a parrot*, black and red chalk, 224 x 200 mm, London, The Courtauld, (Samuel Courtauld Trust), inv. D.1952.RW.454 verso (©The Courtauld/Bridgeman Images).

Raffaello, una pagina di un taccuino di schizzi recentemente acquisito dall'Albertina. Questo foglio a doppia facciata mostra delle gru disegnate per il cartone della *Pesca miracolosa* per la serie di arazzi degli *Atti degli Apostoli*, oltre a una scena di Annunciazione e a diversi studi di uccelli sul *recto*. Tra questi, solo lo studio dell'*Annunciazione* (fig. 4) è stato colorato in grigio, giallo e rosso, mentre le raffigurazioni degli uccelli in movimento sono state realizzate esclusivamente a penna e inchiostro, senza alcun colore aggiuntivo³⁰. Nella divisione in pennacchi e nello stile delle figure, ricorda le decorazioni in stucco che ornano le Logge Vaticane in cima agli archi. Tuttavia, è importante notare che gli studi preparatori per gli stucchi non richiedevano la colorazione delle figure, dato che erano prevalentemente eseguite nel tipico stile bianco all'antica, a volte su sfondo blu³¹. Possiamo quindi escludere un'associazione dello studio con degli stucchi e considerare invece la relazione con degli affreschi. Rispetto agli esempi precedentemente discussi, come il ramarro e altri studi di animali (figg. 1-2), è evidente che in questo caso il colore non è parte integrante del disegno, ma è inserito in un secondo momento per accentuare e trasmettere informazioni pittoriche, in particolare nelle pieghe della veste e nei gradini.

³⁰ Va inoltre tenuto presente che il rosso sbiadito della veste della Vergine indica il fatto che in passato alcuni disegni erano probabilmente di colore più intenso.

³¹ L. MOHR, *op. cit.*, p. 351.

use colour in a more painterly fashion with possibly a painting already in mind.

Natural Chalks

From Raphael's previously mentioned and only coloured drawing in Boston (*Sedia Gestatoria*)³³ McGrath deduced that it "challenges the notion that color was ancillary to design in central Italy"³⁴. As we have learned, the early integration of colour in the design process can be attested to Giovanni da Udine's drawings as well. As exemplified earlier with the study of a salamander (fig. 1), colour is a crucial element of design from the very beginning. This phenomenon can also be observed in other local traditions, as in Lombardy. There, *pastelli* initially enjoyed great popularity in Leonardo da Vin-

³³ See e.g., Raphael's drawing from the Isabella Stewart Gardner Museum; T. McGRATH, *Federico...*, cit., fig. 4; A. GNANN, *Cat. 159*, in K. OBERHUBER, *Id., op. cit.*; T. HENRY, *Cat. 55*, in D. EKSERDJIAN, *Id., M. WIVEL* (eds.), *Raphael* (catalogue of the exhibition, National Gallery, London 2022), London 2022.

³⁴ T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 27.

³⁵ *Id.*, *Federico...*, cit., p. 4. For information on Leonardo's *pastelli*, see A. BALLARIN, *Per una galleria cinquecentesca del pastello con una nota sul 'Cardinale' di Raffaello a Budapest*, in *Id.* (ed.), *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento; Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 2, Verona 2010, pp. 733-899.

²⁹ *Ivi*, cat. I.13.



7/ Giovanni da Udine, *Gru, cavalletta e rana, pietra nera e rossa*, 114 x 210 mm, Londra, *The Courtauld*, (Samuel Courtauld Trust), inv. D.1952.RW.456 (©The Courtauld/Bridgeman Images).

7/ Giovanni da Udine, *Ostrich and grasshopper, black and red chalk*, 114 x 210 mm, Londra, *The Courtauld*, (Samuel Courtauld Trust), inv. D.1952.RW.456 (©The Courtauld/Bridgeman Images).

Mantenendo l'attribuzione a Giovanni da Udine dello studio di due teste d'aquila di Lille, questo costituisce a sua volta un caso unico nel suo corpus di disegni a colori, in quanto questi qui sono piuttosto opachi e impastati, assomigliando all'applicazione del colore tipica dei dipinti (fig. 5) – e quindi senza una vicinanza materiale all'affresco, come abbiamo visto negli esempi precedenti³² –. Alcune aree, tuttavia, come il piumaggio della testa dell'aquila di sinistra, presentano un certo grado di traslucidità. Nonostante questa deviazione nell'approccio al colore sopra descritto, questi disegni continuano ad avere uno scopo descrittivo dettagliato, utilizzando toni bruni per il piumaggio, gialli per il becco, rossi per la lingua e l'occhio e bianchi opachi per le lumeggiature intorno all'occhio, oltre che per il becco e le piume. Pertanto, il colore è usato in modo più pittorico, forse già pensando a un dipinto.

Pietre naturali

Dal già citato e unico disegno a colori di Raffaello conservato a Boston (*Sedia Gestatoria*)³³ McGrath ha dedotto che esso “mette alla prova l'assunto che nell'I-

ci's circle with, among others, Antonio Boltraffio, Bernardino Luini, and Francesco Bonsignori³⁵. Especially, Leonardo's chiaroscuro drawings testify to the fact that colour “was not a ‘finish’ imposed on a completed design but a structural element of the composition growing from its very beginning”³⁶.

In addition to the group of watercolour studies discussed above, there is a group of drawings in the Courtauld Museum in London characterised by a combination of natural chalks in red, brown, black, and white³⁷. An instructive example is a sheet with two parrot studies (fig. 6)³⁸. In the left bird, distinct chalks are employed for different purposes – the red chalk is used for the head and breast of the bird, while the black chalk delineates finer details such as the eye. In contrast, the right bird is laid out solely through outlines, suggesting different stages of graphic execution combined on a single sheet. Not only were different chalks used in the left study, but the materials were also deployed in a versatile manner: The handling of the red chalk in the head, for instance, exhibits a watercolour-like quality, as it was applied in gradations and shades, creating an almost painterly effect. For the modelling of the wings, the black chalk was applied in a soft way, whereas on the head the individual strokes are distinct from each other. The deliberate choice of different colours is even more apparent in a sheet showing studies of an ostrich and a grasshopper (fig. 7)³⁹. There, red chalk was used for the beak, legs, and feet, and somewhat as a highlight for the bird's eye, mirroring the colours found in nature. This versatile use of diverse materials for varying purposes is a consistent thread throughout the other studies in this group. However, unlike Leonardo's followers who often combined both fabricated and natural chalks, Giovanni da Udine distinctly refrained from using fabricated chalks, *pastelli*, without the addition of water to *acquerellare*.

Colouring after Nature

Despite the many frescoed festoons, the number of fruit and vegetable studies in Giovanni's surviving corpus of drawings appears disproportionately limited in

talia centrale il colore fosse ancillare al disegno”³⁴. L'integrazione del colore sin dall'inizio nel processo creativo può essere attestata anche nei disegni di Giovanni da Udine. Come esemplificato in precedenza con lo studio del ramarro (fig. 1), il colore è infatti fin dall'inizio un elemento cruciale del disegno. Questo fenomeno è *osservabile* anche in altre tradizioni locali, come quella lombarda. Qui i pastelli godettero di grande popolarità nella cerchia di Leonardo da Vinci con Antonio Boltraffio, Bernardino Luini e Francesco Bonsignori³⁵ per esempio. In particolare, i disegni a chiaroscuro di Leonardo mostrano come il colore “non fosse una finitura applicata su un disegno già completato, ma un elemento strutturale della composizione presente sin dall'inizio”³⁶.

Oltre al gruppo di studi acquerellati di cui si è detto in precedenza, esiste un gruppo di disegni al Courtauld Museum di Londra caratterizzato da una combinazione di pietre naturali in rosso, marrone, nero e bianco³⁷. Un esempio utile a questo proposito è un foglio con due studi di pappagalli (fig. 6)³⁸. Nell'uccello di sinistra, le pietre sono utilizzate per scopi diversi: quella rossa è usata per la testa e il petto dell'uccello, mentre quella nera delinea dettagli più fini come l'occhio. L'uccello di destra, invece, è realizzato solo attraverso i contorni, il che fa pensare a diverse fasi di esecuzione grafica combinate su un unico foglio. Nello studio di sinistra, non solo sono state utilizzate pietre diverse, ma i materiali sono stati impiegati anche in modo variato: l'uso della pietra rossa nella testa, ad esempio, mostra una qualità simile all'acquerello, essendo stato applicato con gradazioni e sfumature diverse, creando un effetto quasi pittorico. Per la modellazione delle ali, invece, la pietra nera è stata applicata in modo morbido, mentre sulla testa i singoli tratti sono distinguibili l'uno dall'altro. La scelta deliberata di colori diversi è ancora più evidente in un foglio con studi di uno struzzo e di una cavalletta (fig. 7)³⁹. In questo caso, la pietra rossa è stata utilizzata per il becco e le zampe, e come evidenziatore per l'occhio dell'uccello, rispecchiando i colori presenti in



8/ Roma, villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche, dettaglio dell'affresco del soffitto con mais, foto G. Ceriani Sebregondi, 2023.

8/ Rome, Villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche, detail of the fresco of the ceiling with maize, photo G. Ceriani Sebregondi, 2023.

comparison to the abundance of animal studies. This imbalance alone leads to the assumption that such drawings probably existed before – or remain undiscovered to this day. The case of the studies of maize in the *Loggia di Amore e Psiche* is instructive in this matter (fig. 8): Botanists regard these varied depictions of the plant, considered the first in Europe, as remarkably precise, suggesting the use of *dal vivo* drawings as templates⁴⁰. Furthermore, the fresco technique required fast and skilled work due to the quick-drying lime plaster.

³² D. CORDELLIER, *De la Renaissance à l'Age Baroque*, Parigi 2005, pp. 81-82, indica Perino del Vaga come autore sulla base di analogie con un foglio con due teste d'aquila di Chatsworth (inv. 168), anch'esso attribuito a Perino. Per maggiori informazioni sul disegno, si veda C. FURLAN, *Cat. I.5*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*, con attribuzione dubitativa e possibile coinvolgimento di Perino.

³³ Si veda ad esempio il disegno di Raffaello dell'Isabella Stewart Gardner Museum; T. McGRATH, *Federico...*, cit., fig. 4; A. GNANN, *Cat. I.59*, in K. OBERHUBER, ID., *op. cit.*; T. HENRY, *Cat. 55*, in D. EKSERDJIAN, ID., M. WIVEL (a cura di), *Raphael* (catalogo della mostra, National Gallery, Londra 2022), Londra 2022.

³⁴ T. McGRATH, *Colour in Italian Renaissance...*, cit., p. 27: “challenges the notion that color was ancillary to design in central Italy”.

³⁵ C.C. BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600*, Cambridge 1999, p. 265.

³⁷ From this group, studies with the inv. nos. 453, 454, and 456, were purchased together at Sotheby's on December 14, 1921 (lot 29). They previously belonged to the collection of the first Baron Amherst of Hackney (L. CARGNELUTTI, C. FURLAN, *op. cit.*, p. 186).

³⁸ See C. RUGGERI, *op. cit.*, fig. 28; C. FURLAN, *Cat. I.7*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*

³⁹ C. RUGGERI, *op. cit.*, fig. 29; C. FURLAN, *Cat. I.8*, in L. CARGNELUTTI, EAD. (eds.), *op. cit.* (attributed with a question mark).

³⁵ T. McGRATH, *Federico...*, cit., p. 4. Sui pastelli di Leonardo, si veda A. BALLARIN, *Per una galleria cinquecentesca del pastello con una nota sul 'Cardinale' di Raffaello a Budapest*, in ID. (a cura di), *Leonardo a Milano*, 2, Verona 2010, pp. 733-899.

³⁶ C.C. BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600*, Cambridge 1999, p. 265: “was not a ‘finish’ imposed on a completed design but a structural element of the composition growing from its very beginning”.

³⁷ Di questo gruppo, gli studi con i numeri inv. 453, 454, 456 furono acquistati insieme da Sotheby's il 14 dicembre 1921 (lotto 29). In precedenza, appartenevano alla collezione del primo barone Amherst di Hackney (L. CARGNELUTTI, C. FURLAN, *op. cit.*, p. 186).

³⁸ Cfr. C. RUGGERI, *op. cit.*, fig. 28; C. FURLAN, *Cat. I.7*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*

³⁹ C. RUGGERI, *op. cit.*, fig. 29; C. FURLAN, *Cat. I.8*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*, attribuito con un punto interrogativo.

⁴⁰ G. CANEVA, J. JANICK, *The first images of maize in Europe*, in “Maydica”, 50 (2005), pp. 71-80, p. 76. They come to the following conclusion for Giovanni da Udine's sources that “the original drawings were no doubt made from detached ears”. With this comment about the “detached ears” an intriguing observation is made here en passant: Possibly Giovanni's depictions were not only based on the study of the plant but also on an approach like an autopsy in examining the dissected plant in its structural parts (kernels, ears, etc.). For me, this is a newly discovered approach to the object by the draftsman Giovanni da Udine, previously unknown and to be considered in future analyses of his drawings.

⁴¹ *Ibidem*. Also, *incisioni* attest to a transfer in places (C. FURLAN, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*, p. 192).

natura. Questo uso versatile di materiali differenti per scopi diversi è identificabile come un filo conduttore anche per gli altri studi di questo gruppo. Tuttavia, a differenza dei seguaci di Leonardo, che spesso combinavano pietre artificiali e naturali, Giovanni da Udine si astenne nettamente dall'utilizzo di pietre fabbricate e pastelli, e dall'aggiunta di acqua per acquarellare.

Colorare secondo natura

Nonostante i tanti festoni affrescati, il numero di studi di frutta e verdura appare piuttosto limitato rispetto a quello di studi di animali. Questo squilibrio porta a ipotizzare che tali disegni probabilmente esistevano già in precedenza o sono rimasti tuttora sconosciuti. Il caso degli studi sul mais nella Loggia di Amore e Psiche lo indica chiaramente (*fig. 8*): i botanici considerano queste varie rappresentazioni della pianta, considerate le prime in Europa, come notevolmente precise, suggerendo l'uso di disegni eseguiti dal vivo come modelli⁴⁰. Inoltre, la tecnica dell'affresco richiedeva un lavoro rapido e qualificato per via dell'intonaco di calce che asciuga rapidamente. Per questo motivo, e date le somiglianze tra le raffigurazioni delle pannocchie di mais, Giulia Caneva e Jules Janick hanno concluso che qui gli stessi disegni sono stati usati ripetutamente⁴¹. Ancora una volta, l'approccio di Giovanni nel costruire un repertorio ne risulta enfatizzato. Egli ha potuto trarre ispirazione per la sua collezione di studi dal vivo da varie fonti: per esempio, secondo Vasari, andava a caccia e poi disegnava gli esemplari morti, ma aveva anche accesso al giardino (*viridarium*) di Agostino Chigi di villa Farnesina con la sua varietà di piante esotiche, così come agli animali selvatici del Serraglio vaticano di papa Leone X⁴².

Questo approccio proto-scientifico, che probabilmente ha informato alcuni degli studi vegetali di villa



9/ Giovanni da Udine, *Studi di nocciole, acquerello, pietra nera*, 268 x 180 mm, Brno, Moravská galerie, inv. B 2870.

9/ Giovanni da Udine, *Studies of hazelnuts, brush, wash and watercolour*, 268 x 180 mm, Brno, Moravská galerie, inv. B 2870.

Therefore, and due to similarities in the depictions of the ears of maize plants, Giulia Caneva and Jules Janick concluded that drawings were used repeatedly here⁴¹. Again, Giovanni's approach of building a repertoire is thereby emphasised. From various sources, he was able to draw inspiration for his collection of *dal vivo* studies: For one, according to Vasari, he went hunting and then drew the dead specimens, had access to Agostino Chigi's garden (*viridarium*) of the Villa Farnesina with its variety of 'exotic' plants, as well as to non-domestic animals in Pope Leo's X Vatican menagerie⁴².

This proto-scientific approach, which is likely to have informed some of the plant studies at the Villa Farnesina, is also reflected in the fact that they can be

⁴⁰ G. CANEVA, J. JANICK, *The first images of maize in Europe*, in "Maydica", 50 (2005), pp. 71-80, p. 76. Per quanto riguarda le fonti di Giovanni da Udine, essi giungono alla seguente conclusione: "the original drawings were no doubt made from detached ears" ("i disegni originali erano senza dubbio realizzati a partire da pannocchie staccate"). Con questa notazione sulle "detached ears" si fa potrebbe fare *en passant* un'osservazione intrigante: forse le rappresentazioni di Giovanni non si basavano solo sullo studio della pianta, ma anche su un approccio simile a quello di un'autopsia, esaminando la pianta sezionata nelle sue parti elementari (chicchi, pannocchie, ecc.). Si tratta, a mio avviso, di un approccio all'oggetto di studio scoperto dal disegnatore Giovanni da Udine, finora sconosciuto e da tenere in considerazione nelle future analisi dei suoi disegni.

⁴¹ *Ibidem*. Inoltre, alcune incisioni attestano il trasferimento da cartone in alcuni punti (C. FURLAN in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*, p. 192).

⁴² Cfr. G. VASARI, *op. cit.*, p. 447 (caccia); G. CANEVA, J. JANICK, *op. cit.*, p. 76 (*viridarium*); T. WEDDIGEN, *Exotische Fauna*, in Id., *Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance*, Emsdetten-Berlino 2006, pp. 201-215 (serraglio).

⁴² See G. VASARI, *op. cit.*, p. 447 (hunting); G. CANEVA, J. JANICK, *op. cit.*, p. 76 (*viridarium*); T. WEDDIGEN, *Exotische Fauna*, in Id., *Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance*, Emsdetten-Berlin 2006, pp. 201-215 (menagerie).

Farnesina, si riflette anche nel fatto che essi possono essere attribuiti con precisione a precise specie animali e vegetali. In questo caso, il colore è utilizzato con funzione descrittiva per sostenere la vicinanza alla natura e persino per imitarla (verisimilitudine). Si potrebbe osservare una certa tensione derivante dal fatto che, da un lato la colorazione porta a una rappresentazione vicina alla natura, ma dall'altro lato Giovanni non si concentra eccessivamente sul raggiungimento di un'esatta riproduzione botanica della natura⁴³. Egli sembra essere interessato alle diverse piante come oggetti, alle loro forme e ai loro diversi stadi. Un foglio di studio con nocciole mostra proprio questo (*fig. 9*)⁴⁴, in quanto la stesura del colore è caratterizzata da una leggerezza che evita un'eccessiva attenzione ai dettagli minuti o uno studio troppo analitico delle strutture biologiche. Le otto diverse prospettive suggeriscono invece una funzione come parte di un repertorio per la realizzazione di affreschi, adattabile a vari contesti.

Conclusioni

Il colore gioca un ruolo fondamentale nei disegni di Giovanni da Udine, in particolare negli studi di animali e piante. Queste opere sono spesso a colori, utilizzando pietre sia naturali che artificiali, e sono spesso arricchite da acquerellature. Come è emerso dagli esempi presentati in questo saggio, è particolarmente significativo per l'approccio di Giovanni il fatto che egli considerava il colore come parte integrante dell'intero processo di disegno, al di là di una mera funzione decorativa o estetica. Al contrario, aveva profondi scopi descrittivi e semantici, permettendogli di catturare l'essenza dei suoi soggetti, pur senza seguire un approccio scientifico. I colori dei disegni corrispondono a quelli che si trovano in natura e servono per specificare quelli da trasferire successivamente nella pittura a fresco. In questo modo, i suoi studi, simili a taccuini di modelli, si basano su una pratica di disegno dal vero tipica dell'Italia settentrionale, in cui il colore era usato per imitare le apparenze naturali. Tuttavia, l'artista si distingue per l'ampio utilizzo del colore fin dalle prime fasi dei suoi disegni.

La parentela tra la tecnica dell'acquerello e quella dell'affresco da eseguirsi successivamente sembra essere molto significativa per il metodo di lavoro di Giovanni. Tuttavia, va notato che nessuno dei suoi disegni superstiti testimonia l'attribuzione di una funzione strutturale al colore per chiarire una composizione pia-

accurately attributed to animal and plant species. Here, colour is used with a descriptive function to underpin the closeness to nature and even to imitate it (*verisimilitude*). One might observe a certain tension arising from the fact that, on the one hand, the colourfulness leads to a representation close to nature; however, on the other hand, Giovanni does not become overly focused on achieving an exact botanical reproduction of nature⁴³. Giovanni da Udine seems to be interested in the respective plants as an entity, in its forms and the different stages. A study sheet with hazelnuts shows exactly this (*fig. 9*)⁴⁴, in that the application of paint is characterised by a lightness, avoiding excessive attention to minute details or an overly analytical study of biological structures. Instead, the eight different perspectives suggest their intended use as part of a repertoire for implementation in frescoes, adaptable to various contexts.

Conclusion

Colour plays a pivotal role in Giovanni da Udine's drawings, particularly in his animal and plant studies. These works are frequently coloured, utilising both natural and fabricated chalks, and are often enhanced with watercolour washes. As the case studies have shown, of particular significance for Giovanni's approach is that he regarded colour as an integral part of the entire drawing process, extending beyond its mere decorative or aesthetic function. Instead, it served profound descriptive and semantic purposes, allowing him to capture the essence of his subjects, but without following a scientific systematic. The colours in the drawings correspond to those to be found in nature and specify the colours intended for later transfer to fresco painting. In doing so, his model book-like studies build on a Northern Italian practice of drawing after life, where colour was used to mimic natural appearances. However, he distinguishes himself through the extensive incorporation of colour from the earliest stages of his drawings.

The kinship between the medium of the *acquerelli* and the later executed frescoes seems to be fruitful in its significance for Giovanni's working method. Remarkably, however, none of his surviving drawings testify to

⁴³ C. RUGGERI, *op. cit.*, pp. 252-254, discute i disegni di Giovanni in relazione agli studi di animali di Dürer, notando che: "Giovanni utilizzasse questo mezzo con una spontaneità che la durezza del tratto düreriano non aveva – osservando gli animali non tanto con un intento scientifico" (p. 252).

⁴⁴ Cfr. C. FURLAN, *Cat. I.9*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*

⁴³ C. RUGGERI, *op. cit.*, pp. 252-254, discusses Giovanni's drawings in relation to Dürer's animal studies, noting that: "Giovanni utilizzasse questo mezzo con una spontaneità che la durezza del tratto düreriano non aveva – osservando gli animali non tanto con un intento scientifico" ("Although Giovanni used this medium with a spontaneity that the harshness of Dürer's line did not have, observing the animals not so much with a scientific intent", p. 252).

⁴⁴ See C. FURLAN, *Cat. I.9*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*

nificata. E anche i suoi pochi studi architettonici sembrano prescindere da un uso funzionale dei colori; al massimo si trovano acquerellature per indicare profondità e plasticità⁴⁵. Non esistono neppure disegni di contratti o di presentazione a colori, con lo scopo di fornire al committente un'immagine più chiara dell'opera commissionata. L'uso in qualche modo sistematico e mirato di materiali diversi è dimostrato dagli studi di animali in movimento, dove la colorazione era considerata superflua. L'uso del solo inchiostro bruno si rivelava in tal caso sufficiente a soddisfare le esigenze di Giovanni, sottolineando così la reciprocità tra funzione e scelte materiali nelle sue opere. Inoltre, l'uso simultaneo di materiali diversi su un unico foglio (si veda ad esempio *fig. 2*) sottolinea l'uso mirato del colore da parte di Giovanni.

L'uso variabile del colore nei disegni di Giovanni da Udine non solo ne rivela il ruolo e il significato multiforme all'interno della sua pratica artistica, ma offre anche interessanti spunti per un esame più approfondito dell'impatto dei suoi studi a colori sull'arte del Cinquecento in contesti sia romani che dell'Italia settentrionale.

him assigning colour a structural function to clarify a planned composition. And even his few architectural studies seem to do without such a functional use of colours; at most, washings are to be found for the indication of depth and plasticity⁴⁵. Nor are any contract or prospectus drawings extant, which could provide the patron with a clearer picture of the commissioned work by adding colour. The somewhat systematic and purposeful use of different materials is demonstrated by the studies of animals in motion, where colouration was deemed redundant. The use of brown ink alone proved sufficient to meet Giovanni's demands, underscoring the reciprocity of function and material choices in his artistic endeavours. Furthermore, the simultaneous use of different materials combined on one sheet (*fig. 2*) emphasises Giovanni's purposeful use of colour.

Giovanni da Udine's nuanced use of colour in his drawings, not only reveals its multifaceted roles and significance within his artistic practice but also offers compelling opportunities for a deeper examination of the impact of his coloured studies on Cinquecento art in both Roman and Northern Italian contexts.

⁴⁵ EAD., *Cat. I.21, ivi*; disegno di un campanile per il duomo di San Daniele del Friuli. Per l'uso del colore nei disegni di architettura, si veda B. BAUDEZ, *Inessential Colors. Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton 2021.

⁴⁵ EAD., *Cat. I.21, ivi*; drawing of a campanile for the duomo di San Daniele del Friuli. For the use of colour in architectural drawings, see B. BAUDEZ, *Inessential Colors. Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton 2021.

Giovanni da Udine, Andrea Palladio e il disegno di architettura nella prima metà del Cinquecento

Giovanni da Udine, Andrea Palladio, and the architectural drawings in the first half of the sixteenth century

Adriano Ghisetti Giavarina

Sommario – Tra i non molti disegni attribuiti a Giovanni da Udine quelli di soggetto architettonico sono un numero limitato e, tra questi, si osserva che non è sempre rispettata la distinzione proposta nella nota *Lettera a Leone X* di Raffaello tra il modo di disegnare dell'architetto, quello delle proiezioni ortogonali, e quello del pittore, che consiste nell'uso della prospettiva, sebbene l'uso di questo metodo di rappresentazione fosse consigliato anche all'architetto, al fine di immaginare meglio l'aspetto delle opere progettate.

Come talvolta nelle tavole dei libri di Sebastiano Serlio, anche nei disegni di Giovanni da Udine è infatti presente un tipo di contaminazione tra la corretta rappresentazione prospettica ortogonale e la prospettiva, secondo un modo di rappresentare l'architettura proprio di una cultura ancora quattrocentesca. Una contraddizione, quindi, lontana dallo spirito raffaellesco che potrebbe essere intesa come un'estensione dell'affermazione contenuta nella stessa *Lettera*, che talvolta all'architetto convenga far uso della prospettiva, ma che dimostra anche come il maestro di Udine fosse entrato da artista già maturo nello studio del Sanzio e di questi, come Giulio Romano, fosse più un collaboratore che un assistente. A questo metodo Giovanni rimase comunque legato per tutta la vita, come dimostra l'accurato disegno di presentazione del suo progetto, forse del 1557-1558, per la parte terminale del campanile della chiesa di San Michele Arcangelo a San Daniele del Friuli.

Sul finire del 1556 anche Palladio, per la costruzione dell'Arco Bollani, si trovava a Udine dove, dal 1552, Giovanni era "proto e architetto" delle opere pubbliche cittadine. Sembra possibile, di conseguenza, ipotizzare un incontro tra i due maestri, sebbene Palladio, più giovane di vent'anni, possa aver considerato superato l'artista udinese. E, tra i motivi di questa distanza, potrebbe esservi stata anche la differenza del modo di rappresentare l'architettura: come è noto, infatti, nei progetti della sua maturità e nei *Quattro libri*, Palladio fece rigorosamente uso delle proiezioni ortogonali.

Abstract – Among the not many drawings attributed to Giovanni da Udine, those of architectural subjects are a limited number. Among these, one observes that the distinction proposed in Raphael's well-known Letter to Leo X between the way of drawing of the architect, that of orthogonal projections, and that of the painter, which consists in the use of perspective, is not always respected, although the use of this method of representation was also recommended to the architect, to better imagine the appearance of the designed works.

As sometimes happens in the tables of Sebastiano Serlio's books, also in the drawings by Giovanni da Udine there is in fact a type of contamination between the correct orthogonal perspective representation and the perspective, according to a way of representing architecture typical of a still fifteenth-century culture. A contradiction, therefore, far from the Raphaellesque spirit which could be understood as an extension of the statement contained in the same Letter – that sometimes it is convenient for the architect to use perspective –, but which also demonstrates how the master from Udine had entered in Sanzio's workshop as an already mature artist. Like Giulio Romano, he was more a collaborator than an assistant. However, Giovanni remained linked to this method throughout his life, as demonstrated by the accurate presentation drawing of his project for the final part of the bell tower of the church of San Michele Arcangelo in San Daniele del Friuli, perhaps from 1557-1558.

At the end of 1556, Palladio was in Udine for the construction of the Bollani Arch where, since 1552, Giovanni was "proto and architect" of the city's public works. It seems possible, therefore, to hypothesize a meeting between the two masters, although Palladio, twenty years younger, may have considered the artist from Udine surpassed. Among the reasons for this distance, there may also have been the difference in the way of representing architecture: as is known, in fact, in the projects of his maturity and in the Four Books, Palladio rigorously used orthogonal projections.

KEYWORDS – Renaissance Architecture, Drawings, Raphael, Palladio.

Il confronto proposto da Hubertus Günther tra due disegni rinascimentali del Colosseo consente di ben capire il cambiamento che stava avvenendo nel primo Cinquecento, rispetto al secolo precedente, nella rappresentazione dell'architettura. Nel primo di tali disegni, tracciato su un foglio del Codice Coner attribuito a Bernardo della Volpaia, un settore dell'esterno dell'edificio in tutta la sua altezza è presentato in prospettiva, al fine di rendere l'idea dello svolgersi in curva della struttura;

The comparison proposed by Hubertus Günther between two Renaissance drawings of the Colosseum allows us to clearly understand the change that was taking place in the early sixteenth century in how architecture was represented compared to the previous century. In the first of these drawings, drawn on a sheet of the Codex Coner attributed to Bernardo della Volpaia, a sector of the exterior of the building in all its height is presented in a perspectival view, in order to convey the



1/ Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Logge Vaticane, V pilastro, dettaglio con papa Leone X che benedice un prelado, Giovanni da Udine e collaboratori (da N. DACOS, *Le Logge...*, cit., p. 128).

1/ Città del Vaticano, Apostolic Palace, Vatican Logge, V pillar, detail with the Pope Leo X blessing a prelate, Giovanni da Udine and collaborators (from N. DACOS, *Le Logge...*, cit., p. 128).

mentre nel disegno che lo affianca, tratto dal Codice Strozzi – già attribuito ad Antonio da Sangallo il Vecchio ed ora ad un autore anonimo – un simile particolare del Colosseo appare invece visto di prospetto, in uno schizzo rispettoso delle regole delle proiezioni ortogonali¹.

Come è noto, è nella cosiddetta *Lettera a Leone X* – il cui testo Christof Thoenes suggerì di interpretare come il proemio di un trattato di architettura rimasto allo stato di progetto² – che Raffaello afferma che il disegno in prospettiva è proprio del pittore, sebbene utile anche all'architetto, al quale invece appartiene un modo di disegnare differente, basato sulle proiezioni ortogonali³, testimoniando così come, nella cerchia degli architetti già allievi e collaboratori di Bramante, si stesse ormai affermando il tipo di rappresentazione da questi adottato come il più idoneo per la progettazione architettonica⁴.

¹ H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 167-168; e, per un aggiornamento, P. ZAMPA, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, in "Opus Incertum", III, 5 (2008), pp. 65-75.

² C. THOENES, *La "lettera" a Leone X*, in C.L. FROMMEL, M. WINNER (a cura di), *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, p. 374.

³ F.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994, pp. 123-127.

⁴ A. BRUSCHI, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, p. 15.

idea of the curving of the structure, while in the next drawing, taken from the Codex Strozzi – previously attributed to Antonio da Sangallo the Elder and now to an anonymous author – a similar detail of the Colosseum appears seen from the front, in a sketch that respects the rules of orthogonal representation¹.

As is well known, in the so-called *Letter to Leo X* – which Christof Thoenes suggested should be interpreted as the foreword for an architectural treatise which wasn't progressed further than the planning stage² – Raphael affirms that perspectival drawings belongs to painters, even though useful to architects, while to these latter belongs a different way of drawing: the orthogonal mode³, testifying how this type of representation, adopted by Bramante, was starting to be considered as the most suitable for architectural drawings among the circle of architects who were assistants and collaborators of Bramante⁴.

Before delving into the topic of this essay, we should note a few points on Giovanni da Udine's stay in Rome and on his activity in Raphael's workshop, also as a drawing artist. Here Giovanni da Udine was one of the "specialists and independent, mature artists"⁵, considered more of a collaborator than an assistant, an artist and scholar next to the great master, and, as has been noted, probably one of only two high quality artists, together with Giulio Romano⁶.

Giorgio Vasari wrote that, having arrived in Rome (we do not know when, perhaps already around 1515, certainly by 1516⁷) Giovanni "si dispose (...) a volere a quella maniera [namely Raphael's style] attenersi per ogni modo" and that, when doing the musical instruments in the painting of Santa Cecilia for the Bolognese church of San Giovanni in Monte, "fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pare d'una medes-

¹ H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 167-168; P. ZAMPA, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, in "Opus Incertum", III, 5 (2008), pp. 65-75.

² C. THOENES, *La "lettera" a Leone X*, in C.L. FROMMEL, M. WINNER (eds.), *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, p. 374.

³ F.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994, pp. 123-127.

⁴ A. BRUSCHI, *Introduzione*, in Id. (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, p. 15.

⁵ J. SHEARMAN, *The Organization on Raphael's Workshop*, in "The Art Institute of Chicago Centennial Lectures", X, 1983, p. 41; A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine. Decorazione con tralci e tre putti torcieri*, in P. COSTAMAGNA, F. HARB, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (eds.), *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Cinisello Balsamo 2005, p. 52.

⁶ A. GONZALEZ MOZO, *La técnica pictórica de Rafael en Roma*, in T. HENRY, P. JOANNIDES (eds.), *El Último Rafael*, Madrid 2012, p. 320.

⁷ N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano - Città del Vaticano, 2008, p. 36; L. CARGNELUTTI (ed.), *Giovanni da Udine. I Libri dei conti*, Udine 1987, pp. 392-393; EAD., *Giovanni da Udine tra il Friuli e Roma: un quadro storico-documentario*, in EAD., C. FURLAN (eds.), *Zuan da Udene Furlano. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Udine 2020, p. 68.



2/ Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala delle Dame, copia conforme della VIII parasta della parete ovest delle Logge (tempera su tela di Luigi Fabiani e collaboratori, prima metà sec. XIX; da C. PIETRANGELI, *Copie dei pilastri...*, cit., p. 219).

2/ Città del Vaticano, Vatican Palaces, Sala delle Dame, copy of the VIII pilaster on the west wall of the Logge (tempera on canvas by Luigi Fabiani and collaborators, first half of the 19th century; from C. PIETRANGELI, *Copie dei pilastri...*, cit., p. 219)

Ma, prima di entrare nell'oggetto specifico del presente contributo, sembra utile accennare ad alcune notizie sulla presenza a Roma di Giovanni da Udine e sull'attività da lui svolta, anche come disegnatore, nella bottega di Raffaello. Qui, infatti, egli era uno degli artisti "specializzati, autonomi e maturi", considerato più come un collaboratore che come un assistente, "un artista e studioso accanto al grande maestro"⁵, nonché, come è stato osservato, insieme a Giulio Romano, probabilmente uno dei due soli artisti di qualità⁶.

Giorgio Vasari ha scritto che, giunto a Roma – non sappiamo quando, forse già intorno al 1515 e di certo vi si trovava l'anno seguente⁷ – Giovanni "si dispose (...) a volere a quella maniera [cioè allo stile di Raffaello] attenersi per ogni modo" e che, negli strumenti musicali sulla tavola della Santa Cecilia per la chiesa

ima mano"⁸. And precisely by observing these musical instruments we understand how their author was able to perfectly control the perspectival representation; an ability that Giovanni da Udine also demonstrates to possess in representing architecture, as is sometimes seen in the Vatican Loggias, for example in the setting of the scene of a blessing by Leo X (*fig. 1*)⁹.

Indeed, we know from Vasari that in Raphael's workshop Giovanni soon learned to draw extremely well "tutte le cose naturali d'animali, di drappi, d'istrumenti, vasi, paesi, casamenti e verdure" and that "imparò anco a far paesi con edifizj rotti, pezzi d'anticaglie"¹⁰, some examples of which can be seen among the decorations of the structural pilasters of the Vatican Loggias (*fig. 2*)¹¹. From these we can deduce that the Udine master

⁵ J. SHEARMAN, *L'organizzazione della bottega di Raffaello* [1983], in Id., B. AGOSTI, V. ROMANI (a cura di), *Studi su Raffaello*, Milano 2007, pp. 83-84; A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine. Decorazione con tralci e tre putti torcieri*, in P. COSTAMAGNA, F. HARB, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di), *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Cinisello Balsamo 2005, p. 52.

⁶ A. GONZALEZ MOZO, *La técnica pictórica de Rafael en Roma*, in T. HENRY, P. JOANNIDES (a cura di), *El Último Rafael*, Madrid 2012, p. 320.

⁷ N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano - Città del Vaticano, 2008, p. 36; L. CARGNELUTTI (a cura di), *Giovanni da Udine. I Libri dei conti*, Udine 1987, pp. 392-393; EAD., *Giovanni da Udine tra il Friuli e Roma: un quadro storico-documentario*, in EAD., C. FURLAN (a cura di), *Zuan da Udene Furlano. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Udine 2020, p. 68.

⁸ "He made up his mind (...) to comply that style in every way"; "he made his painting so similar to that by Raphael that it seems made by the same hand" (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, vol. VI, Firenze 1906, pp. 550-551).

⁹ For this picture, see N. DACOS, *Le Logge...*, cit., pp. 118, 128.

¹⁰ "All the natural things of animals, fabrics, tools, vases, villages, houses, vegetables"; "he learned also to make villages with ruined buildings, ancient fragments" (G. VASARI, *op. cit.*, pp. 550-551).

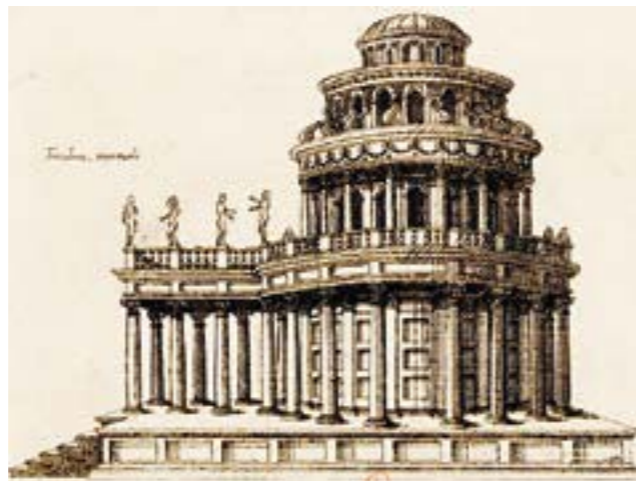
¹¹ For an example, see the eighth pilaster, which is best seen in the nineteenth-century copy in tempera on canvas, respectively in N. DACOS, *Le Logge...*, cit., p. 42; and in C. PIETRANGELI, *Copie dei pilastri delle Logge di Raffaello eseguite sotto Gregorio XVI*, in F. MANCINELLI ET AL. (eds.), *op. cit.*, pp. 219-220.

¹² For a concise general development of the topic, see A. GODOLI, *Anonimo Fiorentino. Edifici d'invenzione*, in A. PETRIOLI TOFANI

bolognese di San Giovanni in Monte, “fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pare d’una medesima mano”⁸. E proprio osservando questi strumenti si comprende quanto il loro autore fosse in grado di controllare perfettamente la rappresentazione prospettica; una capacità che Giovanni da Udine dimostra di possedere anche nel rappresentare le architetture, come si vede talvolta nelle Logge Vaticane, ad esempio nell’ambientazione della scena di una benedizione da parte di Leone X (fig. 1)⁹.

Sappiamo infatti da Vasari che nella bottega di Raffaello lo stesso Giovanni imparò presto a disegnare benissimo “tutte le cose naturali d’animali, di drappi, d’strumenti, vasi, paesi, casamenti e verdure” e che “imparò anco a far paesi con edifizj rotti, pezzi d’anticaglie”¹⁰, di cui qualche esempio può osservarsi tra le decorazioni delle paraste delle Logge Vaticane (fig. 2)¹¹. Da essi si può dedurre che il maestro di Udine abbia composto le sue fantasie architettoniche ispirandosi probabilmente a disegni simili a quelli attribuiti un tempo al Cronaca ed attualmente ad un anonimo disegnatore fiorentino – raffiguranti ad esempio un presunto Tempio di Mercurio (fig. 3) – in seguito riprodotti nelle incisioni di Du Cerceau¹². Ed è sempre Vasari ad informarci degli studi compiuti dallo stesso Giovanni sulle grottesche della Domus Aurea viste per la prima volta insieme a Raffaello e poi da lui più volte disegnate insieme agli “ornamenti di stucchi” che egli, ripetendone la tecnica, riuscì poi a reinventare superando, a parere di Vasari, gli stessi esempi antichi¹³.

Negli stucchi della loggia sul giardino di Villa Madama (fig. 4) Giovanni da Udine riprodusse proprio le architetture tipiche della pittura romana, classificate come la fase più matura del “secondo stile”, che furono oggetto della condanna di Vitruvio (VII, 5)¹⁴ perché non riproducevano strutture reali ma erano trasformate in



3/ Jacques Androuet du Cerceau, Tempio di Mercurio (da J. ANDROUET DU CERCEAU, Moyens Temples, Orléans 1550).

3 / Jacques Androuet du Cerceau, Temple of Mercury (from J. ANDROUET DU CERCEAU, Moyens Temples, Orléans 1550).



4 / Roma, Villa Madama, vestibolo, dettaglio degli stucchi di Giovanni da Udine (da A. NESSEL RATH, Das Fossombroner..., cit., fig. 156).

4 / Rome, Villa Madama, vestibule, detail of the stuccos by Giovanni da Udine, (from A. NESSEL RATH, Das Fossombroner..., cit., fig. 156).

must have conceived his architectural fantasies inspired by drawings similar to those once attributed to Cronaca and currently to an anonymous Florentine drawing artist – representing, for example, an alleged Temple of Mercury (fig. 3) – later reproduced in Du Cerceau’s engravings¹². And it is again Vasari who informs us of the studies carried out by Giovanni on the grotesques of the Domus Aurea which he saw for the first time together with Raphael. Giovanni then drew these and the “orna-

(ed.), *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico* (catalogue of the exhibition, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, April 8 – July 5, 1992), Cinisello Balsamo 1992, pp. 220-221.

¹³ G. VASARI, *op. cit.*, pp. 551-553; A. NESSEL RATH, *Giovanni da Udine*



5/ Giovanni da Udine, putto su una biga trainata da cervo con uno sfondo architettonico (Monaco di Baviera, @Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 2520r Z).

5/ Giovanni da Udine, putto on a chariot drawn by hinds with an architectural background (Munich, @ Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 2520r Z).

spunti decorativi eccessivamente fantasiosi; e, ricordando anche lo studio del *De Architectura* da parte di Raffaello¹⁵, potremmo essere indotti a supporre che anche Giovanni da Udine potrebbe aver conosciuto, magari solo in parte, il contenuto del trattato.

Considerando lo scarso numero di disegni di architettura attribuiti a Raffaello, Stefano Ray supponeva che uno dei motivi stesse nell’organizzazione della bottega del Sanzio e quindi nella possibilità che del progetto il maestro proponesse l’idea, indicandone ai suoi aiuti e collaboratori i dati e i nodi essenziali, ed affidandone poi ad essi lo sviluppo, limitandosi ad intervenire nel loro lavoro con precisazioni, modifiche o correzioni¹⁶. Ed è di John Shearman l’osservazione che, nella bottega raffaellesca, “gli allievi imparavano a disegnare facendo copie precise dei disegni del maestro”¹⁷ e, come afferma Vasari, benché artista già maturo, anche Giovanni da Udine dovette attenersi a questa prassi. La conseguenza è che nell’attribuire disegni a Raffaello o a qualche esponente della sua bottega, si riscontrano le medesime difficoltà che possono trovarsi nell’individuare le diverse personalità artistiche negli affreschi: e tra questi, osserva ancora Shearman, se vi sono architetture dipinte “a metro quadro”, questo diventa pressoché impossibile, mentre una maggiore facilità può trovarsi esaminando le “parti di figura”, dove si

menti di stucchi” (“stucco ornaments”) numerous times and by repeating the technique was able to reinvent and even surpass the ancient examples, in Vasari’s opinion¹³.

In the stuccos of the loggia in the garden of Villa Madama (fig. 4) Giovanni da Udine precisely reproduced the architectural elements typical of Roman painting, which are classified as the more mature phase of the “second style”, and condemned by Vitruvius (VII, 5)¹⁴ because they did not reproduce real structures but were transformed into excessively imaginative decorative ideas. Also considering Raphael’s study *De Architectura*¹⁵, we could suppose that Giovanni da Udine may have also known, perhaps partially, the content of that treatise.

Considering the scarce number of architectural drawings attributable to Raphael, Stefano Ray supposed that one of the reasons lay in how the Sanzio workshop may have been organised, with the master proposing the idea of a project, indicating to his assistants and collaborators the essential information and main points, and then entrusting them with the development, limiting himself to interventions in their work with clarifications, modifications, or corrections¹⁶. And John Shearman observed that, in the Raphaellesque workshop, “the students learnt to

disegnatore, in “Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie”, IX, 2 (1989), p. 262.

¹⁴ G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 135-142.

¹⁵ N. DACOS, *Le Logge...*, cit., p. 34; S. RAY, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Roma - Bari 1974, pp. 37-43.

¹⁶ Id., *L’esperienza architettonica di Raffaello. Oltre “el paragone de li antichi”*, in M. SAMBUCCO HAIMUD, M. L. STROCCHI (eds.), *Studi su Raffaello* (Proceedings of the International Conference, Urbino - Firenze, April 6-14, 1984), Urbino 1987, p. 216.

¹⁵ N. DACOS, *Le Logge...*, cit., p. 34; S. RAY, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Roma - Bari 1974, pp. 37-43.

¹⁶ Id., *L’esperienza architettonica di Raffaello. Oltre “el paragone de li antichi”*, in M. SAMBUCCO HAIMUD, M. L. STROCCHI (a cura di), *Studi su Raffaello* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino - Firenze, 6-14 aprile 1984), Urbino 1987, p. 216.

¹⁷ J. SHEARMAN, *Sul Giulio Romano di Frederick Hartt* [1959], in Id., *Studi...*, cit., p. 145.

⁸ G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, vol. VI, Firenze 1906, pp. 550-551.

⁹ Cfr., per tale immagine, N. DACOS, *Le Logge...*, cit., pp. 118, 128.

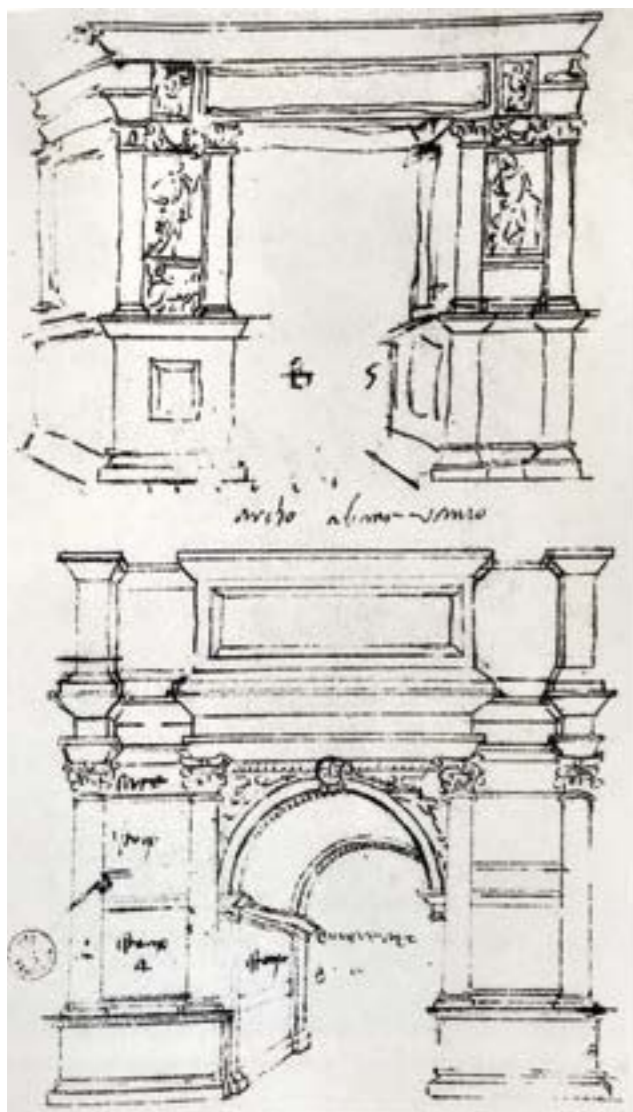
¹⁰ G. VASARI, *op. cit.*, pp. 550-551.

¹¹ Cfr., ad esempio, la VIII parasta, meglio leggibile nella copia ottocentesca a tempera su tela (rispettivamente in N. DACOS, *Le Logge...*, cit., p. 42; e in C. PIETRANGELI, *Copie dei pilastri delle Logge di Raffaello eseguite sotto Gregorio XVI*, in F. MANCINELLI ET AL. (a cura di), *op. cit.*, pp. 219-220.

¹² Cfr., per un sintetico discorso generale, A. GODOLI, *Anonimo Fiorentino. Edifici d’invenzione*, in A. PETRIOLI TOFANI (a cura di), *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico* (catalogo della mostra, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, 8 aprile – 5 luglio 1992), Cinisello Balsamo 1992, pp. 220-221.

¹³ G. VASARI, *op. cit.*, p. 551-553; A. NESSEL RATH, *Giovanni da Udine disegnatore*, in “Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie”, IX, 2 (1989), p. 262.

¹⁴ G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 135-142.



6/ Giovanni da Udine, Arco degli Argentari a Roma e Arco di Traiano a Benevento (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 1840Ar, su concessione del Ministero della Cultura).

6/ Giovanni da Udine, Rome, Arch of the Argentari and Benevento, Arch of Trajan (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, 1840Ar, with permission from the Ministry of Culture).

possono riconoscere, ad esempio, “alcuni brani di bassa qualità”¹⁸. Un’analisi che può estendersi, a mio parere, anche ai disegni di architettura, dove se mancano note scritte le possibilità di attribuzione possono essere scarse (ancor più se si tratta di disegni eseguiti a riga e squadra), rispetto ai disegni di figura, dove possono riconoscersi più facilmente mani diverse anche in base al livello di qualità. Anche tra questi disegni, come per quelli delle opere pittoriche, nella bottega dovevano esservi raffigurazioni di elementi staccati da usare come modelli, copie di studio o fogli messi in pulito dai collaboratori del Sanzio: un

¹⁸ Id., *L’organizzazione...*, cit., pp. 86-87.

draw by making precise copies of the master’s designs”¹⁷ and, as Vasari states, although an already mature artist, Giovanni da Udine also had to adhere to this practice. The consequence is that when attributing drawings to Raphael or to some member of his workshop, we encounter the same difficulties as in identifying the hands of the different artists in the frescoes; among these, Shearman observes, recognising the artist becomes almost impossible, where architectural elements are painted “by the yard”, while attribution becomes easier when examining the “figural parts”, where one can spot, for example, “some poor-quality work”¹⁸. This analysis can also be extended, in my opinion, to architectural drawings, where in the absence of handwritten notes the chances of identifying the artist are low (even more so in the case of drawings executed by ruler and set square), while in the figure drawings the different hands are more easily recognized by the qualitative level. Among these architectural drawings, similarly to the drawings for pictorial works, there must have been in the workshop representations of individual elements to be used as models, study copies or sheets drawn *in pulito* by Sanzio’s collaborators: an example of this latter type is the floor plan of the project for Villa Madama made by Giovan Francesco da Sangallo on behalf of Raffaello (Florence, Uffizi, GD.S., A 273), of whom he was a close collaborator since 1514 on the construction site of San Pietro¹⁹. Arnold Nesselrath has acutely identified an example of this same procedure in two sheets by Giovanni da Udine: one with a freehand survey of a quarter of the decoration of the Golden Vault in the Domus Aurea (Florence, Uffizi G.D.S. O 1682r), and the other with a measured drawing of the same detail (although mirrored), made in the workshop with ruler and compass (Windsor, Royal Library, inv. 9568r)²⁰.

As mentioned, there is a scarcity of architectural drawings attributable to Raphael, and unfortunately the rarity of items related to Giovanni da Udine’s interest in architecture or to his activity as an architect is even greater, in the limited *corpus* of his drawings. Among these few drawings, one of the most significant for architecture is a sheet preserved in Munich (Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2520), where, on the *recto*, two ancient buildings, which can be considered imaginary, are summarily

¹⁷ J. SHEARMAN, *Giulio Romano*, in “The Burlington Magazine”, CI, 1959, n. 681, p. 456.

¹⁸ Id., *The Organization...*, cit., p. 44.

¹⁹ *Ivi*, p. 91; C.L. FROMMEL, *Giovanfrancesco da Sangallo per Raffaello. Progetto di pianta per villa Madama*, in Id., S. RAY, M. TAFURI (eds.), *Raffaello architetto* (catalogue of the exhibition, Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, February 29 – May 15, 1984), Milano 1984, p. 326.

²⁰ A. NESSELRATH, *Raphael’s archaeological method*, in C.L. FROMMEL, M. WINNER (eds.), *op. cit.*, p. 363; Id., *Giovanni da Udine disegnatore...*, cit., pp. 256, 262.



7/ Giuliano da Sangallo, Arco di Traiano a Benevento (Taccuino Senese, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8, fol. 24v; da R. FALB, *Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo. 49 facsimili di disegni d’architettura, scultura ed arte applicata*, Siena 1902).

7/ Giuliano da Sangallo, Benevento, Arch of Trajan (Taccuino Senese, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8, fol. 24v; from R. FALB, *Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo. 49 facsimili di disegni d’architettura, scultura ed arte applicata*, Siena 1902).

esempio di quest’ultima serie è offerto dalla pianta del progetto per Villa Madama eseguito da Giovan Francesco da Sangallo per conto di Raffaello (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, 273Ar), del quale era stretto collaboratore dal 1514 nel cantiere di San Pietro¹⁹. Un esempio dello stesso procedimento, pertinente all’attività di Giovanni da Udine, è invece quello acutamente individuato da Arnold Nesselrath relativo a due fogli: uno con un rilievo a vista di un quarto dello schema decorativo della Volta Dorata della Domus Aurea (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, 1682Or), l’altro con la restituzione quotata dello stesso particolare (sebbene in controparte) eseguita in studio con riga, squadra e compasso (Windsor, Royal Library, inv. 9568r)²⁰.

Ma, se come si è accennato, vi è una scarsità di disegni di architettura attribuibili a Raffaello, ancor maggiore, purtroppo, nel peraltro limitato *corpus* dei disegni di Giovanni da Udine, è la rarità di soggetti relativi al suo interesse per l’architettura o alla sua attività di architetto. Tra questi pochi disegni, uno dei più significativi

represented in a perspectival view, while in the background the Vatican Obelisk and possibly the upper part of an Ionic order pillar can be recognized (*fig. 5*). However, these are painter’s sketches – thus classified according to the distinction between the methods of representation established by Raphael – to be used as study notes, perhaps representing decorative motifs seen by the Udine master at Villa Adriana in Tivoli²¹. A greater attention to proportion is observed in another sheet (Florence, Uffizi, G.D.S., A 1840) in which, on the *recto*, are schematic and rapidly drawn “a filo di ferro” sketches of two triumphal arches, the Arch of Argentari in Rome, and the Arch of Trajan in Benevento (*fig. 6*), possibly copied from the so-called Taccuino Senese by Giuliano da Sangallo²² if not from common prototypes. The drawings preserved in Siena show an attention to the sculptural decorations absent in the Uffizi sheet, where the bas-reliefs are only hinted at or summarized with the term “istorie”; and in the represen-

¹⁹ *Ivi*, p. 91; C.L. FROMMEL, *Giovanfrancesco da Sangallo per Raffaello. Progetto di pianta per villa Madama*, in Id., S. RAY, M. TAFURI (a cura di), *Raffaello architetto* (catalogo della mostra, Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio – 15 maggio 1984), Milano 1984, p. 326.

²⁰ A. NESSELRATH, *Raphael’s archaeological method*, in C.L. FROMMEL, M. WINNER (a cura di), *op. cit.*, p. 363; Id., *Giovanni da Udine disegnatore...*, cit., pp. 256, 262.

²¹ As it is proposed in N. DACOS, *Traccia per un catalogo di disegni*, in EAD., C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, pp. 244-245, n. 10. See, also, for this sheet A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine disegnatore...*, cit., pp. 278-282; A. GNANN, *Giovanni da Udine, scheda 192a-b*, in K. OBERHUBER (ed.), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, Milano 1999, pp.272-273; C. FURLAN, *Giovanni Ricamatore detto Giovanni da Udine, scheda I.10*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*, pp. 194-195.

²² A. NESSELRATH, *Raphael’s archaeological method...*, cit., p. 358; Id., *Giovanni da Udine disegnatore...*, cit., p. 262.



8/ Giovanni da Udine, decorazione con tralci e tre putti torcieri (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 963 - Ripr.).

8/ Giovanni da Udine, decoration with shoots and three torch-bearing putti (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 963 - Repr.).

per l'architettura è un foglio conservato a Monaco di Baviera (Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2520r), dove, al *recto*, sono sommariamente raffigurati due edifici antichi in prospettiva, che potremmo ritenere “di fantasia”, mentre sullo sfondo è riconoscibile l'Obelisco Vaticano e, forse, la parte superiore di un pilastro di ordine ionico (fig. 5). Si tratta però di schizzi da pittore – classificandoli così in base alla distinzione tra i metodi di rappresentazione stabilita da Raffaello – da servire come appunti di studio, raffigurando forse dei motivi decorativi visti dal maestro di Udine alla Villa Adriana di Tivoli²¹. Una maggiore attenzione per la proporzione si osserva in un altro foglio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, 1840Ar) sul quale, al *recto*, sono gli schizzi, schematici e tracciati rapidamente “a filo di ferro”, di due archi trionfali – l'Arco degli Argentari a Roma e l'Arco di Traiano a Benevento (fig. 6) – copiati forse dal cosiddetto “Taccuino Senese” di Giuliano da Sangallo²², se non da prototipi comuni. Nei disegni conservati a Siena, infatti, si riscontra un'attenzione per le decorazioni scultoree assente nel foglio degli Uffizi, dove i bassorilievi sono solo accennati o sintetizzati con il termine “istorie”; inoltre, nella raffigurazione di Giovanni da Udine dell'arco di Benevento, è conferita al fornice la profondità di una prospettiva, assente invece nel semplice prospetto di Giuliano (fig. 7).

²¹ Come è proposto in N. DACOS, *Traccia per un catalogo di disegni*, in EAD., C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, pp. 244-245, n. 10. Cfr. anche, per questo foglio: A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine disegnatore...*, cit., pp. 278-282; A. GNANN, *Giovanni da Udine, scheda 192a-b*, in K. OBERHUBER (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, Milano 1999, pp. 272-273; C. FURLAN, *Giovanni Ricamatore detto Giovanni da Udine, scheda I.10*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 194-195.

²² A. NESSELRATH, *Raphael's...*, cit., p. 358; Id., *Giovanni da Udine disegnatore...*, cit., p. 262.

tation of the Benevento arch by Giovanni da Udine, the fornix is given a depth of perspectival view absent in the simple pseudo-orthogonal elevation by Giuliano (fig. 7).

A further example is provided by a drawing carefully traced on a small sheet depicting a decorative motif consisting of cherubs holding torches, acanthus branches and fruit baskets being approached by birds; everything is placed on a cornice that, almost like the entablature of the round temple of Baalbek, bends outwards forming protrusions supported, in this case, by corbels (fig. 8). But while the decorations come from Giovanni da Udine's imagination, the cornice is from an ancient fragment, the subject of various sixteenth-century drawings, which in the mid-sixteenth century was located near the Roman church of San Salvatore alle Coppelle²³; referring to this part of the image, Nesselrath observed that each curvilinear element of the cornice is represented by a central perspective. Even if not an orthogonal, that is, an architect's drawing, this sequence highlights the character of project in an architectural context²⁴, a concept that seems to me to effectively explain the method also used in the other architectural drawings by the artist from Udine.

In his *Fourth Book* (Venice 1537, c. LXX), Sebastiano Serlio cites Giovanni da Udine as a painter of grotesques, judging him “più tosto unico che raro in tal professione” (“more unique than rare in this profession”), recalling his

²³ C. GASPARRI, *Antichità nei 'disegni esposti' agli Uffizi*, in “Prospettiva”, XIV, 53-56 (1988-1989), p. 340; O. LANZARINI, *Scheda del foglio 85v*, in EAD., R. MARTINIS, “Questo libro fu d'Andrea Palladio”. *Il Codice Destailleur B dell'Ermitage*, Roma 2015, p. 141; EAD., *Anonimo. Architrave; base; mascherone; cornice figurata*, in A. BUCCARO, M. RASCAGLIA (eds.), *Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, Poggio a Caiano 2020, pp. 510-511.

²⁴ A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine. Decorazione...*, cit., p. 52.

Un ulteriore esempio è fornito da un disegno accuratamente tracciato su un piccolo foglio che raffigura un motivo decorativo consistente in putti che reggono torce, tralci di acanto e cesti di frutta cui si accostano uccelli: il tutto posto su una cornice che, quasi come la trabeazione del tempio rotondo di Baalbek, s'incurva verso l'esterno formando sporgenze sorrette, in questo caso, da mensole (fig. 8). Ma, mentre le decorazioni al di sopra si devono alla fantasia di Giovanni da Udine, la cornice è ripresa da un frammento antico, oggetto di diversi disegni cinquecenteschi, che a metà del XVI secolo si trovava nei pressi della chiesa romana di San Salvatore alle Coppelle²³: e, riferendosi a questa parte della raffigurazione, ha osservato Nesselrath che “ogni elemento curvilineo della cornice è rappresentato con una prospettiva centrale. Anche se non è un disegno ortogonale, cioè d'architetto, questa scansione evidenzia il carattere di progetto in un contesto architettonico”²⁴, un concetto che mi pare possa far comprendere efficacemente il metodo utilizzato anche negli altri disegni di architettura dell'artista udinese.

Nel suo *Quarto libro* (Venezia 1537, p. LXX), Sebastiano Serlio cita Giovanni da Udine come pittore di grottesche, giudicandolo “più tosto unico che raro in tal professione”, ricordando la sua attività a Roma e a Firenze e aggiungendo che “egli è ancora intelligente architetto e di bonissimo giudizio, come ingegnoso allievo del divino Raffaello”. Considerando il momento in cui libro fu pubblicato, dobbiamo ritenere che l'apprezzamento di Serlio per le capacità di Giovanni come architetto derivasse quanto meno dalla fama che già circondava le opere da lui realizzate in Friuli nel corso del decennio precedente.

Ma se nessuno, tra i pochi disegni attribuiti a Giovanni da Udine, si riferisce a questa fase della sua attività, qualche raro esempio ne rimane della successiva: nel suo *Libro de' conti* (o *Libro novo*), iniziato nel 1542, vi è un disegno molto deteriorato di una parte del prospetto di un campanile – probabile proposta per il completamento della chiesa di S. Maria di Castello a Udine – e uno schizzo assai sommario del perimetro di un terreno con appunti relativi all'orientamento e alle sue misure²⁵. Molto più accurato è invece il foglio di

²³ C. GASPARRI, *Antichità nei 'disegni esposti' agli Uffizi*, in “Prospettiva”, XIV, 53-56 (1988-1989), p. 340; O. LANZARINI, *Scheda del foglio 85v*, in EAD., R. MARTINIS, “Questo libro fu d'Andrea Palladio”. *Il Codice Destailleur B dell'Ermitage*, Roma 2015, p. 141; O. LANZARINI, *Anonimo. Architrave; base; mascherone; cornice figurata*, in A. BUCCARO, M. RASCAGLIA (a cura di), *Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, Poggio a Caiano 2020, pp. 510-511.

²⁴ A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine. Decorazione...*, cit., p. 52.

²⁵ D. BATTILOTTI, *Giovanni da Udine «intelligente architetto e di bonissimo giudizio»*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 101-102; C. FURLAN, *Schede I.18-19, ivi*, pp. 210-213.



9/ Giovanni da Udine, progetto per il coronamento del campanile del duomo di San Daniele del Friuli (San Daniele del Friuli, Archivio Storico Comunale, carta sciolta ex vol. CI, c. 265; da C. FURLAN, Scheda I.21..., cit., p. 217).

9/ Giovanni da Udine, project for the crowning of the bell tower of San Daniele del Friuli cathedral (San Daniele del Friuli, Archivio Storico Comunale, loose paper ex vol. CI, c. 265; from C. FURLAN, Scheda I.21..., cit., p. 217).

activity in Rome and Florence and adding that “egli è ancora intelligente architetto e di bonissimo giudizio, come ingegnoso allievo del divino Raffaello” (“he is moreover a clever and of very good judgment architect, being an ingenious pupil of the divine Raphael”). Considering the time when the book was published, one must think that Serlio's appreciation for Giovanni's skills as an architect derived at least from the fame that already surrounded the works he built in Friuli in the previous decade.

But if none of the few drawings attributed to Giovanni da Udine belong to this phase of his activity, some rare examples remain of the next: in his *Libro de' conti* (or



10/ Raffaello, particolare della trabeazione dell'ordine inferiore all'interno del Pantheon (Londra, R.I.B.A., XIII/tr). Ripr. per concessione del R.I.B.A. n. 19057 del 2.XI.2022.

10/ Raphael, detail of the entablature of the main order of the interior of the Pantheon (London, R.I.B.A., XIII/tr).

presentazione del progetto, rimasto irrealizzato, per la parte terminale del campanile della chiesa di San Michele Arcangelo a San Daniele del Friuli, custodito nella Civica Biblioteca Guarnieriana della stessa località (fig. 9)²⁶. Un disegno che tuttavia, nella raffigurazione del coronamento cupolato a pianta ottagonale, “contamina” la correttezza del prospetto con la praticità di una rappresentazione in prospettiva della struttura. Una contraddizione che si potrebbe dire lontana dallo spirito raffaellesco e legata ancora a consuetudini quattrocentesche, che però potrebbe anche essere intesa come un'estensione dell'affermazione contenuta nella *Lettera a Leone X* che talvolta all'architetto conviene far uso della prospettiva per immaginare meglio tutto

Libro novo), started in 1542, there is a drawing, in bad condition, of part of the façade of a bell tower, probably a proposal for the completion of the church of S. Maria di Castello in Udine, and a summary sketch of the perimeter of a piece of land with notes relating to the orientation and measurements²⁵. Much more accurate is the sheet of the presentation of the project, which remained unrealised, for the top part of the bell tower of the church of San Michele Arcangelo in San Daniele del Friuli, kept in the Guarnieriana Civic Library in the same town²⁶ (fig. 9). And yet, where it represents the octagonal domed crowning, this

²⁵ D. BATTILOTTI, *Giovanni da Udine “intelligente architetto e di bonissimo giudizio”*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 101-102; C. FURLAN, *Schede I.18-19*, *ivi*, pp. 210-213.

²⁶ D. BATTILOTTI, *op. cit.*, pp. 99-101; C. FURLAN, *Scheda I.21*, in L. CARGNELUTTI, EAD., *op. cit.*, pp. 216-217.

l'edificio²⁷: una contaminazione tra l'uso delle proiezioni ortogonali e della prospettiva che si riscontra talvolta anche nelle tavole dei libri di Sebastiano Serlio²⁸.

Giovanni da Udine, dal 1552 al 1557, fu “proto e architetto” delle pubbliche fabbriche udinesi²⁹; in questi stessi anni, sul finire del 1556, anche Andrea Palladio si trovava a Udine per la costruzione dell'Arco Bollani e, dal momento che nel precedente mese di aprile quel cantiere era già avviato, si può supporre che egli potrebbe esservi stato anche prima³⁰. Sembra difficile, di conseguenza, che Palladio, al quale doveva essere ben noto il favorevole giudizio espresso da Sebastiano Serlio sull'artista friulano, non incontrasse Giovanni da Udine, trovando con lui probabilmente occasioni per ragionare sulle sperimentazioni architettoniche della Roma del tempo di Raffaello. D'altro canto, più giovane del maestro udinese di vent'anni, Palladio dovette vedere in lui certamente un artista illustre che però, per certi aspetti, poteva considerarsi superato. Come, più in generale, è da segnalare una certa ritrosia da parte dello stesso Andrea nel citare gli architetti-pittori: nel capitolo del *Quarto libro* (p. 64) dedicato al Tempietto di Bramante egli elenca infatti i nomi di soli otto architetti che “dietro a lui [cioè Bramante] seguirono” e cioè Michelangelo, Sansovino, Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane, Sanmicheli, Serlio, Vignola e Lione Lioni; mancano nel breve elenco, come si vede, almeno i nomi di Raffaello, di Giulio Romano – di cui Palladio ben conosceva le opere e che con tutta probabilità conobbe di persona³¹ – e di Giovanni da Udine.

E, tra i motivi per cui lo stesso Andrea potrebbe aver avvertito una distanza dal maestro udinese, potrebbe esservi stata anche la differenza del metodo usato nei disegni per la rappresentazione dell'architettura; infatti, nell'ampio *corpus* dei fogli palladiani, è vero che si trovano rappresentazioni in prospettiva, generalmente attribuite al periodo degli studi giovanili, ma nei progetti della sua maturità e nei *Quattro libri*, Palladio fece rigorosamente uso delle proiezioni ortogonali per rappresentare gli edifici – “le piante e gli impiedi” come egli le chiama nel *Proemio* del *Primo libro* (p. 6) – con-

drawing “contaminates” the correctness of the elevation with the practicality of a perspectival view of the structure. A contradiction that could be said to be far from the Raphaellesque spirit and still linked to fifteenth-century customs, but which could also be understood as an extension of the affirmation in the *Letter to Leo X* that sometimes it is better for the architect to use perspective to better imagine the whole building²⁷: a contamination between the use of orthogonal projections and perspective that is sometimes also found in the illustrations of Sebastiano Serlio's books²⁸.

Giovanni da Udine, from 1552 to 1557, was the “proto e architetto” (“official-architect”) of public buildings in Udine²⁹. In these same years, towards the end of 1556, Andrea Palladio was also in Udine for the construction of the Bollani Arch and, since the construction site had already started in April 1556, it can be assumed that Palladio may well have been in Udine before then³⁰. Hence it seems difficult that Palladio, who must have been well acquainted with Sebastiano Serlio's favourable opinion of the Friulian artist, did not meet Giovanni da Udine, probably finding opportunities to discuss with him the architectural experiments of Rome at the time of Raphael. On the other hand, being twenty years younger than the Udine master, Palladio must have seen him as an artist certainly illustrious, who could however, in some respects, be considered outdated. More generally, Andrea's reluctance to speak of architect-painters should also be noted: in the chapter of the *Fourth Book* (c. 64) dedicated to the Tempietto by Bramante he lists the names of only eight architects who “dietro a lui [i.e. Bramante] seguirono” (“after him followed”), namely Michelangelo, Sansovino, Peruzzi, Antonio da Sangallo the Younger, Sanmicheli, Serlio, Vignola and Lione Lioni; in the short list, as can be seen, at least the names of Raphael, Giulio Romano – whose works Palladio was well acquainted with and whom he probably knew personally³¹ – and Giovanni da Udine are missing.

And one of the reasons why Andrea may have felt distant from the Udine master may have been the difference in the method used in drawings representing architecture; in effect it is true that there are perspectival images in the large *corpus* of Palladian sheets, generally consid-

²⁷ F.P. DI TEODORO, *op. cit.*, p. 127.

²⁸ C. THOENES, *Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento* [1993], in *Id.*, *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, p. 173, n. 18.

²⁹ L. CARGNELUTTI, *Giovanni da Udine tra il Friuli...*, *cit.*, p. 75.

³⁰ L. PUPPI, *Andrea Palladio*, II ed. aggiornata a cura di D. BATTILOTTI, Milano 1999, pp. 306, 477.

³¹ *Ivi*, p. 254; A. GHISSETTI GIAVARINA, *Palladio e la lezione di Giulio Romano*, in P. ASSMANN ET AL. (a cura di), *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale* (Atti del convegno internazionale, Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 ottobre – Roma, Palazzo Carpegna, 16-18 ottobre 2019), Roma 2021, p. 133.

²⁷ F.P. DI TEODORO, *op. cit.*, p. 127.

²⁸ C. THOENES, *Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento* [1993], in *Id.*, *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, p. 173, n. 18.

²⁹ L. CARGNELUTTI, *Giovanni da Udine tra il Friuli...*, *cit.*, p. 75.

³⁰ L. PUPPI, *Andrea Palladio*, II edition updated by D. Battilotti, Milano 1999, pp. 306, 477.

³¹ *Ivi*, p. 254; A. GHISSETTI GIAVARINA, *Palladio e la lezione di Giulio Romano*, in P. ASSMANN ET AL. (eds.), *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale* (Proceedings of the International Conference, Mantova, Palazzo Ducale, October 14-15 – Roma, Palazzo Carpegna, October 16-18, 2019), Roma 2021, p. 133.

²⁶ D. BATTILOTTI, *op. cit.*, pp. 99-101; C. FURLAN, *Scheda I.21*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 216-217.

tribuendo ad affermarne la consuetudine presso gli architetti a distanza di molti anni dalla *Lettera a Leone X*, che peraltro era rimasta inedita. È di Arnaldo Bruschi, infatti, la considerazione che, alla metà del Cinquecento, il metodo scientifico delle proiezioni ortogonali fosse ormai quasi generalmente adottato dagli architetti³²; ma non si può non riconoscere come, nei decenni seguenti, i trattati di Vignola e di Palladio, con le loro illustrazioni, abbiano favorito la definitiva affermazione di questo metodo.

I disegni giovanili di Palladio, spesso con alzati rappresentati in assonometria o in prospettiva centrale, si devono ritenere copie tratte da fogli di altri architetti e forse soprattutto da una raccolta di Michele Sanmicheli che egli potrebbe avere avuto modo di studiare al tempo del suo apprendistato nella bottega di Pedemuro, grazie ai rapporti di Giovanni di Giacomo da Porlezza con l'architetto veronese³³. Tra questi fogli, non pochi sono molto simili o dipendono da disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua bottega, e non è possibile stabilire se essi siano il frutto di una conoscenza diretta dei Sangallo da parte di Palladio, o se – un'ipotesi a mio parere più verosimile – essi siano stati copiati da copie in possesso di Sanmicheli, riconducibili al periodo della collaborazione di quest'ultimo con Antonio il Giovane.

È solo con i viaggi compiuti a Roma che Palladio ebbe modo di aggiornare e perfezionare le sue tecniche di rappresentazione attraverso il presumibile contatto con lo stesso Sangallo e con esponenti della sua bottega, aderendo, come Antonio il Giovane – conosciuto da Palladio probabilmente attraverso i rapporti di Gian Giorgio Trissino con i Farnese nei suoi primi viaggi compiuti negli anni Quaranta del Cinquecento³⁴ – al modo di rappresentare usato da Bramante e teorizzato da Raffaello³⁵. Si era negli anni in cui lo stesso Antonio e il fratello Giovan Battista svolgevano i loro studi su Vitruvio ed è a questo materiale che Palladio potrebbe aver attinto, anche partecipando forse a quelle ricerche.

Tra i fogli appartenuti a Palladio conservati nella raccolta del R.I.B.A. di Londra, ve ne è uno (inv. XIII,

ered to belong to his period of studies when young, but in the projects of his maturity and in the *Quattro libri*, Palladio strictly used orthogonal projections to represent buildings – “le piante e gli impiedi” (“the plans and the elevations”), as he calls them in the Proemio of the *First Book* – contributing to establish their common usage among architects many years after the *Letter to Leo X*, which as a matter of fact had not been published yet. Indeed, Arnaldo Bruschi observes how in the mid-sixteenth century the scientific method of orthogonal projections was almost always adopted by architects³², although it must also be recognized how, in the following decades, the treatises of Vignola and Palladio, with their illustrations, promoted the definitive affirmation of this method.

Palladio's early drawings, often with elevations represented in axonometry or in central perspective, must be considered copies taken from sheets of other architects and perhaps mostly from a collection by Michele Sanmicheli that he may have had the opportunity to study at the time of his apprenticeship in the Pedemuro workshop, thanks to the relationships between Giovanni di Giacomo da Porlezza and the Veronese architect³³. Among these sheets, several are very similar to or derived from drawings by Antonio da Sangallo the Younger and his workshop, and it is not possible to establish whether they are the result of a direct knowledge of the Sangallo by Palladio, or whether – a more likely hypothesis in my opinion – they were copied from copies owned by Sanmicheli, attributable to the period of collaboration of this latter with Antonio the Younger.

It is only when he travelled to Rome that Palladio was able to update and perfect his representation techniques, through the likely contact with Sangallo and with members of his workshop, adhering, like Antonio the Younger – probably known by Palladio through Gian Giorgio Trissino's relations with the Farnese in his first travels in the 1540s³⁴ – to the method of representation used by Bramante and theorized by Raphael³⁵. This was in the years when Antonio and his brother Giovan Battista carried out their studies on Vitruvius; Palladio could

³² A. BRUSCHI, *op. cit.*, p. 15.

³³ A. GHISSETTI GIAVARINA, *Qualche considerazione su Palladio e Roma: una veduta topografica e i disegni dall'antico*, in F. CANTATORE ET AL. (a cura di), *Giornate in onore di Arnaldo Bruschi. Roma, Facoltà di Architettura*, 5, 6, 7 maggio 2011, vol. I, “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, n. s., fasc. 57-59 (2011-2012), pp. 187-188; Id., *Disegni di Michele Sanmicheli e della sua cerchia. Osservazioni e proposte*, Crocetta del Montello 2013, pp. 11-12.

³⁴ Sangallo morì a Terni il 3 agosto 1546. Il soggiorno più lungo di Palladio a Roma fu il terzo, dal maggio 1546 al luglio (?) 1547.

³⁵ Christof Thoenes (*op. cit.*, p. 376; Id., *Vitruvio, Alberti, Sangallo...*, cit., pp. 163-164) suggeriva che il metodo di rilievo mediante le proiezioni ortogonali descritto da Raffaello fosse esito della sua collaborazione di quegli anni con Antonio il Giovane, che lo aveva adottato già in precedenza.

³² A. BRUSCHI, *op. cit.*, p. 15.

³³ A. GHISSETTI GIAVARINA, *Qualche considerazione su Palladio e Roma: una veduta topografica e i disegni dall'antico*, in F. CANTATORE ET AL. (eds.), *Giornate in onore di Arnaldo Bruschi. Roma, Facoltà di Architettura*, 5, 6, 7 maggio 2011, vol. I, “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, n. s., fasc. 57-59 (2011-2012), pp. 187-188; Id., *Disegni di Michele Sanmicheli e della sua cerchia. Osservazioni e proposte*, Crocetta del Montello 2013, pp. 11-12.

³⁴ Sangallo died in Terni on August 3, 1546. Palladio's longest stay in Rome was his third, from May 1546 to July (?) 1547.

³⁵ Christof Thoenes (Id., *op. cit.*, p. 376; Id., *Vitruvio, Alberti, Sangallo...*, cit., pp. 163-164) suggested that the architectural survey using the orthogonal mode of representation suggested by Raphael was the result of his collaboration of those years with Antonio da Sangallo the Younger, who had already adopted it previously.

fol. 1r-v) attribuito a Raffaello che presenta, al *verso*, un fresco schizzo, apparentemente almeno in parte tracciato *in situ*³⁶, raffigurante una finestra e una lesena dell'ordine superiore del Pantheon, nell'aspetto precedente alle demolizioni settecentesche, sormontate però dalla trabeazione dell'ordine inferiore; di carattere diverso il disegno al *recto*, un rilievo del profilo della stessa trabeazione con accenni delle modanature e l'abaco del capitello, dove, insieme ad altre annotazioni, non tutte di mano del Sanzio, si legge: “architettura di Gion recamator di Udene cavata dal anticho”³⁷, un'iscrizione ritenuta della fine del XVI secolo o degli inizi del XVII (*fig. 10*)³⁸. Sia il disegno che le annotazioni scritte da Raffaello lasciano pensare – come hanno osservato Howard Burns e, con ulteriori precisazioni, Arnold Nesselrath in base al confronto con un analogo disegno del Codice di Fossombrone³⁹ – che si tratti della copia, ricavata dallo stesso Raffaello, da un prototipo che potrebbe essere stato anch'esso di sua mano. Scrive Nesselrath che il disegno di Londra è “un rilievo molto oggettivo, raffigurato nel modo di disegnare proprio dell'architetto anche se le mensole e il gocciolatoio [come l'abaco del capitello] mostrano delle piccole incongruenze, perché vi è usata la prospettiva; il *verso* invece mostra dei rapidi schizzi, il modo cioè proprio del pittore”, datando il foglio intorno al 1515 – l'anno in cui Raffaello fu nominato “commissario delle antichità” – e collocandolo nell'ambito del lavoro per la ricostruzione grafica di Roma antica⁴⁰. Opportunamente Francesco Paolo Di Teodoro vede nella restituzione grafica del rilievo al *recto* l'uso di una tecnica mista che non è in relazione “con il modo di disegnare dell'architetto (in proiezioni

have availed himself of this material, perhaps even participating in their research.

Among the sheets that belonged to Palladio preserved in the R.I.B.A. of London, there is one (inv. XIII, fol. i r-v) attributed to Raphael which presents, on the *verso*, a fresh sketch, apparently at least partly drawn down on the spot³⁶, representing a window and a pilaster of the upper order of the Pantheon, how it appeared before the eighteenth-century demolitions, but surmounted by the entablature of the lower order; the drawing on the *recto* is of a different character, a precise depiction of the profile of the same entablature with hints of the mouldings and the abacus of the capital, where, together with other annotations, not all by Sanzio's hand, we read: “architettura di Gion recamator di Udene cavata dal anticho” (“architecture by Gion di Udene embroiderer, taken from the antiquity”)³⁷, an inscription believed to date from the end of the 16th century or the beginning of the 17th³⁸ (*fig. 10*). Both the drawing and the annotations written by Raphael suggest – as Howard Burns and Arnold Nesselrath observed, the latter with further clarifications based on a comparison with a similar drawing of the Codex of Fossombrone³⁹ – that this is the copy, made by Raphael, of a prototype that may have also been drawn by himself. Nesselrath writes that the London drawing is a very objective survey, depicted in the architect's own way of drawing even if the corbels and the drip show small inconsistencies, because perspective is used there; the *verso* instead shows rapid sketches, in the painter's own way), dating the sheet around 1515 – the year in which Raphael was appointed “commissario delle antichità” (“superintendent for antiquities”) – and placing it in the context of the work for the graphic reconstruction of ancient Rome⁴⁰. Appropriately

³⁶ H. BURNS, *Cat. n. 489*, in Id., L. FAIRBAIRN, B. BOUCHER (a cura di), *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard* (catalogo della mostra, London, Arts Council of Great Britain, 1975), London 1975, p. 263; Id., *Scheda 4.2.3*, in G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* (catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013), Venezia 2013, p. 268; F.P. DI TEODORO, *Scheda VIII.2a-b*, in M. FAIETTI ET AL. (a cura di), *Raffaello 1520-1483* (catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo - 2 giugno 2020), Milano 2020, p. 351.

³⁷ R. LANCIANI, *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio*, in “Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche”, s. V, III (1894), pp. 802-803; G. ZORZI, *Due schizzi architettonici di Raffaello tra i disegni palladiani di Londra*, in “Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura”, n. s., II (1952), pp. 171-176; Id., *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959, p. 105; A. NESSELRATH, *Scheda 3.2.8*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (a cura di), *op. cit.*, pp. 405-406; Id., *Raphael's...*, cit., p. 358; Id., *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993, p. 131.

³⁸ G. ZORZI, *I disegni...*, cit., p. 105; A. NESSELRATH, *Das Fossombroner...*, cit., p. 33, n. 80.

³⁹ H. BURNS, *Cat. n. 489*, cit., p. 263; A. NESSELRATH, *Raphael's...*, cit., p. 358.

⁴⁰ Id., *Scheda 3.2.8*, cit., pp. 405-406.

³⁶ H. BURNS, *Cat. n. 489*, in Id., L. FAIRBAIRN, B. BOUCHER, *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard* (catalogue of the exhibition, London, Arts Council of Great Britain, 1975), London 1975, p. 263; Id., *Scheda 4.2.3*, in G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (eds.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* (catalogue of the exhibition, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, February 2 – May 19, 2013), Venezia 2013, p. 268; F.P. DI TEODORO, *Scheda VIII.2a-b*, in M. FAIETTI ET AL. (eds.), *Raffaello 1520-1483* (catalogue of the exhibition, Roma, Scuderie del Quirinale, March 5 – June 2, 2020), Milano 2020, p. 351.

³⁷ R. LANCIANI, *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio*, in “Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche”, s. V, III (1894), pp. 802-803; G. ZORZI, *Due schizzi architettonici di Raffaello tra i disegni palladiani di Londra*, in “Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura”, n. s., II (1952), pp. 171-176; Id., *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959, p. 105; A. NESSELRATH, *Scheda 3.2.8*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (eds.), *op. cit.*, pp. 405-406; Id., *Raphael's...*, cit., p. 358; Id., *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993, p. 131.

³⁸ G. ZORZI, *I disegni...*, cit., p. 105; A. NESSELRATH, *Das Fossombroner...*, cit., p. 33, n. 80.

³⁹ H. BURNS, *Cat. n. 489*, cit., p. 263; A. NESSELRATH, *Raphael's...*, cit., p. 358.

⁴⁰ Id., *Scheda 3.2.8*, cit., pp. 405-406.

ortogonali), come lo descrive/prescrive Raffaello nella *Lettera a Leone X*, ma segue una convenzione grafica molto diffusa tra Quattro e Cinquecento” e ha proposto di anticiparne la datazione al 1512-1515, collegandolo agli studi del Sanzio su edifici cupolati come la Cappella Chigi e la Basilica di San Pietro⁴¹: un’ipotesi che sembra condivisibile anche in riferimento al metodo adottato nella restituzione del rilievo, che non è conforme a quanto descritto nella *Lettera*, il cui testo, nella parte finale di carattere tecnico, rappresenta l’esito di una successiva analisi maturata da Raffaello, come si è accennato, forse in conseguenza della sua collaborazione con Antonio da Sangallo il Giovane nel cantiere di San Pietro.

Non occorre pensare, come suggeriva Giangiorgio Zorzi, che proprio questo rilievo abbia influenzato l’impostazione data da Palladio ai disegni pubblicati nei *Quattro libri*⁴² ed è forse solo suggestivo riferirne l’acquisizione da parte di quest’ultimo agli anni dei suoi primi viaggi a Roma, dal momento che il foglio, benché conservato tra i disegni palladiani, entrò forse solo nel Settecento nella raccolta di Lord Burlington⁴³. Ma, capovolgendo una considerazione di Nesselrath, e cioè che le iscrizioni non autografe di Raffaello al *recto* del foglio non sembrano contenere riferimenti indiretti di alcun tipo⁴⁴, si potrebbe avanzare anche l’ipotesi che il foglio possa essere appartenuto a Giovanni da Udine. Infine, tornando a guardare il rilievo raffaellesco per avvicinarlo ai disegni architettonici del maestro di Udine, si può osservare come Giovanni sia sempre rimasto fedele al metodo di rappresentazione in uso nei primi anni trascorsi nella bottega di Raffaello, facendo uso delle proiezioni ortogonali ma ricorrendo anche alla prospettiva allorché poteva risultare necessaria a rendere “la concreta tridimensionalità fisica dell’edificio”, evitando così che questa rischiasse di apparire ridotta “a un’astrazione grafica bidimensionale, appiattita sul piano”⁴⁵.

Francesco Paolo Di Teodoro sees in the graphic rendering of the entablature on the *recto* the use of a mixed technique that is not related “con il modo di disegnare dell’architetto (in proiezioni ortogonali), come lo descrive/prescrive Raffaello nella *Lettera a Leone X*, ma segue una convenzione grafica molto diffusa tra Quattro e Cinquecento” and proposed to anticipate its dating to 1512-1515, linking it to Sanzio’s studies on domed buildings such as the Chigi Chapel and St. Peter’s Basilica⁴¹. This hypothesis seems acceptable also with respect to the method adopted in rendering the entablature, which does not comply with what is described in the *Letter*, the text of which, in the final technical part, represents the result of a later analysis which Raphael developed, as mentioned, possibly because of his collaboration with Antonio da Sangallo the Younger at the construction site of San Pietro.

It is not necessary to think, as Giangiorgio Zorzi suggested, that it was precisely this survey that influenced the approach given by Palladio to the drawings published in the *Quattro libri*⁴² and it is perhaps only suggestive to refer its acquisition by Palladio to the years of his first trips to Rome, since the sheet, although preserved among Palladian drawings, perhaps entered in Lord Burlington’s collection only in the eighteenth century⁴³. But, overturning a consideration by Nesselrath, namely that the non-autograph inscriptions of Raphael on the *recto* of the sheet do not appear to contain indirect references of any kind⁴⁴, a different hypothesis could also be advanced, namely that the sheet may have belonged to Giovanni da Udine. Finally, returning instead to look at the Raphaellesque survey to bring it closer to the architectural drawings of the master from Udine, it can be observed how Giovanni has always remained faithful to the method of representation used in the first years spent in Raphael’s workshop, making use of orthogonal projections but also resorting to perspective when it could be necessary to render the concrete physical three-dimensionality of the building, thus avoiding that this risked appearing reduced “to a two-dimensional graphic abstraction, flattened on the plane”⁴⁵.

⁴¹ F.P. DI TEODORO, *Scheda...*, cit., pp. 351-352; si veda anche A. NESSELRATH, *Raphael's...*, cit., p. 364.

⁴² G. ZORZI, *Due schizzi...*, cit., pp. 174-175; J. SHEARMAN, *Raphael... 'fa il Bramante'*, in J. COURTAULD ET AL. (a cura di), *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London - New York 1967, p. 12, n. 2.

⁴³ C. ELAM, *Profile of the entablature of the main (lower) order of the interior of the Pantheon, Rome about 1515*, in D. EKSERDJIAN ET AL., *Raphael* (catalogo della mostra, London, The National Gallery, 9 aprile - 31 luglio 2022), London 2022, p. 232.

⁴⁴ A. NESSELRATH, *Das Fossombroner...*, cit., p. 33, n. 80.

⁴⁵ A. BRUSCHI, *op. cit.*, p. 15. Cfr. anche C. THOENES, *Vitruvio, Alberti, Sangallo...*, cit., pp. 167-168 (per un’analoga aspirazione “ottimistica” di Raffaello).

⁴¹ “To the architect’s way of drawing, in orthogonal projections, as Raphael describes/prescribes in the Letter to Leo X but follows a graphic convention very popular between the fifteenth and sixteenth centuries” (F.P. DI TEODORO, *Scheda...*, cit., pp. 351-352); see also A. NESSELRATH, *Raphael's...*, cit., p. 364.

⁴² G. ZORZI, *Due schizzi...*, cit., pp. 174-175; J. SHEARMAN, *Raphael... 'fa il Bramante'*, in J. COURTAULD ET AL. (eds.), *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London - New York 1967, p. 12, n. 2.

⁴³ C. ELAM, *Profile of the entablature of the main (lower) order of the interior of the Pantheon, Rome about 1515*, in D. EKSERDJIAN ET AL., *Raphael* (catalogue of the exhibition, London, The National Gallery, April 9 - July 31, 2022), London 2022, p. 232.

⁴⁴ A. NESSELRATH, *Das Fossombroner...*, cit., p. 33, n. 80.

⁴⁵ A. BRUSCHI, *op. cit.*, p. 15. For a similar ‘optimistic’ aspiration of Raphael, see also C. THOENES, *Vitruvio, Alberti, Sangallo...*, cit., pp. 167-168.

Osservazioni su Giovanni da Udine architetto

Observations regarding the architect Giovanni da Udine

Federico Bulfone Gransinigh

Sommario – Durante gli anni romani l'architetto udinese sviluppò la capacità artistica e intellettuale di adottare le forme dell'antichità. Ma nella sua opera si rintracciano non solo i modelli assimilati a Roma, bensì anche quelli maturati nel vivace ambiente veneziano. In questo articolo si indaga la formazione di Giovanni da Udine a Venezia, con Pietro Bembo e la famiglia Grimani. I linguaggi che l'udinese apprese a Venezia prima, e a Roma, con Raffaello, egli li importerà in Friuli Venezia Giulia come dimostrato dall'analisi di alcune architetture iconiche, rappresentanti le conoscenze che Giovanni da Udine acquisì fuori dalla sua terra natale.

Abstract – *During his years in Rome, the architect from Udine developed the artistic and intellectual ability to adopt the forms of antiquity. But not only the models assimilated by Giovanni in Rome can be traced in his work, but also those he developed in the lively Venetian environment. This article will investigate Giovanni da Udine's training in Venice, with Pietro Bembo and the Grimani family. The languages learnt in Venice, first, and in Rome, with Raphael, will be brought to Friuli Venezia Giulia. Some iconic architectures representing the knowledge Giovanni da Udine acquired outside his homeland will then be analysed.*

KEYWORDS – Giovanni da Udine, Pietro Bembo, Venice, experimentation, antiquity.

Giovanni da Udine, come ricorda Giorgio Vasari¹, si dedicò nel periodo romano allo studio e al rilievo dell'architettura e della decorazione antica, come molti altri artisti della scuola raffaellesca. Una delle tante testimonianze della sensibilità antiquaria dell'epoca è rappresentata dal noto passo sugli edifici dell'antica Roma nell'epistola di Raffaello a papa Leone X, al secolo Giovanni de' Medici².

Così l'artista e architetto udinese, come altri suoi colleghi, sviluppò nel corso degli anni romani la capacità artistica e intellettuale di adottare le forme dell'antichità non solo citandole puntualmente, ma comprendendole dal punto di vista morfologico e costruttivo, organizzandole in nuove disposizioni sintattiche, inserendole in un moderno e ibrido codice semantico. A questo lessico si possono ricondurre non solo i modelli assimilati da Giovanni a Roma, ma anche quelli da lui elaborati nel vivace ambiente veneziano.

Giovanni da Udine, as Giorgio Vasari¹ recalls, dedicated himself in the Roman period to the study and survey of ancient architecture and decoration, like many other artists of the Raphaellesque school. One of the many testimonies of the antiquarian sensitivity of the time is represented by the well-known passage on the buildings of ancient Rome in Raphael's epistle to Leo X, born Giovanni de' Medici².

So, the artist and architect from Udine, like his other colleagues, developed during the Roman years the artistic and intellectual ability to adopt the forms of antiquity, not only quoting them punctually, but understanding them from a morphological and constructive point of view, organizing them in new arrangements syntax, inserting them in a modern and hybrid semantic code. To this lexicon can be traced not only the models assimilated by Giovanni in Rome, but also those which he elaborated in the lively Venetian environment.

¹ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, p. 448.

² RAFFAELLO, *Epistola a papa Leone X*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. It. 37b. Per vari confronti si veda: H. BURNS, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (a cura di), *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), Milano 1984, pp. 381-404, p. 381; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003, I, pp. 533-543; F.P. DI TEODORO, *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 7, 1 (2015), pp. 119-168, 260-270.

¹ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, edited by R. BETTARINI, secular comment edited by P. BAROCCHI, 6 voll., Florence 1966-1987, V, p. 448.

² RAFFAELLO, *Epistola a papa Leone X*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. It. 37b. For several comparisons see: H. BURNS, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, in C. L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (eds), *Raffaello architetto*, exhibition catalogue (Rome, Palazzo dei Conservatori, 29 February-15 May 1984), Milan 1984, pp. 381-404: 381; J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003, I, pp. 533-543; F. P. DI TEODORO, *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 5, 2015, 7/1, pp. 119-168, 260-270.

La generazione attiva sotto papa Leone X trasse la conoscenza dell'antico dallo studio sia delle rovine romane sia del *De architectura* di Vitruvio, grazie al quale gli architetti dell'epoca appresero la dottrina che definisce gli elementi strutturali, i meccanismi spaziali e le relazioni tra apparati murari ed elementi puntiformi, distinguendone i ruoli statici e materici³. Tali approfondimenti permisero a Giovanni da Udine di sviluppare un criterio compositivo basato sull'integrazione razionale tra struttura e rivestimento, lapideo o in stucco.

Ma sembra che il bagaglio di conoscenze acquisite nel periodo romano abbia perfezionato una preparazione pregressa, avviata prima del suo arrivo nello Stato pontificio all'età di 27 anni, quando un artista poteva essere già considerato formato.

Soprattutto dal punto di vista architettonico assume particolare importanza la fitta rete culturale e sociale d'area veneziana entro la quale si mosse Giovanni, che stabilì rapporti con eruditi veneti come Pietro Bembo e i membri della famiglia Grimani. Bembo ebbe fin dalla giovinezza familiarità con l'arte e l'architettura antica, come dimostra anche un passo della lettera inviata il 3 aprile 1516 al cardinale Bibbiena, in cui l'umanista testimonia il proposito di tornare una seconda volta a Tivoli⁴.

Seppur il Ricamatore non sia menzionato nella lettera, è verosimile che conoscesse bene gli amici di Raffaello menzionati nel documento, come suggerisce sia il suo periodo di bottega svolto a Venezia, prima del suo arrivo a Roma, sia un'annotazione nei libri dei conti dell'artista, che registra la sua presenza nella Città Eterna proprio nel 1516⁵.

Si può quindi ipotizzare che grazie alla frequentazione dell'ambiente veneziano e, in senso allargato, veneto-friulano il Ricamatore abbia avuto accesso a certe nozioni d'architettura⁶.

Infatti, dopo la fase nella bottega dell'udinese Giovanni Martini e forse quella, testimoniata da Vasari, nella bottega di Giorgione, è possibile che Giovanni da Udine abbia vissuto a Venezia tra il 1506 e almeno il 14 marzo 1510, anno di morte del Giorgione. Questa ricostruzione ha dato luogo a due ipotesi: la prima, sostenuta da chi scrive, vede la permanenza del Friulano a Venezia sino

The generation active under Leo X drew their knowledge of antiquity from the study of both Roman ruins and Vitruvius' *De architectura*, thanks to which the architects of the time learned the doctrine that defines the structural elements, the spatial mechanisms and the relationships between systems masonry and punctiform elements, distinguishing their static and material roles³. These insights allowed Giovanni da Udine to develop a compositional criterion based on the rational integration between structure and cladding, stone or stucco.

But it seems that the baggage of knowledge acquired in the Roman period perfected a previous preparation, started before his arrival in the Papal States at the age of 27, when an artist could already be considered trained.

Especially from an architectural point of view, the dense cultural and social network of the Venetian area within which Giovanni moved, where he established relationships with Venetian scholars such as Pietro Bembo and members of the Grimani family, assumes particular importance. From his youth Bembo was familiar with ancient art and architecture, as demonstrated by a passage from the letter sent on 3rd April 1516 to Cardinal Bibbiena, in which the humanist testifies his intention to return to Tivoli a second time⁴.

Although the Ricamatore is not mentioned in the letter, it is likely that he knew Raphael's friends well, as suggested both by his period in the workshop in Venice, before his arrival in Rome, and by an entry in the artist's account books, which records its presence in the Eternal City in 1516⁵.

It can therefore be hypothesized that thanks to his acquaintance with the Venetian and, in a broader sense, Venetian-Friulian environment, the Ricamatore had access to certain architectural notions⁶.

In fact, after the phase in Giovanni Martini's workshop in Udine and perhaps that, testified by Vasari, in Giorgione's workshop, it is possible that Giovanni da Udine lived in Venice between 1506 and at least March 14th, 1510, the year of Giorgione's death. This reconstruction has given rise to two hypotheses: the first, supported by the writer, sees the Friulian's stay in Venice

³ Cfr. M. BELTRAMINI, *Roma, Firenze, Venezia. Architettura e architetture nelle città di Giovanni da Udine*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (a cura di), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Spilimbergo 2020, pp. 135-148.

⁴ J. SHEARMAN, *op. cit.*, I, pp. 238-240; D. GASPAROTTO, *scheda n. 4.16*, in G. BELTRAMINI, Id., A. TURA (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), Venezia 2013, pp. 260-261.

⁵ Biblioteca Civica di Udine (d'ora innanzi BCU), *Libro dei conti*, ms. 1195, 1542-1560, c. 193r.

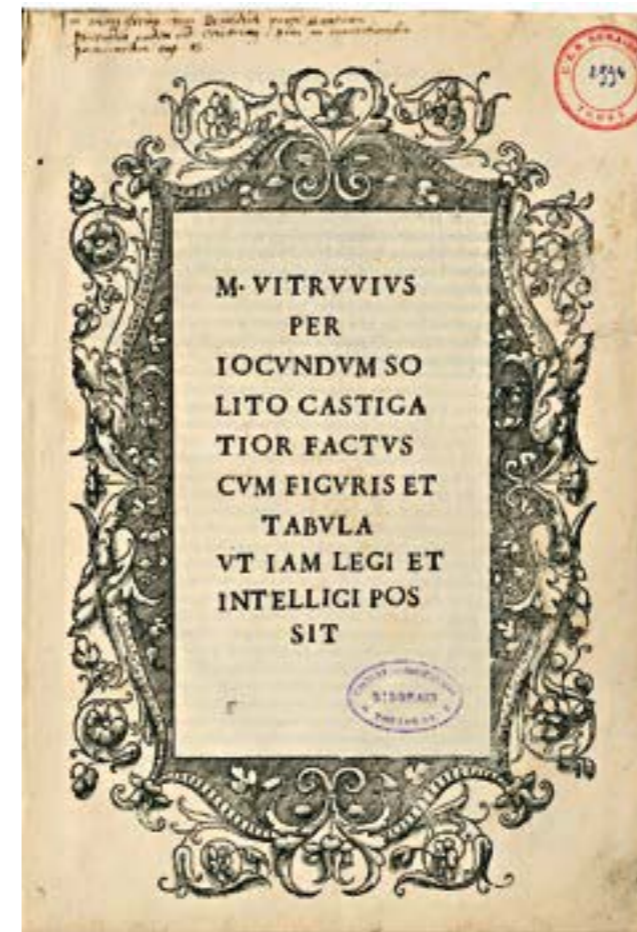
⁶ Tale ipotesi sinora non ha goduto di fortuna nella letteratura scientifica.

³ Cfr. M. BELTRAMINI, *Roma, Firenze, Venezia. Architettura e architetture nelle città di Giovanni da Udine*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (eds.), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Spilimbergo 2020, pp. 135-148.

⁴ J. SHEARMAN, *op. cit.*, I, pp. 238-240; D. GASPAROTTO, *scheda n. 4.16*, in G. BELTRAMINI, Id., A. TURA (ed.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padua, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), Venezia 2013, pp. 260-261.

⁵ Biblioteca Civica di Udine (BCU), *Libro dei conti*, ms. 1195, 1542-1560, c. 193r.

⁶ This hypothesis has so far not enjoyed any luck in the scientific literature.



1/ Fra' Giocondo, *De architectura*, Venezia 1511, frontespizio.
1/ Fra' Giocondo, *De architectura*, Venice 1511, frontispiece.

al 1514-16⁷, anni di vuoto documentale. La seconda, sostenuta da Caterina Furlan, vede il ritorno in Patria dell'artista in quegli anni⁸.

Se la partenza di Giovanni da Udine per Venezia fosse stata incoraggiata anche dall'allora patriarca d'Aquileia Domenico Grimani⁹, si aprirebero nuovi orizzonti sul circolo di studiosi e amanti dell'antico che il Nostro avrebbe potuto conoscere nella capitale della Serenissima.

La Roma leonina che accolse Giovanni rappresenta anche la scena culturale dove Pietro Bembo si affermò

⁷ Giovanni da Udine era certamente a Roma nel 1516, ma Nicole Dacos ha ipotizzato un suo intervento già nel 1514, negli sguinci del soffitto della stanza di Eliodoro in Vaticano, anticipando così di due anni la presenza del Ricamatore nell'Urbe. Ciò assicurerebbe comunque la sua permanenza a Venezia sin oltre quattro anni dopo la morte di Giorgione. Cfr. N. DACOS, *Da Giorgione a Raffaello*, in EAD., C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, p. 94.

⁸ C. FURLAN, *"Zvan de Vdene furlano" tra Raffaello e Michelangelo*, in L. CARGNELUTTI, EAD. (a cura di), *Giovanni da Udine...*, cit., p. 20.

⁹ La cultura antiquaria di Grimani è ben nota: si veda, tra gli altri, M. PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 41 (1978), pp. 215-244.

until 1514-16⁷, years of empty documents. The second, supported by Caterina Furlan, sees the artist's return to his homeland in those years⁸.

If Giovanni's departure from Udine for Venice had also been encouraged by the then Patriarch of Aquileia Domenico Grimani⁹, new horizons would have opened on the circle of scholars and lovers of antiquity that Giovanni da Udine would have known in the capital of the Serenissima.

The Leonine Rome that welcomed Giovanni also represents the cultural scene where Pietro Bembo established himself as a protagonist and where the study of antiquity was combined with that of classical literature, of which the humanist preserved memory once he returned to Venice¹⁰.

Based on these relational connections, it seems probably that Giovanni da Udine also in some way met Bernardo Bembo, Pietro's father, a lover of ancient architecture and an exponent of that Venetian elite who between the fifteenth and sixteenth centuries considered building activity a duty and a social prerogative, proudly claimed in the inscriptions, coats of arms and foundation medals¹¹.

Bernardo Bembo therefore represented an essential figure in the Friulian artist's network of acquaintances in his Venetian period. Even more so since Bembo the father was among those who promoted both the construction of the Venetian church of San Salvador and the printing in 1511 of the first illustrated edition of Vitru-

⁷ Giovanni da Udine was certainly in Rome in 1516, but Nicole Dacos has hypothesized his intervention as early as 1514, in the sguinci of the ceiling of Heliodorus' room in the Vatican, thus anticipating the presence of the Ricamatore in the Urbe by two years. This would however ensure his stay in Venice until more than four years after Giorgione's death. Cfr. N. DACOS, *Da Giorgione a Raffaello*, in N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, p. 94.

⁸ C. FURLAN, *"Zvan de Vdene furlano" tra Raffaello e Michelangelo*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (eds.), *Giovanni da Udine...*, cit., p. 20.

⁹ Grimani's antiquarian culture is well known see, among others M. PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 41, 1978, pp. 215-244.

¹⁰ Cfr. G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (eds.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, exhibition catalogue (Padua, Palazzo del Monte di Pietà, 2 February-19 May 2013), Venice 2013.

¹¹ For the importance of the figure of Bernardo Bembo in the cultural and antiquarian debate in the Venetian area and his influence on his son Pietro, cfr. N. GIANNETTO, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Florence 1985; C. GRAYSON, *Un codice del De re edificatoria posseduto da Bernardo Bembo*, in C. GRAYSON, P. CLAUT (eds.), *Studi su Leon Battista Alberti*, Florence 1998, pp. 119-127; G. BELTRAMINI, *Pietro Bembo e l'architettura*, in G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (eds.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, exhibition catalogue (Padua, Palazzo del Monte di Pietà, 2 February-19 May 2013), Venice 2013, pp. 12-31.



2/ Roma, villa Madama, Fontana dell'elefante Annone, Giovanni da Udine, 1526.
2/ Rome, villa Madama, Elephant Annone fountain, Giovanni da Udine, 1526.

come protagonista e dove lo studio dell'antico si affiancava a quello della letteratura classica, di cui l'umanista conservò memoria una volta rientrato a Venezia¹⁰.

Sulla scorta di tali intrecci relazionali, pare probabile che Giovanni da Udine abbia in qualche modo conosciuto anche Bernardo Bembo, padre di Pietro, cultore dell'architettura antica ed esponente di quell'élite veneziana che tra Quattrocento e Cinquecento considerava l'attività edilizia un dovere e una prerogativa sociale, rivendicata con orgoglio nelle iscrizioni, negli stemmi e nelle medaglie di fondazione¹¹.

¹⁰ Cfr. G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (a cura di), *Pietro Bembo...*, cit.

¹¹ Per l'importanza della figura di Bernardo Bembo nel dibattito culturale e antiquariale nell'area veneziana e per la sua influenza sul figlio Pietro, cfr. N. GIANNETTO, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Firenze 1985; C. GRAYSON, *Un codice del De re edificatoria posseduto da Bernardo Bembo*, in Id., P. CLAUT (a cura di), *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze 1998, pp. 119-127; G. BELTRAMINI, *Pietro Bembo e l'architettura*, in Id., D. GASPAROTTO, A. TURA (a cura di), *Pietro Bembo...*, cit., pp. 12-31.

vius by Fra Giocondo (fig. 1)¹². Marin Sanudo remembers Bernardo Bembo in his diaries as "patricio et senator excelentissimo et doctissimo, maxime in humanità"¹³.

This social and cultural context clarifies some aspects of the Friulian architect's training before his arrival in Rome. At the time he had already mastered the theory and practice of architecture, building sites and stucco, which were then refined and deepened during the Roman years. As is known, in Rome he then came into contact with first-rate architects: not only Raphael, but also with Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano, Antonio da Sangallo the Younger and Michelangelo. Perhaps

¹² A copy of the treatise is postillated by Pietro Bembo: cfr. A. TURA, *Noterelle su fra Giocondo e Parrasio*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXV, 2, 2003, pp. 305-306; M. DANZI, *La Biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Geneva 2005, pp. 25-32. For a survey of the legacy of antiquity in the Veneto area, see: G. BODON, *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005, pp. 51-68.

¹³ M. SANUDO, *Diari*, XXVII, coll. 324 s.

Bernardo Bembo rappresentava quindi una figura essenziale nella rete di conoscenze dell'artista friulano nel suo periodo veneziano. Tanto più che Bembo padre fu tra coloro che promossero sia la costruzione della chiesa veneziana di San Salvador sia la stampa nel 1511 della prima edizione illustrata di Vitruvio ad opera di Fra Giocondo (fig. 1)¹². Marin Sanudo ricorda nei suoi diari Bernardo Bembo come "patricio et senator excelentissimo et doctissimo, maxime in humanità"¹³.

Questo contesto sociale e culturale chiarisce alcuni aspetti della formazione dell'architetto friulano prima del suo arrivo a Roma. All'epoca egli padroneggiava già la teoria e la pratica dell'architettura, di cantiere e dello stucco, poi affinate e approfondite durante gli anni romani. Come è noto, nell'Urbe egli entrò poi in contatto con architetti di prim'ordine: non solo Raffaello, ma anche con Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano, Antonio da Sangallo il Giovane e Michelangelo. Forse proprio a Roma incontrò Jacopo Sansovino per il tramite del comune amico Domenico Grimani¹⁴.

L'interesse scientifico per le antichità è testimoniato anche dall'impresa di Marco Fabio Calvo da Ravenna, che nel 1519 concluse il volgarizzamento del *De architectura* di Vitruvio, commissionato da Raffaello¹⁵. Fabio Calvo poté dedicarsi a questo lavoro solo dopo il primo dicembre del 1518, data in cui aveva terminato la traduzione delle *Epidemie* di Ippocrate¹⁶. A Roma, come

¹² Una copia del trattato è postillata da Pietro Bembo: cfr. A. TURA, *Noterelle su fra Giocondo e Parrasio*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXV, 2 (2003), pp. 305-306; M. DANZI, *La Biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra 2005, pp. 25-32. Per una ricognizione sull'eredità dell'antico in area veneta si rimanda a G. BODON, *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Berna 2005, pp. 51-68.

¹³ M. SANUDO, *Diari*, XXVII, coll. 324ss.

¹⁴ A tal proposito si vedano G. ZANDER, *Cenni sullo studio dell'architettura di Roma antica nella sua evoluzione nel Cinquecento*, in M. FAGIOLIO (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 237-260; J.S. ACKERMAN, *Sansovino tra Roma e Venezia: dialettiche rinascimentali*, in "Casabella", 65 (2001), pp. 85-86; D. BATTILOTTI, *Giovanni da Udine "intelligente architetto e di bonissimo giudizio"*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (a cura di), *Giovanni da Udine...*, cit., p. 83.

¹⁵ J. SHEARMAN, *op. cit.*, pp. 1519/13; F. P. DI TEODORO, *Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, in Id. (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, Firenze 2009, pp. 191-206; P. N. PAGLIARA, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in "Psicon", III, 8-9 (1976), pp. 65-87. Per altri fu ultimato nel 1514-1515. Cfr. V. FONTANA, P. MORACHIELLO (a cura di), *Vitruvio e Raffaello. Il "De architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Roma 1975.

¹⁶ Traduzione iniziata il 10 novembre 1516. Ancor prima, nel periodo tra il 3 aprile 1510 e l'8 luglio 1515, Calvo si era dedicato alla traduzione del *Corpus Hippocraticum* e delle opere di Galeno, Oribasio, Melezio ed Esiodo: cfr. R. GUALDO, *Fabio Calvo, Marco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLIII, Roma 1993, pp. 723-727; P.N. PAGLIARA, *Contributi per una biografia di Fabio Calvo da Ravenna: documenti ed ipotesi*, in "Pegasus", 14 (2012), pp. 11-45.

it was in Rome that he met Jacopo Sansovino through their mutual friend Domenico Grimani¹⁴.

The scientific interest in antiquities is also demonstrated by the undertaking of Marco Fabio Calvo from Ravenna, who in 1519 concluded the popularization of Vitruvius' *De architectura*, commissioned by Raphael¹⁵. Fabio Calvo was able to dedicate himself to this work only after December 1st, 1518, the date on which he finished the translation of Hippocrates¹⁶ *Epidemie*. In Rome, as already in Venice, Giovanni was therefore a participant in the cultural debate around the rediscovery of the ancient, in the same years in which he worked on the decoration of the Psyche's Loggia at the Farnesina and the Loggias of the apostolic palace.

Fabio Calvo's translation was conducted on Fra Giocondo's Venetian Vitruvius of 1511, for which Bernardo Bembo was also involved, handed down from two manuscript copies preserved in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich¹⁷. The first includes thirty-three handwritten annotations by Raphael, while the second ends at the first chapter of the fifth book¹⁸. Some drawings collected in the notebook of the Passionei civic

¹⁴ On this subject, see G. ZANDER, *Cenni sullo studio dell'architettura di Roma antica nella sua evoluzione nel Cinquecento*, in M. FAGIOLIO (ed.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 237-260; S. J. ACKERMAN, *Sansovino tra Roma e Venezia: dialettiche rinascimentali*, in "Casabella", 65, 2001, pp. 85-86; D. BATTILOTTI, *Giovanni da Udine "intelligente architetto e di bonissimo giudizio"*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (ed.), *Giovanni da Udine...*, cit., p. 83.

¹⁵ J. SHEARMAN, *Raphael in earlymodern sources (1483-1602)*, I-II, New Haven-London 2003, pp. 1519/13; F. P. DI TEODORO, *Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, in F. P. DI TEODORO (ed.), *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, Firenze 2009, pp. 191-206; P. N. PAGLIARA, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in "Psicon", III, 1976, 8-9, pp. 65-87. For others it was completed in 1514-15. Cfr. V. FONTANA, P. MORACHIELLO (eds.), *Vitruvio e Raffaello. Il "De architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Rome 1975.

¹⁶ Translation started on 10 November 1516. Even earlier, in the period between 3 April 1510 and 8 July 1515, Calvo had devoted himself to translating the *Corpus Hippocraticum* and the works of Galen, Oribasius, Meletius and Hesiod: cfr. R. GUALDO, *Fabio Calvo, Marco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLIII, Rome 1993, pp. 723-727; P. N. PAGLIARA, *Contributi per una biografia di Fabio Calvo da Ravenna: documenti ed ipotesi*, in "Pegasus", 14, 2012, pp. 11-45.

¹⁷ Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Codd. It. 37 e It. 37a; cfr. F. P. DI TEODORO, *Spigolature dal IV Libro del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello (Bayerische Staatsbibliothek Muenchen, Cod. It. 37)*, in F. P. DI TEODORO (ed.), *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, Florence 2009, pp. 109-120.

¹⁸ F. P. DI TEODORO, "La scienographia è una adombratione e della fronte, e del lato...": il terzo aspetto della dispositio vitruviana nella traduzione di Fabio Calvo per Raffaello, in G. CIOTTA (ed.), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna* (Proceedings of the International Conference in Genova 5-8 November 2001), II, Genova 2003, pp. 491-499.



3/ Udine, piazza Libertà, Torre dell'orologio, Giovanni da Udine.
3/ Udine, piazza Libertà, Clock Tower, Giovanni da Udine.

già a Venezia, Giovanni fu quindi partecipe del dibattito culturale intorno alla riscoperta dell'antico, negli stessi anni in cui lavorava alla decorazione della Loggia di Psiche alla Farnesina e delle Logge del palazzo apostolico.

Sul Vitruvio veneziano di Fra Giocondo del 1511, per il quale fu coinvolto anche Bernardo Bembo, fu condotta la traduzione di Fabio Calvo, tramandata da due copie manoscritte conservate nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera¹⁷. La prima include trentatré postille autografe di Raffaello, mentre la seconda si interrompe al primo capitolo del quinto libro¹⁸. Alcuni disegni raccolti nel taccuino della Biblioteca civica Passionei di Fossombrone¹⁹, attribuito a un artista della cerchia raffaellesca, indicano che il maestro di Urbino stesse progettando di pubblicare un'edizione illustrata del *De architectura*, sull'esempio dell'edizione giocondina.

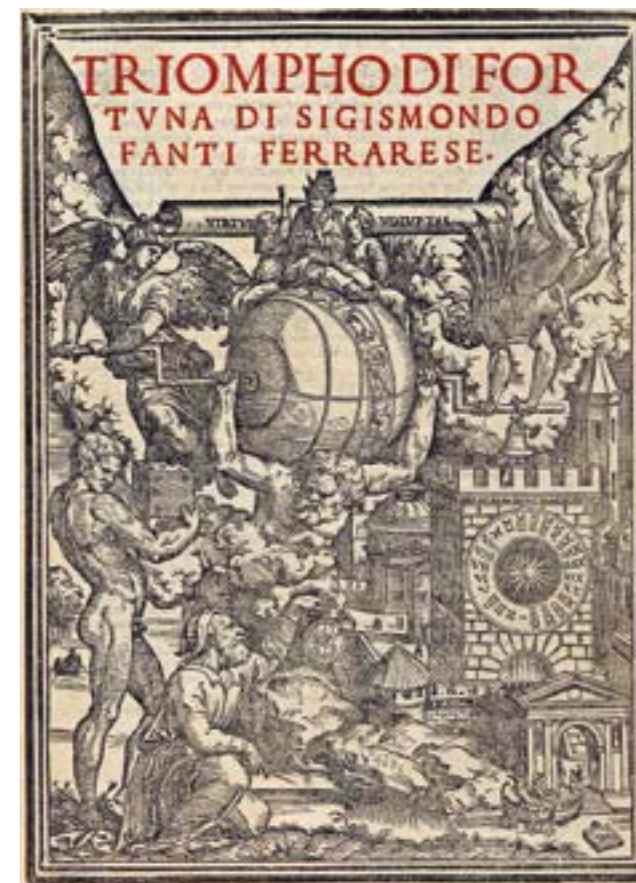
Nel contesto romano, sono ancora pochi gli indizi della produzione architettonica di Giovanni da Udine ma, alla luce di quanto detto finora, è probabile egli avesse familiarizzato con il linguaggio vitruviano e con gli ordini antichi già a Venezia e successivamente nell'ambiente raffaellesco. Infatti, nel 1526, un anno prima del Sacco di Roma e del ritorno in Friuli, Giovanni progetta e realizza la fontana dell'elefante Annone nei giardini di villa Madama a Roma, alle pendici di Monte Mario (fig. 2). Si tratta di un esercizio progettuale minore rispetto agli edifici, ma assume una certa importanza architettonica per la definizione di volumi e per il rapporto con gli antichi *exempla*, la cui conoscenza viene assimilata dall'artista soprattutto nel corso dei primi anni romani.

Giovanni affini le sue capacità di analisi critica grazie non solo alla frequentazione dei cantieri, ma anche all'esercizio del disegno, sia come attività della prassi artistica e architettonica sia come strumento di rilievo e ricostruzione grafica dei volumi e delle forme dell'Antichità. Egli poté così concepire organismi architettonici squisitamente all'antica, ma rispettosi delle nuove istanze del mondo rinascimentale, dedicando particolare attenzione non solo alle funzioni, ma anche al mo-

¹⁷ Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, Codd. It. 37 e It. 37a; cfr. F.P. DI TEODORO, *Spigolature dal IV Libro del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello* (Bayerische Staatsbibliothek Muenchen, Cod. It. 37), in ID. (a cura di), *Saggi di letteratura...*, cit., pp. 109-120.

¹⁸ F.P. DI TEODORO, "La scienographia è una adombratione e della fronte, e del lato...": il terzo aspetto della dispositio vitruviana nella traduzione di Fabio Calvo per Raffaello, in G. CIOTTA (a cura di), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna* (Atti del convegno internazionale, Genova 5-8 novembre 2001), II, Genova 2003, pp. 491-499.

¹⁹ Disegni, III, ff. 38v-39r. Cfr. H. BURNS, *Raffaello...*, cit., pp. 381-404; A. NESSELRATH, *Das Fossombroner Skizzenbuch. Ein Codex in der Biblioteca Civica Passionei zu Fossombrone mit Nachzeichnungen nach der Antike*, in "Studies of the Warburg Institute", 41 (1993).



4/ Sigismondo Fanti, Triompho di Fortuna, Venezia 1526 (New York, The Metropolitan Museum of Art, acc. n. 25.7).

4/ Sigismondo Fanti, Triompho di Fortuna, Venice 1526 (New York, The Metropolitan Museum of Art, acc. n. 25.7).

library of Fossombrone¹⁹, attributed to an artist of Raphael's circle, indicate that the master of Urbino was planning to publish an illustrated edition of *De architectura*, following the example of Fra Giocondo's edition.

In the Roman context, there are still few clues of the architectural production of Giovanni da Udine but, in light of what has been said so far, it is probable that he had become familiar with the Vitruvian language and with the ancient orders already in Venice and only later in the Raphaellesque environment. In fact, in 1526, a year before the Sack of Rome and the return to Friuli, Giovanni designed and built the fountain of the elephant Annone in the gardens of Villa Madama in Rome, on the slopes of Monte Mario. This is a minor design exercise compared to buildings, but it takes on a certain architectural importance for the definition of volumes and for the relationship with the ancient *exempla*, the knowl-

¹⁹ Drawings, III, ff. 38v-39r. Cfr. H. BURNS, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, in C. L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (eds.), *Raffaello architetto...*, cit., pp. 381-404; A. NESSELRATH, *Das Fossombroner Skizzenbuch. Ein Codex in der Biblioteca Civica Passionei zu Fossombrone mit Nachzeichnungen nach der Antike*, Studies of the Warburg Institute, 41, 1993.

dero gusto decorativo. Non a caso, una cifra stilistica di Giovanni è rappresentata dalla ricerca del connubio tra struttura architettonica e ornamentazione plastica: *milieu* che caratterizzò anche la produzione di Giulio Romano.

Giovanni da Udine si dimostrò così un precursore, capace di portare in terra friulana quel linguaggio all'antica che egli perfezionò a Roma, derivato da un complesso processo di migrazione e sedimentazione di saperi artistici e architettonici, anche di matrice lombarda e veneta.

Dopo il Sacco di Roma, Giovanni rientrò per un breve periodo in Friuli, dove fece la sua prima esperienza locale nella progettazione architettonica. Egli, infatti, presentò di sua spontanea volontà al Consiglio cittadino di Udine il progetto per la torre dell'orologio (fig. 3), elogiato in un documento dell'11 ottobre 1527²⁰. Il 6 settembre dello stesso anno, il Maggior Consiglio aveva già approvato all'unanimità il prospetto per la realizzazione della torre da erigersi sul sedime di una struttura della prima cinta muraria cittadina, scalzato ora dalla proposta del Ricamatore²¹. Questa attività architettonica testimonia non solo il nuovo interesse di Giovanni, che prende coscienza delle sue doti progettuali, ma anche il riconoscimento pubblico da parte dei suoi concittadini, per i quali egli è a tutti gli effetti "subtilem et providum architectum"²². Purtroppo, il risultato diverrà in certa misura un'esperienza minore, schiacciata dal contesto udinese, dove l'attività architettonica delle committenze locali era di modesta entità rispetto a quella promossa dalla curia romana o dalle famiglie principesche degli Stati italiani preunitari.

La torre civica si articola in due livelli: un primo registro bugnato, interrotto al centro dal leone marciano inserito entro un pannello rettangolare, e un secondo registro, impostato sulla fascia del paramento bugnato. Un orologio, inquadrato da colonnine corinzie scanalate, caratterizza il livello superiore e orchestra l'intera gerarchia compositiva della torre. La struttura culmina in una copertura su cui sono montati due automi metallici, con la funzione di battere le ore su una campana. L'opera testimonia la contaminazione di modelli classici²³, che confermano la cultura archeologica del Ricamatore, e tradizioni settentrionali, soprattutto di matrice veneta e lombarda.

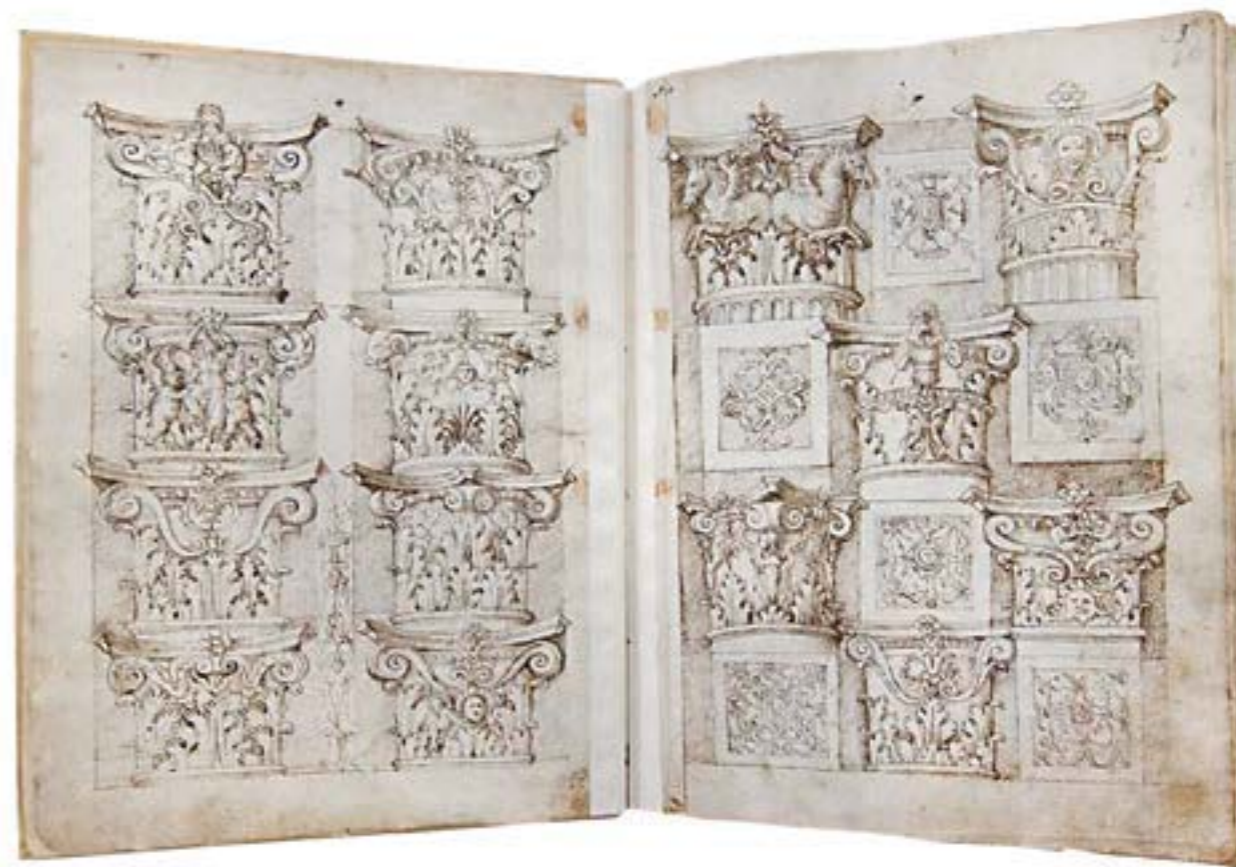
edge of which was assimilated by the artist especially during the early Roman years.

Giovanni refined his critical analysis skills thanks not only to the attendance of construction sites, but also to the practice of drawing, both as an activity of artistic and architectural practice and as a tool for surveying and graphic reconstruction of the volumes and forms of Antiquity. He was thus able to conceive architectural organisms that were exquisitely old-fashioned, but respectful of the new demands of the Renaissance world, paying particular attention not only to the functions, but also to the modern decorative taste. It is no coincidence that one of Giovanni's stylistic features is represented by the search for the union between architectural structure and plastic ornamentation: a *milieu* that also characterized Giulio Romano's production.

Giovanni da Udine thus proved to be a precursor, capable of bringing to the Friulian land that old-fashioned language that he perfected in Rome, derived from a complex process of migration and sedimentation of artistic and architectural knowledge, also of Lombard and Venetian origins.

After the Sack of Rome, Giovanni returned to Friuli for a short period, where he had his first local experience in architectural design. In fact, he spontaneously presented the project for the clock tower to the City Council of Udine (fig. 3), praised in a document dated 11th October 1527²⁰. On 6th September of the same year, the Major Council had already unanimously approved the prospectus for the construction of the tower to be erected on the site of a structure of the first city wall, undermined by the Ricamatore's proposal²¹. This architectural activity testified not only Giovanni's new interest, who became aware of his design skills, but also to the public recognition on behalf of his fellow citizens, for whom he was in all respects "subtilem et providum architectum"²². Unfortunately, the result became to a certain extent a minor experience, crushed by the Udine context, where the architectural activity of local clients was of modest scale compared to that promoted by the Roman curia or by the princely families of the pre-unification Italian states.

The civic tower is divided into two levels: a first ashlar register, interrupted in the centre by the St. Mark's lion inserted within a rectangular panel, and a second register, set on the band of the ashlar facing. A clock, framed by fluted Corinthian columns, characterizes the upper



5/ Jacopo da Ripanda (attr.), *Taccuino di Oxford*, ff. 1v e 2r: varie fogge di capitelli e riquadri (Oxford, Ashmolean Museum, KP688).

5/ Jacopo da Ripanda (attr.), *Codex of Oxford*, ff. 1v e 2r: various shapes of capitals and panels (Oxford, Ashmolean Museum, KP688).

L'articolazione verticale ricorda certe torri con orologio d'area veneta, come quella progettata da Mauro Codussi in piazza San Marco a Venezia. Secondo Caterina Furlan, la torre del Ricamatore sarebbe ispirata a quella con bugne e orologio illustrata nel frontespizio allegorico del *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti (fig. 4), pubblicato a Venezia nel 1527²⁴ e derivato da un disegno di Baldassarre Peruzzi, anch'egli noto studioso dell'antico²⁵ (si veda il saggio di Giulia Ceriani Sebregondi). Rispetto agli esempi di torri citati, quella di Giovanni è più bassa e tozza: lo slancio verticale è smorzato dalla netta suddivisione in livelli, che esprime un marcato valore strutturale, accentuato dall'uso nel secondo registro di semicolonne al posto di lesene.

L'ordine architettonico della torre, come già proposto da Gioseff²⁶, potrebbe ricondurre al modello ideale delle torri-mausoleo dell'Antichità, comuni sia nelle province romane che nell'Urbe e disegnate, come quella lungo l'Appia Antica, da diversi artisti e architetti d'età

level, and orchestrates the entire compositional hierarchy of the tower. The structure culminates in a roof on which two metal automatons are mounted, with the function of striking the hours on a bell. The work testifies the contamination of classical models²³, which confirm the archaeological culture of the Ricamatore, and northern traditions, especially of Venetian and Lombard origin.

The vertical articulation recalls certain clock towers from the Venetian area, such as the one designed by Mauro Codussi in San Marco square in Venice. According to Caterina Furlan, the Ricamatore's tower would be inspired by the one with bosses and clock illustrated in the allegorical frontispiece of the *Triumpho di Fortuna* by Sigismondo Fanti (fig. 4), published in Venice in 1527²⁴ and derived from a drawing by Baldassarre Peruzzi, also a well-known scholar of antiquity²⁵. Compared to the examples of towers cited, Giovanni's is lower and stockier: the vertical momentum is dampened by the clear division into levels, which expresses a marked

²⁰ BCU, Archivio Comunale Antico, *Annales*, 46, c 55r-v. Citato da C. FURLAN, *Documenti*, in N. DACOS, EAD., *Giovanni da Udine...*, cit., p. 268, XI.

²¹ BCU, Archivio Comunale Antico, *Annales*, 46, c 41r, citato in D. BATTILOTTI, *Piazza Contarena a Udine. Uno spazio veneziano per la Serenissima*, in M. TAFURI (a cura di), *La piazza, la chiesa, il parco*, Milano 1991, pp. 9-55.

²² BCU, Archivio Comunale Antico, *Annales*, 46, c. 55r-v.

²³ *Infra*.

²⁰ BCU, Archivio Comunale Antico, *Annales*, 46, c 55r-v. Cited by C. FURLAN, *Documenti*, in N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine...*, cit., p. 268, XI.

²¹ BCU, Archivio Comunale Antico, *Annales*, 46, c 41r. Cited by D. BATTILOTTI, *Piazza Contarena a Udine. Uno spazio veneziano per la Serenissima*, in M. TAFURI (ed.), *La piazza, la chiesa, il parco*, Milan 1991, pp. 9-55.

²² BCU, Archivio Comunale Antico, *Annales*, 46, c 55r-v.

²⁴ S. FANTI, *Triumpho di fortuna*, Venezia 1527.

²⁵ Cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine...*, cit., p. 137.

²⁶ *Ibidem*.

²³ *Infra*.

²⁴ S. FANTI, *Triumpho di fortuna*, Venice 1527.

²⁵ Cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine...*, cit., p. 137.

rinascimentale²⁷. Infatti, l'attività di rappresentazione grafica dei monumenti antichi nel suburbio romano, intrapresa dalla bottega di Raffaello, sembra testimoniata da certi fogli del già citato codice di Fossombrone, acquistato da Gherardo Cibo nel 1533²⁸. Tra le molteplici riproduzioni dei monumenti lungo la via Appia è citata quella della tomba di *Verannius*, a cui potrebbe ispirarsi l'ordine architettonico della torre di Giovanni.

Indugiando ancora sul secondo livello della torre, si possono avanzare alcune considerazioni sui capitelli²⁹.

Questi seguono una tradizione decorativa rinascimentale, caratterizzata da foglie d'acanto angolari, volute, mascherone centrale e robusto echino sull'orlo della campana: una tipologia di capitello che si avvicina al composito più che al corinzio. Forme simili, adottate da più architetti dell'epoca, si riconoscono anche nel portico della canonica bramantesca di Sant'Ambrogio a Milano³⁰.

Questi motivi suggeriscono che Giovanni da Udine conoscesse alcuni libri d'architettura che circolavano già dal XV secolo, come il già citato Vitruvio di Bembo e il taccuino attribuito a Jacopo da Ripanda³¹ o alla sua scuola, nel quale sono raccolti disegni di capitelli ricorrenti all'epoca e assimilati dai linguaggi architettonici e decorativi dell'Italia centrale e settentrionale (fig. 5). Tuttavia, Raffaello non fece mai uso di questi capitelli, che rimandano piuttosto a opere udinesi, di probabile derivazione lombarda o veneta. Le soluzioni adottate dall'architetto udinese dimostrano la trasversalità della sua cultura architettonica e decorativa, che egli probabilmente condivise con gli altri artisti della cerchia raffaellesca, come Giulio Romano.

Uno dei motivi caratterizzanti della torre è rappresentato dal bugnato isodomo, ricorrente nella produzione di Giovanni ed ereditato certamente dall'esperienza di collaborazione con Raffaello. Le bugne, primo esempio adottato a Udine, sono lisce, poco aggettanti, con bordi scanalati a quarantacinque gradi, separate da un largo nastrino che distanzia fortemente l'una dall'altra.

L'uso di un tale genere di bugnato, posto solamente in facciata, ha in questo caso quasi il carattere di rivesti-

structural value, accentuated by the use of semi-columns in the second register instead of pilasters.

The architectural order of the tower, as already proposed by Gioseff²⁶, could lead back to the ideal model of the mausoleum towers of Antiquity, common both in the Roman provinces and in the City and designed, like the one along the Appia Antica, by various artists and architects of the Renaissance age²⁷. In fact, the activity of graphic representation of ancient monuments in the Roman suburbs, undertaken by Raphael's workshop, seems to be testified by certain sheets of the aforementioned Fossombrone code, purchased by Gherardo Cibo in 1533²⁸. Among the many reproductions of the monuments along the Appian Way, the tomb of *Verannius* is mentioned, which could have inspired the architectural order of Giovanni's tower.

Lingering further on the second level of the tower, some considerations can be made about the capitals²⁹.

These follow a Renaissance decorative tradition, characterized by angular acanthus leaves, volutes, a central mask, and a robust echinus on the edge of the bell: a type of capital that is closer to composite than Corinthian. Similar forms, adopted by several architects of the time, can also be recognized in the portico of the Bramante rectory of Sant'Ambrogio in Milan³⁰.

These motifs suggest that Giovanni da Udine knew some architectural books which had already been circulating since the 15th century, such as the aforementioned Vitruvius by Bembo and the notebook attributed to Jacopo da Ripanda³¹ or to his school, in which drawings of capitals are collected recurring at the time and assimilated by the architectural and decorative languages of central and northern Italy (fig. 5). However, Raphael never made use of these capitals, which rather refer to works from Udine, probably of Lombard or Venetian origin.

The solutions adopted by the architect from Udine demonstrate the transversality of his architectural and decorative culture, which he probably shared with the other artists of Raphael's circle, such as Giulio Romano.

One of the characterizing motifs of the tower is represented by the isodomic ashlar, recurring in Giovanni's production, and certainly inherited from the experience

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. I. SGARBOZZA (a cura di), *La lezione di Raffaello. Le antichità romane*, Roma 2020.

²⁷ Cfr. I. SGARBOZZA (a cura di), *La lezione di Raffaello. Le antichità romane*, Roma 2020.

²⁸ A. NESSELRATH, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 87-147; Id., *Das Fossombroner Skizzenbuch...*, cit.

²⁸ A. NESSELRATH, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in S. SETTIS (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin 1986, pp. 87-147; A. NESSELRATH, *Das Fossombroner Skizzenbuch: ...*, cit.

²⁹ Alcune già avanzate in D. BATTIOTTI, *Giovanni da Udine...*, cit., pp. 84-87.

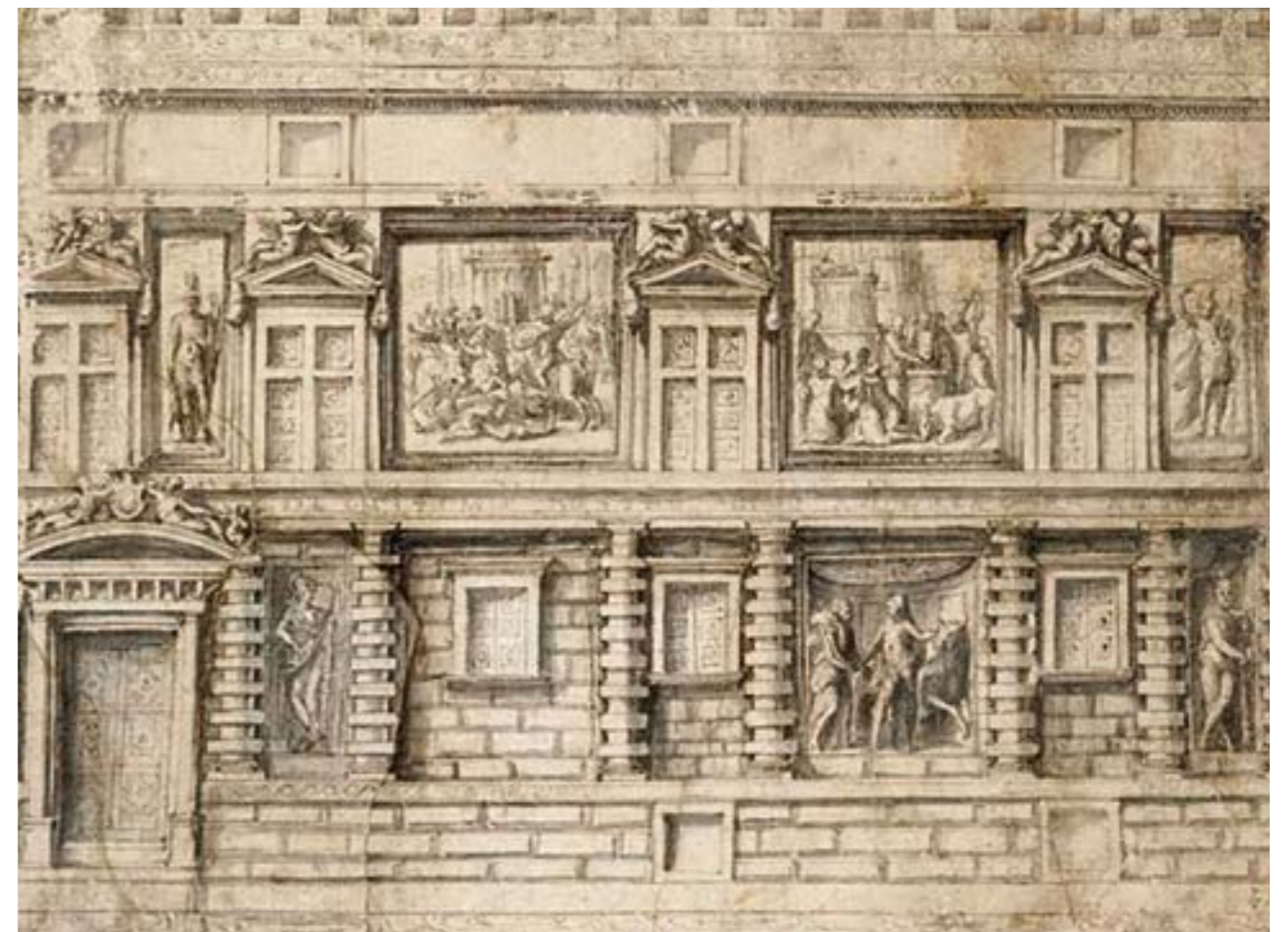
²⁹ Some already advanced in: D. BATTIOTTI, *Giovanni da Udine...*, cit., pp. 84-87.

³⁰ *Ivi*, p. 86.

³⁰ *Ivi*, p. 86.

³¹ Si veda V. CAFÀ, *I disegni di architettura del taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford*, in "Annali di architettura", 14 (2002), pp. 129-161.

³¹ See V. CAFÀ, *I disegni di architettura del taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford*, in "Annali di architettura", 14, 2002, pp. 129-161.



6/ Perin del Vaga, progetto per la decorazione della facciata nord di villa Doria a Genova, 1534 ca. (Chantilly, Musée Condé, inv. DE 85).

6/ Perin del Vaga, project for the decoration of the north facade of villa Doria in Genoa, 1534 ca. (Chantilly, Musée Condé, inv. DE 85).

mento, limitato al fronte più in vista e allo stesso tempo attento al costo della fabbrica. Il trattamento superficiale denota anche una mentalità molto più vicina al cantiere della decorazione in calce e stucco che a quello della costruzione architettonica. L'angolo, qui, viene risolto facendo proseguire bugne alternate sui fianchi senza nastrino di raccordo, simili per certi versi a quelle del livello inferiore dello scalone nel castello di Udine. Questa soluzione torna anche a palazzo Te a Mantova, nel camino bugnato della sala dei Cavalli. Altri esempi di bugne del genere ricorrono in architetture costruite, incise e dipinte³².

Serlio nel suo trattato del 1537 offre un catalogo di bugne, tra cui quelle "a diamante in tavola piana"

³² Per i molteplici riferimenti in tal senso, si vedano C.L. FROMMEL, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in *Raffaello architetto...*, cit., pp. 19, 25, 26-30; G. BELLI, *Murature e concezione architettonica nelle prime opere di Giulio Romano*, in U. BAZZOTTI (a cura di), *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, Modena 2014, pp. 41-56; Id., *Paramenti bugnati e architetture nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 2019, pp. 148-155.

of collaboration with Raphael. The ashlar, the first example adopted in Udine, are smooth, slightly overhanging, with edges grooved at forty-five degrees, separated by a wide ribbon that distances one from the other.

The use of this type of ashlar, placed only on the facade, in this case almost has the character of a cladding, limited to the most visible front and at the same time attentive to the cost of the building. The surface treatment also denotes a mentality much closer to the construction site of lime and stucco decoration than to that of architectural construction. The corner, here, is resolved by continuing alternating ashlar on the sides without a connecting ribbon, similar in some ways to those of the lower level of the staircase in the castle of Udine. This solution also returns to Palazzo Te in Mantua, in the ashlar fireplace of the Horses' Chamber. Other examples of ashlar of this kind occur in built, engraved, and painted architecture³².

³² For the many references to this, see C. L. FROMMEL, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in *Raffaello architetto...*, cit., pp. 19, 25,

adottate proprio da Giovanni da Udine³³. Conci del tutto simili a quelli della torre udinese rivestono il basamento del palazzo papale con serliana sullo sfondo dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello. Esempi analoghi ricorrono nelle opere architettoniche di Giulio Romano, tra cui palazzo Adimari Salviati a Roma (1520 circa) e palazzo Te a Mantova, dove sul fronte a ponente o nella loggia delle Muse compaiono bugne lisce diradate, affiancate a bozze rustiche disposte anche a raggiera. Lavorazioni simili, di matrice raffaellesca, sono introdotte anche nel progetto di Perino del Vaga per la residenza genovese di Andrea Doria, la celebre Villa del Principe³⁴ (fig. 6).

Dopo il cantiere della torre, Giovanni lasciò il Friuli e andò a Roma, per tornare a Udine nel 1534: iniziò così un'altra stagione significativa della sua produzione, che getta nuova luce sulla sua evoluzione artistica, architettonica e culturale. Il primo lavoro a cui Giovanni si dedicò in questa fase fu il progetto per la sua abitazione (tema caro a tanti artisti e architetti dell'età moderna)³⁵. L'Udinese acquistò su un lotto piuttosto stretto un edificio con prospetto principale affacciato sulla strada. Dopo il consenso del Consiglio comunale, l'architetto intervenne per uniformare il fronte su strada, inglobando un'abitazione adiacente, e aprire un portico sul lato della roggia.

In facciata prevalse il fattore bidimensionale, organizzato attraverso un sistema compositivo basato su tre assi e specchiature incorniciate da ovoli e dadi in stucco, molto simili a quelle rilevate dall'Udinese nel soffitto della *Domus aurea*, e riprodotte anche nella cupola della Sacrestia Nuova a Firenze³⁶. È possibile che i tre assi e le riquadrature ravvicinate si ispirino anche al fronte sinistro del cortile di palazzo Branconio dell'Aquila³⁷.

In his treatise of 1537, Serlio offers a catalogue of ashlar, including those "a diamante in tavola piana" actually adopted by Giovanni da Udine³³. Ashlars completely similar to those of the Udine tower cover the base of the papal palace with serliana in the background of the *Incendio di Borgo*. Similar examples recur in the architectural works of Giulio Romano, including Palazzo Adimari Salviati in Rome (around 1520) and Palazzo Te in Mantua, where thinned out smooth ashlars appear on the western front or in the loggia of the Muses, flanked by rustic drafts also arranged in a radial pattern. Similar processes, of Raphaelesque origin, are also introduced in Perino del Vaga's project for Andrea Doria's residence in Genoa, the famous Prince's Villa (fig. 6)³⁴.

After the construction of the tower, Giovanni left Friuli and went to Rome, returning to Udine in 1534: thus, another significant season of his production began, which shed new light on his artistic, architectural and cultural evolution. The first work to which Giovanni dedicated himself in this phase was the project for his home³⁵ (a theme dear to many artists and architects of the modern age). Giovanni da Udine purchased a building on a rather narrow lot with the main façade overlooking the street. After the consent of the City Council, the architect intervened to standardize the street front, incorporating an adjacent house, and to open a porch on the side of the canal.

The two-dimensional factor prevailed on the façade, organized through a compositional system based on three axes and mirrors framed by stucco ovules and cubes, very similar to those found by Giovanni in the ceiling of the *Domus aurea*, and also reproduced in the dome of the New Sacristy in Florence³⁶. It is possible that the three axes and the close-up framing are also inspired

³³ Cfr. S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici: cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, L. IV, Venezia 1537, p. 18v.

³⁴ Tra gli altri, si veda S. PIERGUIDI, *Perin del Vaga versus Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria a Genova*, in "Arte documento", 26 (2010), pp. 166-175.

³⁵ A questo progetto ha accennato di recente D. BATTILOTTI, *Giovanni da Udine...*, cit., pp. 87-89.

³⁶ Su questo cantiere, si veda E. FERRETTI, *Michelangelo, Giovanni da Udine e Giorgio Vasari nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo: alcune riflessioni sulle perdute decorazioni in stucco della cupola*, in A. GIANNOTTI ET AL. (a cura di), *Lo stucco nell'età della maniera: cantieri, maestranze, modelli*, "Bollettino d'Arte", 2022, volume speciale, pp. 113-128.

³⁷ Per aggiornamenti, soprattutto bibliografici, si vedano: H. BURNS, *Palazzo Branconio: la facciata pubblica di un palazzo privato*, in G. BELTRAMINI, ID., A. NESSEL RATH (a cura di), *Raffaello. Nato architetto*, Roma 2023, pp. 48-55; S. BALDASSINI, ID., F. MARCORIN, VI. *Palazzo Branconio dell'Aquila*, in G. BELTRAMINI, ID., A. NESSEL RATH (a cura di), *Raffaello...*, cit., pp. 168-189.



7/ Da sinistra: Cividale del Friuli, chiesa di Santa Maria dei Battuti, portale di Giovanni da Udine; Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura...*, L. IV, Venezia 1537, p. XLI; Roma, villa Madama, portale del giardino (da G. ROMANO, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1° settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, p. 101).

7/ From left: Cividale del Friuli, church of Santa Maria dei Battuti, portal of Giovanni da Udine; Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura...*, L. IV, Venice 1537, p. XLI; Rome, villa Madama, garden gateway (from G. ROMANO, exhibition catalog (Mantua, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1° settembre-12 novembre 1989), Milan 1989, p. 101).

Risale al 1535 l'interessante progetto per le finestre e il portale della chiesa di Santa Maria dei Battuti a Cividale del Friuli (fig. 7). Anche qui l'Udinese introduce motivi all'antica già adottati in architetture moderne, come le cornici delle finestre dell'attico di palazzo Branconio e il portale del tempietto di San Pietro in Montorio. Bramante, Raffaello e lo stesso Giovanni, infatti, traevano una parte del loro repertorio architettonico e decorativo dai modelli antichi, come il Tempio di Vesta a Tivoli, dove la finestra interna torna quasi nelle stesse forme, prive solo della rastremazione del vano, proprio a Cividale. Il portale della chiesa, inoltre, rimanda per l'uso dell'architrave pulvinato al portale, attribuito a Giulio Romano o a Raffaello, nel giardino di villa Madama³⁸. Si noti che le finestre a doppie orecchie e il fregio pulvinato erano motivi del tutto assenti nel linguaggio architettonico friulano.

Giovanni ottenne un altro incarico nel 1547, quando progettò lo scalone posto sul fronte settentrionale del castello di Udine: grazie a questa commissione, fu poi nominato proto delle fabbriche cittadine³⁹.

³⁸ C.L. FROMMEL, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1° settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-134. Tale tipologia di portale era citata anche da Baldassarre Peruzzi e Sebastiano Serlio.

³⁹ C. FURLAN, *Documenti...*, cit., p. 284.

by the left front of the courtyard of Palazzo Branconio dell'Aquila³⁷.

The interesting project for the windows and portal of the church of Santa Maria dei Battuti in Cividale del Friuli dates to 1535 (fig. 7). Here too, the artist introduces old-fashioned patterns already adopted in modern architecture, such as the window frames of the attic of Palazzo Branconio and the portal of the small temple of San Pietro in Montorio. Bramante, Raphael, and Giovanni himself, in fact, drew part of their architectural and decorative repertoire from ancient models, such as the Temple of Vesta in Tivoli, where the internal window returns almost in the same shapes, lacking only the tapering of the space, precisely to Cividale. Furthermore, the portal of the church refers, due to the use of the pulvinate architrave, to the portal, attributed to Giulio Romano or Raphael, in the garden of Villa Madama³⁸. To be underlined that the dou-

³⁷ For updates, especially bibliographical ones, see H. BURNS, *Palazzo Branconio: la facciata pubblica di un palazzo privato*, in G. BELTRAMINI, H. BURNS, A. NESSEL RATH (eds.), *Raffaello. Nato architetto*, Roma 2023, pp. 48-55; S. BALDASSINI, H. BURNS, F. MARCORIN, VI. *Palazzo Branconio dell'Aquila*, in G. BELTRAMINI, H. BURNS, A. NESSEL RATH (eds.), *Raffaello...*, cit., pp. 168-189.

³⁸ C. L. FROMMEL, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, exhibition catalogue (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te e Museo del Palazzo Ducale, 1° September-12 November 1989), Milan 1989, pp. 97-134. This type of portal was also mentioned by Baldassarre Peruzzi and Sebastiano Serlio.

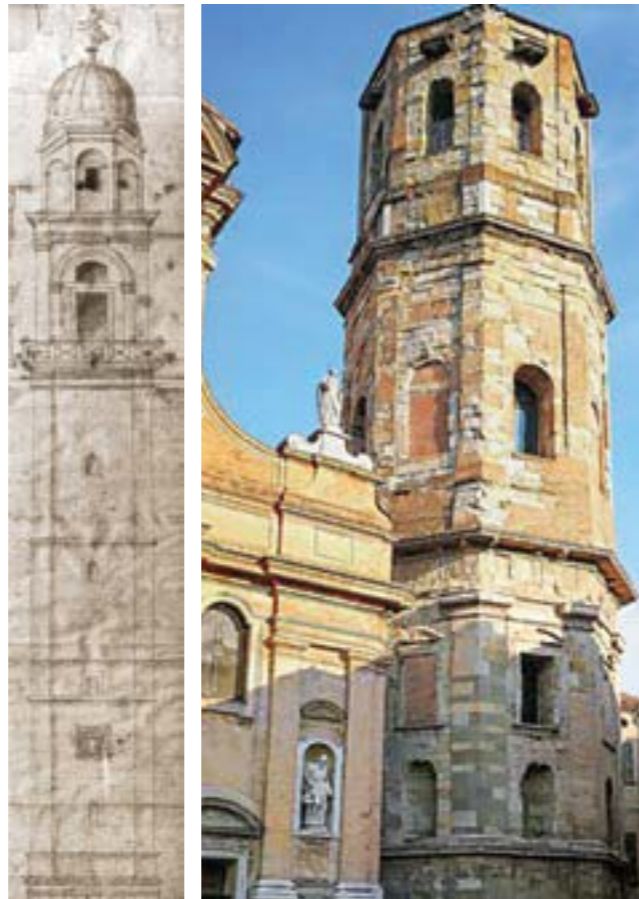
Anche in questo caso, l'opera stabilisce un rapporto molto forte con la tradizione del Rinascimento romano⁴⁰, come dimostrano, ad esempio, le citazioni tratte dal cortile bramantesco del Belvedere, che sicuramente il Friulano conosceva molto bene.

Il rivestimento rappresenta ancora un'occasione di studio e caratterizza fortemente la struttura. Ammettendo che i restauri novecenteschi non abbiano alterato le forme, si può riconoscere nel bugnato il soggetto principale dell'estetica della rampa. I balaustri, di derivazione veneziana, sono mutuati dai prototipi sansovineschi della Libreria Marciana e da quelli dei balconi di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa.

Tralasciando altri cantieri e altre opere architettoniche, si può concludere questa rassegna analizzando il progetto per il campanile di San Daniele del Friuli: uno dei pochi disegni d'architettura ascrivibili finora a Giovanni da Udine, che lo eseguì nel 1557⁴¹. La torre campanaria fu progettata su proposta del patriarca Giovanni Grimani, che si era impegnato affinché il cantiere iniziato dal defunto fratello Marino fosse portato a termine.

Nel progetto, come sappiamo dalle lettere di accompagnamento, il Ricamatore inserì una cuspide di sua invenzione. Purtroppo, conosciamo la visione d'insieme solo grazie al disegno poiché la costruzione fu interrotta e mai completata (fig. 8). Osservando la restituzione grafica, notiamo che la parte terminale del campanile rimanda inequivocabilmente a Raffaello e che il penultimo livello balaustrato si ispira sia alla ritmica di semicolonne e botteghe del piano terra di palazzo Branconio sia al tema classico delle botteghe dell'antica Roma, come quelle dei Mercati Traianei. Infatti, questo livello del campanile friulano, aperto da una porta e da una finestra ad arco ribassato, è articolato da un ordine dorico che inquadra l'arco, impostato su due semiparaste.

Il tamburo a pianta ottagonale con archi sottosquadro, sul quale s'imposta la cupola con copertura in rame, si ispira a più modelli. Un impianto ottagonale con lesene piegate agli angoli era stato già adottato nel 1538 da Giulio Romano per la torre campanaria della basilica di San Prospero a Reggio Emilia (fig. 9)⁴². Il progetto reggiano, attribuito interamente a Giulio da Bruno Adorni, rimanda alla Torre dei Venti ricostruita graficamente nel Vitruvio volgare di Cesare Cesariano, pubblicato nel 1521, quasi cer-



8/ Giovanni da Udine, progetto per il campanile della chiesa di San Michele Arcangelo a San Daniele del Friuli (San Daniele del Friuli, Museo del Territorio, coll. 265).

8/ Giovanni da Udine, project for the bell tower of the church of San Michele Arcangelo in San Daniele del Friuli (San Daniele del Friuli, Museo del Territorio, coll. 265).

9/ Reggio Emilia, basilica di San Prospero, torre campanaria, Giulio Romano.

9/ Reggio Emilia, basilica of San Prospero, bell tower, Giulio Romano.

ble-eared windows and the pulvinate frieze were motifs completely absent in the Friulian architectural language.

Giovanni obtained another commission in 1547, when he designed the staircase on the northern front of the castle of Udine: thanks to this commission, he was then appointed proto of the city's architectures³⁹.

Also in this case, the work establishes a very strong relationship with the tradition of the Roman Renaissance⁴⁰, as demonstrated, for example, by the quotes taken from Bramante's Belvedere courtyard, which the Friulian certainly knew very well.

³⁹ C. FURLAN, *Documenti* ..., cit., p. 284.

⁴⁰ F. BULFONE GRANSINIGH, "Una schalla [...] fatta chon gran spesa". *Lo scalone del castello di Udine progettato da Giovanni da Udine: materiali, tecniche e pratica di cantiere*, in V. BURGASSI et al. (eds.), *Quaderni di Storia della Costruzione. Scale e risalite nella storia della costruzione in età moderna e contemporanea*, Torino 2022, pp. 221-242.

⁴⁰ F. BULFONE GRANSINIGH, "Una schalla [...] fatta chon gran spesa". *Lo scalone del castello di Udine progettato da Giovanni da Udine: materiali, tecniche e pratica di cantiere*, in V. BURGASSI et al. (a cura di), *Quaderni di Storia della Costruzione. Scale e risalite nella storia della costruzione in età moderna e contemporanea*, Torino 2022, pp. 221-242.

⁴¹ D. BATTILOTTI, *Giovanni da Udine* ..., cit., p. 100.

⁴² B. ADORNI, *Giulio Romano e la torre di San Prospero a Reggio Emilia*, in E. MONDUCCI (a cura di), *San Prospero. La torre di Giulio Romano a Reggio Emilia*, Milano 2006, pp. 13-75.



10/ Giuliano da Sangallo, progetto in alzato per il rifacimento della Torre Borgia in Vaticano, XVI secolo (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 134Ar).

10/ Giuliano da Sangallo, elevation project for the rebuilding of the Borgia Tower in the Vatican, XVI secolo (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 134Ar).

tamente conosciuto da Giovanni da Udine. Il trattamento dell'ordine dorico nella torre friulana rimanda fortemente alla decorazione architettonica del primo Cinquecento romano. Un altro prototipo potrebbe essere rappresentato dal progetto di Giuliano da Sangallo per la torre Borgia in Vaticano (fig. 10), il cui cupolino ottagonale (andato distrutto) fa uso dell'ordine a libro che riconduce alla parte sommitale disegnata dal Ricamatore per il campanile di San Daniele.

The cladding still represents an opportunity for study and strongly characterizes the structure. If the twentieth-century restorations did not alter the shapes, the ashlar-work can be recognized as the main subject of the ramp's aesthetics. The balustrades, of Venetian origin, are borrowed from the Sansovinesque prototypes of the Marciana Library and those of the balconies of Grimani Palace in Santa Maria Formosa.

Leaving aside other construction sites and other architectural works, we can conclude this review by analysing the project for the bell tower of San Daniele del Friuli: one of the few architectural designs so far attributable to Giovanni da Udine, who carried it out in 1557⁴¹. The bell tower was designed on the proposal of the patriarch Giovanni Grimani, who was committed to complete the construction site started by his late brother Marino.

In the project, as we know from the accompanying letters, the Ricamatore included a cusp of his own invention. Unfortunately, we know the overall vision only thanks to the drawing since construction was interrupted and never completed (fig. 8). Observing the graphic rendering, we note that the final part of the bell tower unequivocally refers to Raphael and that the penultimate balustraded level is inspired both by the rhythm of semi-columns and shops on the ground floor of Palazzo Branconio and by the classic theme of the shops of ancient Rome, such as those of the Trajan Markets. In fact, this level of the Friulian bell tower, opened by a door and a segmental arch window, is articulated by a Doric order that frames the arch, set on two semi-pillars.

The octagonal drum with undercut arches, on which the copper-covered dome is set, is inspired by several models. An octagonal structure with pilasters bent at the corners had already been adopted in 1538 by Giulio Romano for the bell tower of the basilica of San Prospero in Reggio Emilia⁴² (fig. 9). The Reggio Emilia project, attributed entirely to Giulio da Bruno Adorni, refers to the Tower of the Winds graphically reconstructed in the *Vulgar Vitruvius* by Cesare Cesariano, published in 1521, almost certainly known by Giovanni da Udine. The treatment of the Doric order in the Friulian tower strongly refers to the architectural decoration of the early Roman sixteenth century. Another prototype could be represented by Giuliano da Sangallo's project for the Borgia tower in the Vatican (fig. 10), whose octagonal dome (now destroyed) makes use of the book order which leads back to the top part designed by the Ricamatore for the bell tower of San Daniele.

⁴¹ D. BATTILOTTI, *Giovanni da Udine* ..., cit., p. 100.

⁴² B. ADORNI, *Giulio Romano e la torre di San Prospero a Reggio Emilia*, in E. MONDUCCI (ed.), *San Prospero. La torre di Giulio Romano a Reggio Emilia*, Milano 2006, pp. 13-75.

Conclusioni

Seguendo le orme della cultura antiquaria veneziana prima e romana poi, si è tentato di contestualizzare e chiarire il sostrato di saperi artistici, architettonici e archeologici assimilati da Giovanni da Udine, che confluirono nella sua produzione progettata e in parte realizzata in patria. Qui egli adottò una maniera architettonica e decorativa che testimonia l'ibridazione tra il linguaggio tratto dalle esperienze romane e quello derivato dalla frequentazione negli anni giovanili del fertile ambiente lagunare.

Il rapporto di Giovanni con il maestro Raffaello e, probabilmente, con Pietro Bembo, Domenico Grimani e Giulio Romano autorizzano a collocarlo a pieno titolo nel dibattito architettonico scaturito dalla scuola raffaellistica⁴³ e, in prospettiva più ampia, dell'Italia centro-settentrionale. Egli portò in patria i linguaggi tratti dalla cultura romana e veneziana, poi recepiti da architetti e decoratori locali, attivi nel corso del XVI secolo in tutta l'area friulana⁴⁴.

Questo ci consente, finalmente, di far eco a Sebastiano Serlio nel definire Giovanni "intelligente architetto e bonissimo di giudizio"⁴⁵.

Conclusions

Following the footsteps of Venetian and then Roman antiquarian culture, we attempted to contextualize and clarify the substratum of artistic, architectural, and archaeological knowledge assimilated by Giovanni da Udine, which flowed into his production designed and partly created in his homeland. Here he adopted an architectural and decorative manner that testifies to the hybridization between the language drawn from Roman experiences and that derived from his frequenting of the fertile lagoon environment in his youth.

Giovanni's relationship with the master Raphael and, probably, with Pietro Bembo, Domenico Grimani and Giulio Romano authorize him to be fully placed in the architectural debate arising from the Raphaellesque school⁴³ and, in a broader perspective, in central-northern Italy. He brought the languages drawn from Roman and Venetian culture to his homeland, which were then adopted by local architects and decorators, active during the 16th century throughout the Friulian area⁴⁴.

This allows us, finally, to echo Sebastiano Serlio in defining Giovanni "intelligente architetto e bonissimo di giudizio"⁴⁵.

⁴³ Si rimanda a un recente volume, penalizzato in certa misura da alcuni errori e omissioni bibliografiche, ma comunque utile per tracciare un primo sguardo sull'importanza della trasmissione dei saperi nel contesto raffaellesco: A. CULOTTA, *Tracing the visual language of Raphael's circle to 1527*, Boston 2020.

⁴⁴ Si pensi alla figura di Bernardino da Morcote (1450-1542), che sposò in seconde nozze Antonia, nipote di Giovanni da Udine: cfr. G. BERGAMINI, *Architetti e lapicidi ticinesi in Friuli nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Locarno, 4-14 febbraio 1984), Udine 1984, pp. 40-43; D. BATTILOTTI, *Piazza Contarena...*, cit., pp. 9-55.

⁴⁵ S. SERLIO, *Regole generali di architettura...*, cit., cap. XI, Venezia 1537, p. 70.

⁴³ Please refer to a recent volume, penalised to a certain extent by some bibliographical errors and omissions, but nevertheless useful for an initial insight into the importance of knowledge transmission in Raphael's context: A. CULOTTA, *Tracing the visual language of Raphael's circle to 1527*, Boston 2020.

⁴⁴ Consider the figure of Bernardino da Morcote (1450-1542), who married in a second marriage Antonia, niece of Giovanni da Udine: cfr. G. BERGAMINI, *Architetti e lapicidi ticinesi in Friuli nei secoli XV e XVI, exhibition catalogue (Locarno, 4-14 February 1984)*, Udine 1984, pp. 40-43; D. BATTILOTTI, *Piazza Contarena a Udine...*, cit., pp. 9-55.

⁴⁵ S. SERLIO, *Regole generali di architettura...*, cit., cap. XI, Venice 1537, p. 70.

Paralipomena e Parerga al cantiere di Giovanni da Udine

Paralipomena and Parerga at the construction site of Giovanni da Udine

Francesco Amendolagine, Stefano Noale

Sommario – Giovanni da Udine non inventò la mescola dello stucco, in quanto questa tecnica era già conosciuta e riportata in numerosi trattati del XV e XVI secolo; l'udinese perfezionò tale mescola e la rese "bianchissima". La rete di conoscenze che Giovanni da Udine ebbe in ambiente veneziano gli consentirono di giungere a Roma già in parte formato. Tra le figure più importanti per la sua istruzione furono sicuramente Pietro Bembo, Domenico Grimani e Morto da Feltre. Con questo contributo si vuole dimostrare l'evoluzione del linguaggio di Giovanni da Udine nell'arte dello stucco e delle grottesche e la rete culturale e sociale nella quale si mosse.

Abstract – *Giovanni da Udine did not invent the stucco compound, as this technique was already known and reported in numerous 15th- and 16th-century treatises; the Udinese perfected this compound and made it bianchissimo. The network of acquaintances Giovanni da Udine had in Venetian circles enabled him to arrive in Rome already partly formed. Among the most important figures for his training were certainly Pietro Bembo, Domenico Grimani, and Morto da Feltre. The purpose of this paper is to demonstrate the evolution of Giovanni da Udine's language in the art of stucco, grotesque decoration, and the cultural and social network in which he moved.*

KEYWORDS – Stucco, Venice, Domenico Grimani, Morto da Feltre, Michelangelo.

"Venae quaedam alabastro tralucido persimiles lapideis montibus inveniuntur, quae neque marmor neque gypsum, sed inter utrumque sint, natura sui modum friabiles. Is lapis tunfus et pro harena mixtus splendentes marmorei candoris sintillulas mirifice referet"¹.

Con questa precisa definizione all'interno del passo del *De re aedificatoria*², Leon Battista Alberti (1404-1472) fissa il punto di partenza per definire il carattere innovativo se non rivoluzionario dei cantieri di Giovanni da Udine (1487-1561). La citazione da Alberti spiega perfettamente tutta la tecnica teorica e la prassi per operare con la mescola che si definisce stucco a base di calce spenta³.

Sottolineare il noto passo di Alberti sullo stucco si rende necessario per far comprendere che tale tecnica era conosciuta e applicata già prima della mitizzata riscoperta dello stucco bianco attribuita a Giovanni da Udine da numerosa letteratura.

"Venae quaedam alabastro tralucido persimiles lapideis montibus inveniuntur, quae neque marmor neque gypsum, sed inter utrumque sint, natura sui modum friabiles. Is lapis tunfus et pro harena mixtus splendentes marmorei candoris sintillulas mirifice referet"¹.

With this precise definition from *De re Aedificatoria*², Leon Battista Alberti sets the starting point for defining the innovative, if not revolutionary, construction site of Giovanni da Udine (1487-1561).

In fact, the quote from Alberti perfectly explains all the theoretical technique and the practice for working with the mixture we call 'stucco' made with hydrated lime³.

Emphasizing Leon Battista Alberti's well-known passage on stucco is necessary to make it clear that this technique was known and applied even before the mythologised rediscovery of white stucco attributed to Giovanni da Udine by a rich literature.

¹ "Si trovano certe vene d'alabastro trasparente con venature molto simili a quelli della pietra: che non sono né marmo né gesso, ma tra i due, essendo per loro natura molto friabili. Quella pietra, tagliata e mista a sabbia, mi ricorda i luccicanti scintillii del candore del marmo" (L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, testo in latino e traduzione a cura di G. Orlandi, Milano 1966, pp. 500-501).

² *Ibidem*.

³ In cantiere venne chiamato stucco forte per distinguerlo dalla mescola a base di gesso o da ulteriori mescole imbastardite con l'uso contemporaneo di calce spenta e gesso o con la partecipazione di altri componenti sia inorganici sia organici.

¹ "There are found certain veins of transparent alabaster with veins very similar to those of stone: which are neither marble nor chalk, but between the two, being by their nature very friable. That stone, cut and mixed with sand, reminds me of the glittering sparkles of the whiteness of marble" (L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, Latin text and translation edited by G. Orlandi, Milan 1966, pp. 500-501).

² *Ibidem*.

³ In the construction site it was called strong stucco to distinguish it from the gypsum-based compound or from further compounds bastardised with the simultaneous use of slaked lime and gypsum or with the participation of other components, both inorganic and organic.

Anche secondo Giorgio Vasari (1511-1574) quest'amalgama viene riscoperta dall'udinese⁴, tramite la sperimentazione della mescola di calce spenta e polvere di marmo; il mito vasariano fonda su questa falsa scoperta la rivoluzione del cantiere dello stucco all'antica, affermando che il candore deriva dall'uso di marmo bianchissimo. Questo è un vero e proprio mito, che lega l'uso dello stucco a una scoperta sperimentale, a un segreto di cantiere, che tale non era dal momento che da Cennino Cennini (seconda metà del sec. XIV -? post 1398) in avanti per tutto il Quattrocento si ritrova una letteratura che spiega la tecnica dello stucco forte⁵. Si comprende anche che il bianco è dato dalla calce, che è il collante, e ovviamente l'inerte partecipa alla bianchezza ma non la determina. L'aretino non riesce a riquadrare il problema della tecnica dello stucco forte, né nella sua complessità nel 'manu-fare' la mescola, né nel suo darsi alla storia nel secolo precedente al suo. Di questa tecnica gli manca sia la visione storica da umanista sia la capacità operativa di cantiere⁶.

Pertanto, lasciando Vasari alla sua mitizzazione, si può affermare che se vi fu una rivoluzione di cantiere nell'esperienza storica di Giovanni da Udine, non fu determinata certo dall'invenzione di una mescola, ben definita anche con un appropriato linguaggio da Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)⁷.

La vera innovazione attuata dell'artista friulano fu l'organizzazione del cantiere in funzione della produzione e della stesura della mescola, cioè la definizione

According to Giorgio Vasari (1511-1574) too⁴, this mixture was discovered again by the artist from Udine, by experimenting with the combination of hydrated lime and marble powder. Vasari's myth of the revolution of the 'ancient stucco' construction site is based on this false discovery, stating that the 'whiteness' comes from the use of the whitest marble.

This is a real myth, created by linking the stucco technique to an experimental discovery, a secret of the construction site, that was not since Cennino Cennini (second half of the 14th century -? post 1398) and throughout the 15th century, there was a literature that explains the technique of 'strong stucco'⁵, where whiteness is given by the lime, the binder, and the inert material also participates in it but it does not determine it.

The artist from Arezzo cannot frame the problem of the strong plaster technique either in its complexity in handling the mixture or in its place in history in the century preceding his own. He lacks both the historical vision of a humanist and the operational capability of a construction site⁶.

Therefore, leaving Vasari to his mythologising, it can be said that if there was a revolution in construction site in the historical experience of Giovanni da Udine, it was certainly not the invention of a mixture, which was well defined with an appropriate language by Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)⁷.

In fact, the true invention of the Friulian artist was the organisation of the construction site in function of

⁴ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, V, p. 448.

⁵ C. CENNINI, *Trattato della pittura*, con annotazioni di G. Tambroni, Roma 1821; Id., *Il libro dell'arte*, a cura di R. Simi, Lanciano 1913.

⁶ La stessa 'invenzione' mitizzata Vasari la accredita più volte ad artisti diversi e la tecnica tende a non usarla, come dimostra la sua negativa esperienza napoletana con l'abbandono del cantiere degli stuccatori, sicuramente per problemi economici, ma anche per le incomprensioni tra l'équipe e l'architetto. La sua scarsa disponibilità a stuccare la dimostra la soluzione finale dell'avventura napoletana, tra il 1544 ed il 1545, nella Sacrestia presso la chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, oggi conosciuta come Sant'Anna del Lombardi, dove l'architetto aretino propone una soluzione di decorazione a stucco non significativa esteticamente, risolvendo l'intervento con impaginati stucchi semplici e secondo modelli non certo all'avanguardia rispetto agli anni d'esecuzione. In effetti utilizza lo stucco come materiale che gli permette di alterare l'architettura gotica presente in una pseudo architettura rinascimentale, dove distendere la sua abilità pittorica coadiuvato da Raffaellino del Colle (1495-1566) e Stefano Veltroni (notizie dal 1536 al 1568).

⁷ Il termine 'stucco' appare per la prima volta nel testo dell'architetto senese, *Trattato di Architettura civile e militare*. Questo fu probabilmente steso nel ventennio '70-'90 del XV secolo. Noto attraverso i manoscritti, ebbe il privilegio della stampa solo nel 1841. Le sue indicazioni teoriche si formano su una prassi personale di cantiere, di bottega e di officina che gli permettono di traslare da un campo all'altro le proprie sapienze, di praticarle e di trasportarle all'interno del cantiere.

⁴ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, edited by R. Bettarini, secular commentary edited by P. Barocchi, Florence 1966-1987, V, p. 448.

⁵ C. CENNINI, *Trattato della pittura*, with notes by G. Tambroni, Rome 1821; Id., *Il libro dell'arte*, edited by R. Simi, Lanciano 1913.

⁶ The same mythologised 'invention' Vasari credits several times to different artists, and the technique tends not to be used, as evidenced by his negative Neapolitan experience with the abandonment of the plasterers' site, certainly because of economic problems but also because of misunderstandings between the team and the architect. His unwillingness to stucco demonstrates this in the final solution of his Neapolitan adventure, between 1544 and 1545, in the Sacristy at the church of Santa Maria di Monteoliveto, today known as Sant'Anna dei Lombardi, where the architect from Arezzo proposes a stucco decoration solution that is not aesthetically significant, solving the intervention with simple stucco layouts and according to models that were certainly not in the vanguard compared to the years of execution. In fact, he uses stucco as a material that allows him to alter the Gothic architecture present in a pseudo-Renaissance architecture where he can stretch his painting skills assisted by Raffaellino del Colle (1495-1566) and Stefano Veltroni (news from 1536 to 1568).

⁷ The term 'stucco' first appears in the Siense architect's text, *Trattato di architettura civile e militare*. It was probably drafted in the '70-'90s of the 15th century. Known through manuscripts, it did not have the privilege of printing until 1841. His theoretical directions are formed on a personal practice of building site and workshop that enable him to translate from one field to another his knowledge, practice it and transport it within the building site.



1 /Lorenzo Lotto, *Ritratto del cardinale Domenico Grimani*, olio su tela, XVI secolo, Regno Unito, Collezione Schorr.
1/ Lorenzo Lotto, *Portrait of Cardinal Domenico Grimani*, oil on canvas, 16th century, United Kingdom Schorr Collection.

di un ruolo del cantiere stucchio a sé stante all'interno dell'evoluzione del cantiere architettonico rinascimentale. Il Ricamatore definì il primo cantiere di specialisti. È l'accentuazione della specializzazione a caratterizzare il cantiere di Giovanni da Udine e come questo sistema s'incastri operativamente in fabbriche complesse e articolate com'erano i cantieri delle grandi opere romane all'inizio del XVI secolo.

Operando un taglio sincronico al 1516, cioè due anni dopo il suo probabile arrivo a Roma⁸, grazie al tramite del cardinale Domenico Grimani (1461-1523) e alla collaborazione con l'équipe di Raffaello, si può comprendere come si dia *ab initio* il cantiere degli stucchi nella maniera di Giovanni da Udine. L'evento cardine è il rapporto instaurato fra il friulano e il cardinale Grimani.

Alcuni studiosi hanno messo in dubbio che vi possa essere stato un rapporto significativo fra il cardinale

the production and laying of the mixture, that is the creation of a separate role for the stucco construction site within the evolution of the Renaissance building site. The Ricamatore defined the first specialised construction site.

It is the emphasis on specialisation that characterises the construction site of Giovanni da Udine and how this construction site fits operationally into a complex and articulated building site as the Roman great works construction sites were in the early 16th century in Rome.

By making a synchronous cut in 1516, that is two years after his probable arrival in Rome⁸ with the introductions of Cardinal Domenico Grimani (1461-1523) and his collaboration with Raphael's team, one can understand how the construction site of the stucco was established *ab initio* in the manner of Giovanni da Udine.

The key event is the relationship established between the Friulian and Cardinal Grimani.

⁸ N. DACOS, *Da Giorgione a Raffaello*, in EAD., C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, p. 94.

⁸ N. DACOS, *Da Giorgione a Raffaello*, in EAD., C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, p. 94.



2/ Raffaello Sanzio, *Estasi di Santa Cecilia*, olio su tavola, 1514, particolare, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

2/ Raffaello Sanzio, *Ecstasy of Saint Cecilia*, oil on panel, 1514, detail, Bologna, Pinacoteca nazionale.

e l'artista, basandosi sui documenti inerenti al possibile rapporto tra il padre di Giovanni, Francesco Ricamatore, e il prelado, escludendo diacronicamente la possibilità di incontri ravvicinati, in quanto l'udinese *senior* risultava infermo nel 1504⁹. Bisogna invece tener presente che già vi fu un rapporto stretto, nel 1511, tra il maestro del Ricamatore Giovanni Martini (1470 ca-1535) e il cardinale suddetto, in quanto la prima opera certa del pittore Martini è il dipinto dal titolo *San Marco e i Santi Giovanni Battista, Stefano, Girolamo, Ermacora, Antonio Abate e il Beato Bertrand*¹⁰. In quella data e più esattamente il 12 luglio il dipinto era sicuramente posizionato all'interno del duomo di Udine. Il fatto è testimoniato in una lettera di Giacomo Gordino, decano del capitolo del duomo cittadino, inviata al patriarca di Aquileia Grimani. Tali eventi evidenziano la possibilità di contatti certi tra Giovanni da Udine, il padre Francesco, Martini e Giorgione, determinando così una relazione quasi certa con Grimani (fig. 1).

⁹ Anche la rigorosa studiosa Caterina Furlan giustamente valuta col dubbio tutto il racconto relativo a Giovanni prima del suo arrivo a Roma e scarica di significato il triangolo formato dal padre Francesco, Giovanni e Giorgione, dando un maggior rilievo alla figura di Domenico Grimani. Cfr. C. FURLAN, "Zvan de Vdene furlano" tra Raffaello e Michelangelo, in L. CARGNELUTTI, EAD. (a cura di), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Spilimbergo 2020, p. 20.

¹⁰ Cfr. C. SCALON (a cura di), *Il duomo di Udine. Storia e architettura tra Medioevo e Rinascimento*, Udine 2023.

Some scholars have doubted that there could have been a significant relationship between the Cardinal and the artist, based on documents relating to the possible relationship between Giovanni's father, Francesco Ricamatore, and the Cardinal, excluding the possibility of close encounters, as the Ricamatore senior was already ill in 1504⁹.

It must be kept in mind, however, that there was already a close relationship between the Ricamatore junior's master, Giovanni Martini (1470-1535), and the aforementioned Cardinal in 1511, as the first certain work of the painter Martini is the painting *Saint Mark and the Saints John the Baptist, Stephen, Jerome, Ermacora, Anthony the Abbot and Blessed Bertrand*¹⁰. On that date, and more precisely on July 12th, the painting was certainly positioned in the Cathedral of Udine. This fact is attested to in a letter from Giacomo Gordino, dean of the chapter of the Cathedral, sent to the Patriarch of Aquileia, Grimani. These events imply the possibility of relationships between Giovanni da Udine, his father Francesco, the painter Martini, and Giorgione, and all these threads converge in an almost certain contact with Grimani (fig. 1).

Historically, it is undoubtedly possible that there was a relationship of the Ricamatore with Giorgione (ca. 1478-1510), considering however that any such collaboration could have only been six years long, from 1506, when Giovanni left Martini's workshop, to 1510, the year Giorgione died. After that, it is likely that Giovanni returned to Udine, as the Caterina Furlan sustains¹¹.

The relations with Rome and the city of Udine, where Cardinal Grimani was elected Patriarch of Aquileia in 1498, are more than sufficient to explain the patronage relationship between the Cardinal and the artist from Udine¹². The correspondence between the Cardinal and Baldassarre Castiglione (1478-1529) is certain, so Vasari's claim, that Castiglione was the intermediary between Raphael's workshop and the Cardinal, is historically coherent.

It is important to bear in mind that Giovanni from Udine was already twenty-seven years old when he was accepted into Raphael's workshop. He was a professional with a solid knowledge base coming from his apprenticeship lasted four years at master Martini's workshop¹³.

Beyond Vasari's reliability who placed Giovanni in

⁹ Even the rigorous scholar Caterina Furlan rightly assesses with doubt the entire narrative concerning Giovanni before his arrival in Rome and drains of meaning the triangle formed by his father Francesco, Giovanni, and Giorgione, giving greater prominence to the figure of Domenico Grimani. C. FURLAN, "Zvan de Vdene furlano" tra Raffaello e Michelangelo, in L. CARGNELUTTI, EAD. (eds.), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Spilimbergo 2020, p. 20.

¹⁰ Cfr. C. SCALON (ed.), *Il duomo di Udine. Storia e architettura tra Medioevo e Rinascimento*, Udine 2023.

È storicamente inequivocabile il rapporto del Ricamatore con Giorgione (1478 ca-1510) tenendo presente che tale collaborazione non può essere stata che di sei anni, dal 1506, data di uscita dalla bottega di Martini, al 1510, data della morte di Giorgione. Dopodiché è probabile che Giovanni sia ritornato a Udine, come sostiene anche Caterina Furlan¹¹.

I rapporti con l'ambiente romano e con la città di Udine dove il cardinale Grimani fu eletto patriarca nel 1498 possono essere sufficienti a giustificare il rapporto clientelare tra il prelado e l'artista udinese¹². Inoltre, la corrispondenza tra Grimani e Baldassarre Castiglione (1478-1529) è certa; pertanto, è storicamente coerente l'informazione vasariana che fa di Castiglione il tramite tra la bottega di Raffaello e il Cardinale.

Ma la presenza di Giovanni da Udine all'interno della bottega di Raffaello avviene quando l'artista ha già compiuto ventisette anni. Pertanto, l'udinese è un professionista che ha già una solida base di conoscenze legate all'apprendistato di bottega, durato quattro anni, in cui il maestro Martini ebbe modo di istruire il giovane udinese¹³. Dalla fine dell'apprendistato presso Martini, negli anni che vanno dal 1506 al 1514-1515, al di là dell'attendibilità di Vasari, che lo dice piazzato dal padre presso la bottega di Giorgione, quello che, rispetto alle logiche del futuro cantiere, può interessare, secondo la documentazione storica reperita, è l'incarico a intervenire sulla pala raffaellesca intitolata *Estasi di Santa Cecilia* (1514-1516), conservata presso la Pinacoteca nazionale di Bologna. In essa Giovanni dipinse gli strumenti disposti ai piedi della Santa. Le indagini a cui l'opera è stata sottoposta, in quanto recentemente restaurata, hanno messo a nudo dei particolari che non avvalorano con certezza l'intervento di Giovanni dai Udine ma, sicuramente, attestano che vi sia stata un'integrazione successiva a una stesura quasi definitiva. Il più significativo di questi inserimenti risulta essere la punta della spada di San Paolo e la sua relativa ombra. Infatti, il restauro attesta modifiche, che possono essere giustificate solamente dall'intrusione a terra degli strumenti musicali con cui l'arma e la sua ombra perfettamente s'incastano (fig. 2). Questa rilevazione testimonia quanto le fonti informative di Vasari su questo episodio siano sicuramente fondate.

Giovanni arriva a Roma, ventisettenne, con 'patenti' che congiungono direttamente il cardinale Grimani a Castiglione e questo rapporto stretto porta a triangolazioni ulteriori con figure che hanno un peso storico

¹¹ C. FURLAN, *op. cit.*, p. 20.

¹² La partecipazione del Cardinale al contesto territoriale udinese si evince il 30 luglio 1518 allorché si oppone a partecipare al contributo richiesto per la ricostruzione del Castello di Udine, giustificando sia la sua presa di posizione sia la sua assenza fisica.

¹³ Cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *op. cit.*

Giorgione's workshop by his father, after completing his apprenticeship with Martini, from 1506 to 1514-1515, what may interest, with regard to future projects, according to the documented historical evidence, is his commission to work on the *Ecstasy of Saint Cecilia*, painted by Raphael (1514-1516), now in the Pinacoteca of Bologna. Giovanni painted the instruments placed at the feet of the saint.

The investigations carried out on the work, which was recently restored, exposed details that do not provide conclusive evidence that Giovanni from Udine was responsible for the intervention, but they attest for sure the fact that there was subsequent completion after an almost final draft. The most significant of these additions is the tip of St. Paul's sword and its corresponding shadow. In fact, the restoration attests to changes, which can only be justified by the intrusion on the ground of the musical instruments with which the weapon and its shadow perfectly fit (fig. 2). This observation confirms the accuracy of Vasari's account of this episode.

Giovanni arrived in Rome at the age of 27 with 'papers' that directly connected Cardinal Grimani to Castiglione, and this close relationship led to further triangulations with historically significant figures such as Pietro Bembo (1470-1547), Andrea Navagero (1483-1529), Agostino Beaziano (1490 ca-1549), and Cardinal Bernardo Dovizi, known as Bibbiena (1470-1520). They were all related to a visit to Tivoli ancient remains in 1516¹⁴. This context allowed Giovanni da Udine to be connected to the cultivated environment shared by both papal Rome and Venice's intelligentsia and aristocracy.

On the 'worldly' side, Giovanni, at the age of 27, showed that he put to good use his contacts and technical and cultural knowledge. However, on the strictly professional side, his meagre curriculum indicated that he had not yet found his independent artistic space: he was still without a workshop.

If documentation can be found to attribute the altarpiece of the *Madonna with Child enthroned between Saint Dominic, Saint Peter Martyr, Saint Roch, and Saint Sebastian*, in the Church of Saint Peter Martyr in Udine, to the young Giovanni Ricamatore without a doubt - as Furlan seems to sustain¹⁵, albeit

¹¹ C. FURLAN, *op. cit.*, p. 20.

¹² The Cardinal's participation in the Udine territorial context is evident on July 30, 1518, when he opposes participating in the contribution requested for the reconstruction of Udine Castle, justifying both his stance and his physical absence.

¹³ Cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *op. cit.*

¹⁴ D. GASPAROTTO, *cat. 4.16*, in G. BELTRAMINI, ID., A. TURA (eds.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* (Catalogue of the exhibition, Padua, Palazzo del Monte di Pietà, February 2-May 19, 2013), Venice 2013, pp. 260-261.

¹⁵ C. FURLAN, *op. cit.*, p. 20.



3/ Feltre, Museo Diocesano (ex palazzo vescovile), parte degli affreschi, post 1504, artista mantegnesco (foto Gruppo archeologico cadorino).

3/ Feltre, Diocesan Museum (former episcopal palace), part of the frescoes, post 1504, Mantegnesque artist (photo Gruppo archeologico cadorino).

elevato come Pietro Bembo (1470-1547), Andrea Navagero (1483-1529), Agostino Beaziano (1490 ca-1549), il cardinal Bernardo Dovizi detto il Bibbiena (1470-1520). Tutti messi in relazione a una visita, nel 1516, alle antichità di Tivoli¹⁴. In tale contesto Giovanni da Udine può essere inserito nell'ambiente colto della Roma papale e nei rapporti tra l'intelligenza e l'aristocrazia lagunare. Sul versante 'mondano', infatti, il ventisettenne Giovanni, mostra di aver messo a frutto frequentazioni e conoscenze tecniche e culturali, ma sul versante strettamente professionale tutto il suo scarso curriculum sta a significare che non aveva ancora trovato un suo spazio autonomo: era ancora senza una bottega.

Se emergesse una documentazione che potesse assegnare, senza alcun dubbio, al giovane Giovanni Ricamador la pala della *Madonna con bambino in trono con San Domenico, San Pietro martire, San Rocco e San Sebastiano* esposto nella chiesa di San Pietro Martire a Udine, come sembra sostenere Furlan¹⁵, pur con le dovute cautele e focalizzando l'attenzione soprattutto sul volatile ai piedi del trono mariano, si avrebbe l'immagine

with due caution and focusing attention above all on the bird at the foot of the Marian throne -, it would show the technical and cultural limitations that justify his move to Rome and his not yet established professional status. Furlan supports this attribution, believing that, in that moment, only Giovanni da Udine could have enriched such a stylistically and conceptually poor altarpiece with a decorative masterpiece like the hoopoe bird sitting below the Virgin's throne¹⁶.

His friendships and works were not enough to establish him professionally in Venice or in Udine, but they allowed him to gain support to enter in an excellence team of early 16th century Rome, with a 'modern' structure compared to Martini's and to Giorgione's workshop.

The figure of Cardinal Grimani, a friend of Giorgione, may allow for another hypothesis, which marks Giovanni's path between Venice and Rome.

In the worksite of the Fondaco dei Tedeschi¹⁷ there

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ For more on the history of this Venetian architecture, see, among others: M. MURARO, *The political interpretation of Giorgione's frescoes on the Fondaco dei Tedeschi*, in "Gazette des beaux-arts", 86 (1975), pp. 177-183; A. NOVA, *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in S. FERINO-PAGDEN (ed), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, pp. 71-104; R. BATTAGLIA, *La decorazione del Fondaco dei Tedeschi: una storia per frammenti*, in R. BATTAGLIA, S. FERRARI, A. MAZZOTTA (eds), *Tiziano 1508*, Firenze 2023, pp. 28-51

dei limiti tecnici e culturali che giustificano l'andata di Giovanni a Roma con un ruolo non autonomo. Furlan sostiene la possibile implicazione del Ricamatore nella realizzazione dell'opera asserendo che, in quel momento, solamente l'udinese avrebbe avuto la possibilità di arricchire una pala così povera dal punto di vista stilistico e contenutistico con un capolavoro decorativo come l'upupa che è assisa al di sotto del trono virginal¹⁶. Le amicizie e le opere eseguite da Giovanni da Udine non furono però sufficienti a consentirgli un'affermazione professionale in Laguna e a Udine, ma gli permisero di conquistarsi appoggi per entrare in un'équipe di eccellenza nella Roma del XVI secolo, e con una struttura 'moderna' rispetto a quella che poteva essere stata la bottega di Martini e sicuramente anche rispetto a quella di Giorgione.

La figura del cardinale Grimani, amico di Giorgione, può consentire un'altra ipotesi, che segna il percorso di Giovanni tra Venezia e Roma.

Nel cantiere del Fondaco dei Tedeschi¹⁷ è presente una figura che riveste uno spiccato interesse, anche se ancora poco studiata, e che può aver avuto un significato nel percorso culturale di Giovanni da Udine anticipandone i temi e la formazione a Venezia. Infatti, appare tra il 1507 e il 1510 un pittore, denominato da Vasari Morto da Feltre (1480 ca-1527 ca)¹⁸, che lascerà memoria di sé tramite alcuni affreschi, commissionati dalla Repubblica a Giorgione, ed eseguiti sulla facciata a mare del Fondaco dei Tedeschi¹⁹. L'artista potrebbe aver avuto importanti relazioni con la città di Feltre ed è latore di ben precise conoscenze sul patrimonio decorativo pittorico e stucchi antico, bagaglio culturale che diverrà significativo per molti degli artisti italiani della prima metà del XVI secolo, per la maggior parte formati attraverso un soggiorno romano e con un successivo ritorno in Patria.

Morto da Feltre giunse a Roma tra il 1493 ed il 1498 e fu uno dei primi e più solerti frequentatori della *Domus Aurea*, in cui sembra abbia lasciato la sua firma in greco, e di villa Adriana a Tivoli²⁰. Non solo, il suo

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Per approfondire la storia di quest'architettura veneziana si rimanda, tra gli altri a: M. MURARO, *The political interpretation of Giorgione's frescoes on the Fondaco dei Tedeschi*, in "Gazette des beaux-arts", 86 (1975), pp. 177-183; A. NOVA, *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in S. FERINO-PAGDEN (a cura di), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, pp. 71-104; R. BATTAGLIA, *La decorazione del Fondaco dei Tedeschi: una storia per frammenti*, in R. BATTAGLIA, S. FERRARI, A. MAZZOTTA (a cura di), *Tiziano 1508*, Firenze 2023, pp. 28-51.

¹⁸ G. VASARI, *op. cit.*, V, pp. 223-227.

¹⁹ Cfr. A. VENTURI, in "L'Arte", XXXIII (1930), pp. 473-475; R. ZOTTI, *Morto da Feltre*, Padova 1911; S. CLAUT, "Nuda membra et Satirorum salaces gestus": sulle case dipinte da Lorenzo Luzzo, in "Arte veneta", 58 (2001), pp. 179-190.

²⁰ G. VASARI, *op. cit.*, V, pp. 224.

is a figure who is of marked interest, although still little studied, and who may have had a significance in Giovanni da Udine's cultural path by anticipating his themes and training in Venice.

In fact, there appears between 1507 and 1510 a painter, named by Vasari Morto da Feltre (1480 ca-1527 ca)¹⁸, who will leave a memory of himself through a few frescoes, commissioned by the Republic to Giorgione, and executed on the sea façade of the Fondaco dei Tedeschi¹⁹.

The artist may have had important relations with the city of Feltre and is the bearer of well-defined knowledge about the decorative pictorial and stucco heritage of antiquity, a cultural background that would become significant for many of the Italian artists of the first half of the 16th century, most of whom were trained through a Roman sojourn and with a subsequent return to their homeland.

Morto da Feltre arrived in Rome between 1493 and 1498 and was one of the most diligent frequenters of the Domus Aurea, where he seems he left his signature in the Greek language, and of the Hadrian's Villa in Tivoli²⁰. Furthermore, his interest did not stop in the Eternal City, but he went in search of testimonies of classical decoration in the Campania region, in Pozzuoli and in Baia in the Kingdom of Naples²¹.

He was a navigator of obscure underground passages where he searched for archaeological finds, such as grotesques, and perhaps this wandering justifies his nickname Morto, interpreted as a frequent visitor of dark, gloomy places where the dead live; but this is a Vasarian reference that has found no other confirmation.

Moreover, after the Giorgione episode, Morto da Feltre is documented, again according to the biographer from Arezzo, for a short period also in Udine. It was a brief stay but sufficient to hypothesise a close relationship with the Giovanni da Udine in case they had already met on the scaffolding in Venice.

It must be remembered that one of Cardinal Grimani's closest friends was the Venetian nobleman Antonio Pizzamano (1462-1512), a fellow student since the Cardinal's doctorate obtained in Padua in 1487. Grimani managed to secure the bishopric of Feltre for his friend

¹⁸ G. VASARI, *op. cit.*, V, pp. 223-227.

¹⁹ Cfr. A. VENTURI, in "L'Arte", XXXIII (1930), pp. 473-475; R. ZOTTI, *Morto da Feltre*, Padova 1911; S. CLAUT, *Nuda membra et Satirorum salaces gestus": sulle case dipinte da Lorenzo Luzzo*, in "Arte veneta", 58 (2001), pp. 179-190.

²⁰ G. VASARI, *op. cit.*, V, pp. 224.

²¹ S. DI LIELLO, *I campi flegrei. Il paesaggio e la metafora*, in P. MIANO, F. IZZO, L. PAGANO (eds), *I campi flegrei l'architettura per i paesaggi archeologici*, Macerata 2016, pp. 10-19.

¹⁴ D. GASPAROTTO, *cat. 4.16*, in G. BELTRAMINI, ID., A. TURA (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* (Catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), Venezia 2013, pp. 260-261.

¹⁵ C. FURLAN, *op. cit.*, p. 20.

interesse non si fermò alla Città Eterna ma lo spinse anche verso l'area campana, Pozzuoli e Baia nel Regno di Napoli²¹, dove ricercò testimonianze della decorazione classica.

Fu un navigatore di oscuri cunicoli ove ricercò, tra i vari reperti archeologici, le grottesche. Questo peregrinare forse giustifica il soprannome di Morto, inteso come frequentatore di luoghi tenebrosi, tetri, là dove abitano i morti, ma è un accenno vasariano che non ha trovato nessun altro riscontro.

Non solo, Morto da Feltre dopo l'avventura giorgionesca è testimoniato sempre dal biografo aretino, per un breve periodo anche a Udine. Fu un rapido soggiorno ma sufficiente a ipotizzare un ravvicinato rapporto con l'artista udinese, nel caso che si fossero già incontrati sugli impalcati di Venezia.

Bisogna ricordare che uno degli amici più intimi del cardinale Grimani fu il nobile veneziano Antonio Pizzamano (1462-1512), compagno di studi fin dai tempi del dottorato ottenuto dal Cardinale a Padova nel 1487. Tramite l'amico Grimani, Antonio ottenne il vescovato di Feltre nel 1504²². Pizzamano ebbe una profonda cultura umanistica e s'impegnò nel campo artistico tanto da chiamare forse Andrea Mantegna (1431-1506) ad affrescare nel palazzo vescovile di Feltre, ora Museo Diocesano; questa committenza può essere considerata il suo programma d'intenti religiosi nonché il manifesto di rapporti politici. L'affresco fu riscoperto e restaurato nell'anno 2000. L'impaginato si compone di specchiature in finto marmo policromo contornato da figure a grisaille con gli stemmi, tra gli altri, di papa Giulio II della Rovere (r. 1503-1513) e dell'amico Grimani, oltre ovviamente al suo (*fig. 3*). Pizzamano ebbe rapporti intensi anche con Udine e il Friuli: nel 1498 gli fu conferito il beneficio della Pieve di Artegna e nel 1499 fu canonico di Aquileia²³.

Pertanto, il possibile rapporto tra Giovanni da Udine e Morto da Feltre può essersi sviluppato all'interno di questa trama di relazioni fra due personalità politiche e religiose, con precisi e documentati impegni nell'ambito artistico e tra loro legati da forte amicizia e dal comune patriato veneziano, oltretutto con la città di Feltre, centro comune d'interessi.

Questo intreccio che congiunge il cardinale Grimani, Giorgione e con essi Giovanni da Udine e Castiglione e, successivamente, l'artista friulano con Morto da Feltre



4/ Giorgione, Pala Costanzo, olio su tavola, 1503, particolare della bandiera tenuta dal santo in armi, forse con le fattezze del giovane Matteo Costanzo, a sinistra della Madonna in trono, Castelfranco Veneto, Duomo.
4/ Giorgione, Pala Costanzo, oil on panel, 1503, detail of the flag held by the saint in arms, possibly with the features of the young Matteo Costanzo, to the left of the Madonna on the throne, Castelfranco Veneto, Cathedral.

Antonio in 1504²². Pizzamano had a deep humanistic culture and was involved in the artistic field so much to maybe call Andrea Mantegna (1431-1506) to paint what can be considered his program of religious intentions and the manifesto of political relations in the bishop's palace, now the Diocesan Museum. The fresco was re-

²¹ S. DI LIELLO, *I campi flegrei. Il paesaggio e la metafora*, in P. MIANO, F. IZZO, L. PAGANO (a cura di), *I campi flegrei l'architettura per i paesaggi archeologici*, Macerata 2016, pp. 10-19.

²² Cfr. G. BIASUZ, *Due lettere dell'umanista friulano A. Belloni ad Antonio Pizzamano vescovo di Feltre*, in "Archivio storico di Belluno", XLIX (1978), pp. 125-128, 131-133.

²³ "Memorie storiche cividalesi" (bulletino del Regio Museo di Cividale), 35-36 (1939), p. 94.

²² Cfr. G. BIASUZ, *Due lettere dell'umanista friulano A. Belloni ad Antonio Pizzamano vescovo di Feltre*, in "Archivio storico di Belluno", XLIX (1978), pp. 125-128, 131-133.



5/ Castelfranco veneto, Duomo, cappella Costanzo, lapide di Matteo Costanzo, 1504.

5/ Castelfranco veneto, Cathedral, Costanzo Chapel, Tombstone of Matteo Costanzo, 1504.

e lo stesso Giorgione, fra il 1510 e il 1514-16, permette d'ipotizzare due tesi.

La prima è che Giovanni giunse a Roma tra il 1514 e il 1516 senza un'affermata pratica di cantiere, che non potevano avergli fornito né la bottega udinese di Martini né tantomeno Giorgione e che, non a caso per alcuni studiosi, è la causa dell'insuccesso della sua avventura professionale al Fondaco.

La seconda è che il Ricamatore fosse già a conoscenza in Laguna dei linguaggi dell'antico e nello specifico della decorazione a grottesca, proprio attraverso i rapporti instaurati a Venezia, città aggiornata. Non è un caso che proprio Bembo, noto all'udinese, in una lettera dell'aprile 1516 inviata al cardinal Bibbiena, ricordava che aveva già visitato la villa di Adriano ben ventisette anni prima²⁴.

Il Ricamatore inoltre avrebbe potuto avere un accesso privilegiato a tali informazioni attraverso Morto da Feltre e con lui essere venuto a conoscenza di tutto l'apparato estetico, decorativo e architettonico di cui le 'grotte' erano ricche, tra cui bisogna annoverare anche gli stucchi. Il settore degli stucchi sembra, però, non aver interessato il feltrino e ancor meno l'ambiente toscano.

Infatti, le imprese decorative che sono testimoniate a Firenze, prima della partenza di Morto per Venezia per il cantiere giorgionesco del Fondato dei Tedeschi del

discovered and restored in 2000. It is formed by a layout of polychrome faux marble mirrored panels surrounded by grisaille figures with the crests, among others, of pope Julius II della Rovere (r. 1503-1513) and his friend Grimani, as well as his own (*fig. 3*). The Pizzamano also had strong connections with Udine and Friuli: in 1498 he was given the benefit of the Pieve di Artegna and in 1499 he was canon of Aquileia²³.

Therefore, the possible relationship between Giovanni da Udine and Morto da Feltre may have occurred within this network of relationships between two political and religious personalities, with specific and documented commitments in the artistic field, and linked by strong friendship and common Venetian patrician heritage, with the city of Feltre as a common centre of interests.

This intersection that connects Cardinal Grimani with Giorgione, and with them Giovanni da Udine and Castiglione, and later the Friulian artist with Morto da Feltre and Giorgione between 1510 and 1514-1516, suggests two hypotheses.

The first is that Giovanni arrived in Rome between 1514 and 1516 without an established practice of the construction site that neither the workshop of Martini nor the Giorgione's could have provided him, which, for some scholars, is the cause of his professional failure at the Fondaco.

The second is that the Ricamatore was already aware of the *all'antica* themes, particularly of the grotesques, through the relationships established in Venice, an updated city regarding this subject.

It is no coincidence that in a letter from Bembo to Cardinal Bibbiena of April 1516, the writer recalled that he had visited Hadrian's Villa 27 years before²⁴.

The Ricamatore could have had privileged access to such information through Morto da Feltre and, with him, become aware of all the aesthetic, decorative, and architectural features that the 'grottoes' were rich in, including the stuccos. However, the stucco sector seems not to have interested the artist from Feltre, let alone the Tuscan environment.

In fact, in the decorative enterprises that are testified in Florence before Morto left for Venice for the Giorgionesque construction site of the Fondato dei Tedeschi of 1505-1508, they appear to be resolved with grotesques, but there are no Vasari citations of the presence of stucco decorations. Indeed, Morto da Feltre, through the commissions procured for him by the artist Andrea di Cosimo Feltrini (1477-1548), of whom he was a guest

²³ "Memorie storiche cividalesi" (bulletino del Regio Museo di Cividale), 35-36 (1939), p. 94.

²⁴ G. BELTRAMINI, *Pietro Bembo e l'architettura*, in Id., D. GASPAROTTO, A. TURA (eds), *op. cit.*, pp. 12-31.

²⁴ G. BELTRAMINI, *Pietro Bembo e l'architettura*, in Id., D. GASPAROTTO, A. TURA (a cura di), *op. cit.*, pp. 12-31.

1505-1508, risultano essere risolte con grottesche, ma dalle fonti vasariane non si trovano citazioni di decorazioni a stucco. Morto da Feltre, infatti, attraverso le commesse procurategli dall'artista Andrea di Cosimo Feltrini (1477-1548), di cui fu ospite durante il suo soggiorno, lasciò a Firenze importanti lavori su commissione come quelli per il gonfaloniere Pier Soderini (1450-1522) e la camera decorata a grottesche per Agnolo Doni.

Sarà Giovanni da Udine, giunto a Roma ed entrato in contatto con Raffaello che, visitando con l'Urbinate la volta della *Domus Aurea*, assunse su di sé l'incarico di studiare e riproporre al mondo rinascimentale l'uso diffuso della pittura compendiarica romana, delle grottesche e dello stucco.

La possibilità di ipotizzare un rapporto di Giovanni Ricamatore con Morto da Feltre spiegherebbe il fatto che l'artista friulano si fosse già specializzato 'in minima', come ad esempio la raffigurazione di piccoli animali, in area veneta e che comunque fosse entrato a far parte del cerchio lagunare in stretto rapporto con la curia romana e con la concentrazione di artisti che andava costituendosi nella Roma medicea.

È in questo contesto che emerge una figura significativa per la nascita del cantiere stucchi: il cardinal Bibbiena. Dalla missiva già citata di Bembo, dell'aprile del 1516, emerge l'intreccio di rapporti esistenti tra lo stesso Bembo, Raffaello e due letterati veneziani, Beaziano e Navagero, che programmarono una visita ai resti di Villa Adriana a Tivoli. Questo programma culturale, da *otium* letterario, non a caso è comunicato al cardinale Bibbiena che sarà il committente di un lavoro di ristrutturazione all'interno dei Palazzi Vaticani e che, per le particolari condizioni, permetterà il definirsi del cantiere stucchi di Giovanni da Udine.

La conoscenza con Grimani rimane il punto cardine per comprendere il passaggio di Giovanni da Udine da pittore a conduttore di cantieri caratterizzati dalla prevalenza di apparati decorativi e tra essi la preminente presenza di stucchi. Infatti, questo rapporto, che sottende anche quello possibile con Morto da Feltre, potrebbe essersi sviluppato dal 1502 al 1516, probabile anno della lettera d'appoggio di Castiglione a favore di Giovanni da Udine per la sua assunzione alla bottega raffaellesca su istanza di Grimani²⁵. In questi anni il cardinale di Casa Grimani sviluppa la sua azione politica e culturale che lo porta al limite del soglio papale, e porta a termine una serie di incarichi che lo pongono come una delle personalità più determinanti nell'area friulana. Questo rinforza la presenza di Giovanni da Udine sull'asse Friuli-Venezia, permettendogli un inserimento nel contesto artistico e sociale, *conditio sine qua non* per raggiungere un rapporto così significativo con il car-

during his stay, left important works in Florence such as that for the *gonfaloniere* Pier Soderini (1450-1522) and a room with grotesques for Agnolo Doni.

It was Giovanni da Udine, who arrived in Rome and came into contact with Raphael, that, while visiting with the artist from Urbino the ceiling of the *Domus Aurea*, undertook the task of studying and reproducing to the Renaissance world the widespread use of ancient Roman painting, grotesques, and stucco.

The possibility to hypothesise a relationship between Giovanni Ricamador and Morto da Feltre would explain the fact that the Friulian artist had already specialized 'in minima', such as the representation of small animals, in the Venetian area and that he had anyway come to be part of the Venetian circle in close relationship with the Roman Curia and the concentration of artists that was forming in Medici Rome.

It is in this context that a significant figure emerges for the birth of the stucco workshop: Cardinal Bibbiena. From the aforementioned letter by Bembo, dated April 1516, the intertwining of relationships existing between Bembo himself, Raphael, and two venetian literati, Beaziano and Navagero, who planned a visit to the remains of Hadrian's Villa in Tivoli, can be seen.

This cultural program, like a literary *otium*, is communicated to Cardinal Bibbiena, who will be the patron of a restoration work within the Vatican Palace and which, due to its conditions, will allow the definition of Giovanni da Udine's stucco construction site.

The knowledge of Grimani remains the point of reference for understanding Giovanni da Udine's transition from painter to construction site manager, with a prevalence of decorative apparatuses and a strong presence of stucco. In fact, this relationship, which also underlies the possible one with Morto da Feltre, may have developed from 1502 to 1516, the probable year of Castiglione's letter of support for Giovanni da Udine's hiring at the Raphael workshop at the behest of Grimani²⁵. During these years, the Cardinal Grimani developed his political and cultural action that brought him to the limit of the papal throne and completed a series of appointments that made him one of the most decisive personalities in the Friulian area. This also justifies a decided presence of Giovanni da Udine on the Friuli-Venice axis, which allowed him to become part of the artistic and social context, *conditio sine qua non* in establishing such a significant relationship with Cardinal Grimani and Castiglione.

A precise relationship, which may perhaps involve Giovanni da Udine, can be traced between Grimani and Giorgione. The latter has an undeniable connection with his patron of the Pala of Castelfranco (*fig. 4*), Captain

²⁵ Cfr. C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 19-56.

dinale Grimani e Castiglione.

Un rapporto preciso, inoltre, che potrebbe coinvolgere anche Giovanni da Udine, può essere tracciato fra Grimani e Giorgione. Quest'ultimo ebbe un indubbio legame con il capitano Tuzio Costanzo committente della pala di Castelfranco (*fig. 4*), che commissionò l'opera per commemorare la morte in battaglia del giovane figlio Matteo (*fig. 5*)²⁶. Tuzio fu un importante rappresentante dell'Ordine Gerosolimitano, e non a caso, Grimani acquisì, in quegli anni, la precettoria dell'importante sede felsinea dell'Ordine di Malta di cui, soprattutto il figlio Matteo era parte attiva. Per tracciare un rapporto certo tra Grimani e la famiglia Costanzo, basta ricordare che anche il padre di Tuzio, Muzio, fu cavaliere di Malta, commendatore dell'Ordine, capo della Lingua d'Italia e inoltre viceré e ammiraglio agli ordini dell'ultimo re di Cipro, Giacomo II Lusignano, e successivamente di Caterina Cornaro, allorquando divenne regina di Cipro. La famiglia Costanzo, quindi, si spostò a Castelfranco con Tuzio, che passò agli ordini della Serenissima e Ludovica Costanzo, figlia della sua prima moglie cipriota, Elena Podocataro, sposò il nobile trevigiano Aurelio Onigo²⁷. Non solo, sia Tuzio quanto il figlio Matteo, fecero parte dell'esercito cipriota in stretti rapporti con la regina Cornaro anche durante il suo esilio ad Asolo. Questo gli permise, pertanto, di entrare in rapporto con Bembo.

Certo è che, anche solo ripiegandosi sui rapporti che emergono nelle occasioni di vita sociale, come i battesimi, emerge con evidenza che la famiglia del Ricamatore ebbe una serie di legami con un gruppo di casate che rappresentarono centri di potere e di emergenze sociali nel Friuli veneziano e congiungono la famiglia dell'artista udinese col cardinale Grimani e con l'*entourage* veneziano.

Emerge infatti un gruppo di famiglie aristocratiche sicuramente in rapporto con il Ricamatore; tra di esse si enumerano gli Sbrojavacca, rappresentati da Giovanni Battista e da Pietro Antonio, insieme con Giulio, marito di Adriana Colloredo. Collegati con la famiglia Sbrojavacca, sono Ascanio, Francesco e Vittoria di Strassoldo, quest'ultima moglie di Enrico di Valvason; Jacopo Valvason di Maniago ed Elena Valvason, moglie di Nicolò della Torre e Michel, fratello di Girolamo della Torre. Quest'ultimo fu Vescovo di Ceneda e, non a caso, tenne a battesimo il figlio di Giovanni da Udine, Michelangelo.

²⁶ C. BELLINATI, *Per l'identificazione del Santo guerriero nella Pala di Castelfranco*, in "Antichità viva", 17, 4-5 (1978), pp. 37-39; F. VALCANOVER, *La Pala di Castelfranco*, in R. PALLUCCHINI (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Firenze 1981, I, pp. 161-192.

²⁷ Su Tuzio Costanzo e la sua famiglia si veda: L. PUPPI, *Le case di Tuzio Costanzo*, in "Italia medioevale e umanistica", 13 (1970), pp. 253-261; D. BATTILOTTI, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, in "Antichità viva", 17, 4-5 (1978), pp. 58-86.



6/ Genazzano, Ninfeo, particolare, Donato Bramante (?) (foto Comune di Genazzano).

6/ Genazzano, Ninfeo, detail, Donato Bramante (?) (photo Comune di Genazzano).

Tuzio Costanzo, who commissioned the work to commemorate the death of his young son Matteo in battle (*fig. 5*)²⁶. Tuzio was an important representative of the Order of Saint John, and not by chance, Grimani acquires, in those years, the preceptorship of the important Bologna seat of the Order of Malta, of which, especially his son Matteo was an active part.

To trace a certain relationship between the Grimani and the Costanzo family, it is enough to recall that Tuzio's father Muzio was also a knight of Malta, a commander of the Order, head of the Lingua d'Italia, and viceroy and admiral under the orders of the last king of Cyprus, James II Lusignan, and later of Caterina Cornaro, when she became queen of Cyprus. The Costanzo family then moved to Castelfranco with Tuzio, who went under the orders of the Serenissima, and Ludovica Costanzo, daughter of his first Cypriot wife, Elena Podocataro, married the Treviso nobleman Aurelio Onigo. Not only that, both Tuzio and his son Matteo were part of the Cypriot army in close relations with Queen Cornaro even during her exile in Asolo. This allowed him, therefore, to enter a relationship with Bembo.

What is certain is that, even if one only turns back to the relationships that emerge in social occasions, such as baptisms, it becomes clear that the family of the Ricamatore had a series of ties with a group of lineages that represented centres of power and social reference points in Venetian Friuli and united the family of the artist from Udine with Cardinal Grimani and the Venetian entourage.

²⁶ C. BELLINATI, *Per l'identificazione del Santo guerriero nella Pala di Castelfranco*, in "Antichità viva", 17, 4-5 (1978), pp. 37-39; F. VALCANOVER, *La Pala di Castelfranco*, in R. PALLUCCHINI (ed), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, I, Florence 1981, pp. 161-192.

²⁵ Cfr. C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 19-56.

Si tratta di un gruppo compatto, in cui vi sono i rappresentanti dell'aristocrazia friulana sicuramente inseriti all'interno delle dinamiche, politiche e culturali, della Serenissima.

Pare possibile ipotizzare, inoltre, che l'attività della bottega paterna di Giovanni da Udine, sicuramente a stretto contatto con committenze religiose di alto livello e soprattutto con la cultura dei tessuti, sia stata significativa per fornire quelle conoscenze che poi sono necessarie per operare con apparati effimeri e simili.

Il particolare silenzio biografico dell'udinese, che dall'esperienza di bottega nel 1506 ritorna ad essere menzionato nel 1516, in età ormai matura, pare un ulteriore sostegno all'ipotesi che quando egli giunse nella bottega di Raffaello fosse già inserito all'interno di conoscenze sociali e culturali tali, appunto, da permettergli di essere 'raccomandato' nella bottega dell'urbinate.

Un simile silenzio biografico si ritrova nella vita di Donato Bramante, ignoto sino al suo arrivo nella Bergamo veneziana del 1477. Anch'esso giunto alla notorietà dopo i ventisette anni. Tale silenzio può essere giustificato con un'intensa attività di messa in scena di apparati decorativi effimeri, cosa già ipotizzata precedentemente. Non a caso Bramante ha con il friulano un preciso rispecchiamento nell'interessamento e nella sapienza rispetto alla tecnica dello stucco. È ipotizzabile che Giovanni, la miscela dello stucco forte con l'uso della pozzolana, l'abbia verificata proprio da Donato, se si deve all'urbinate il secondo cantiere del cosiddetto Ninfeo di Genazzano (1508-1511) (fig. 6)²⁸, dove compare una lavorazione a stucco con miscela negli strati di supporto a base di calce e pozzolana, molto diversa da quella utilizzata dall'architetto urbinato, prevalentemente a base di gesso, come risulta nella Sacrestia di Santa Maria presso San Satiro a Milano.

Difficile stabilire la fase di passaggio, dal punto di vista decorativo, tra gli anni dell'apprendistato vagante nell'area veneto-friulana e l'affermazione romana perché, non è sempre chiara in certi casi l'attribuzione dei frammenti delle varie commissioni raffaellesche e su quali di esse sia potuto intervenire il Ricamatore con particolari zoomorfi; in tali casi si rimane nell'ambito dell'arte pittorica che va comunque amalgamata alla 'officina operosa' di Raffaello, dove in un connubio costante operavano artisti capaci, per tecnica e arte.

A group of aristocratic families There with ties with the Ricamador emerges. Among them are the Sbrojavacca, represented by Giovanni Battista and Pietro Antonio, along with Giulio, Adriana Colloredo's husband. Connected with the Sbrojavacca family, were Ascanio, Francesco, and Vittoria di Strassoldo, the latter wife of Enrico di Valvason. Jacopo Valvason di Maniago and Elena Valvason, Nicolò della Torre's wife, were also part of the group. Michel and his brother, Girolamo della Torre, were also involved. The latter was the Bishop of Ceneda and, not coincidentally, he was the godfather of the son of Giovanni da Udine, Michelangelo. It is a compact group, where there are representatives of the Friulian aristocracy certainly embedded within the political and cultural dynamics of the Serenissima.

It is possible to hypothesise that Giovanni's father's shop, undoubtedly in close contact with high-level religious commissions and, above all, with the culture of textiles, was significant to provide the necessary knowledge to operate in ephemeral decorative displays.

Giovanni da Udine's biographical silence, an artist known as an apprentice in a workshop in 1506 and who emerged again as a mature artist in 1516, seems to be further support for the hypothesis that when he arrived in Raphael's workshop, he was already well-formed with the knowledge and social expertise, which allowed him to be 'recommended' precisely in this workshop. A similar biographical silence can be found in the life of Donato Bramante, who was unknown until his arrival in the Venetian Bergamo in 1477 and who also reached notoriety at 27 years old.

Such silence can be justified by an intense activity of staging ephemeral decorative displays, as previously hypothesised. It is no coincidence that Bramante mirrors the Friulian's interest and expertise in the technique of stucco.

It is conceivable that Giovanni verified the mixture of strong stucco with pozzolana specifically from Donato, if he was responsible for the second building site of the so-called Ninfeo di Genazzano (1508-1511) (fig. 6)²⁷, where a stucco processing technique with a mixture of lime and pozzolana appears in the support layers, which is very different from what the architect from Urbino previously used, based mainly on gypsum, as applied in

²⁷ Pozzolan is found present of the pilasters of the Nymphaeum's pillars, in that, there are the remains of the original *caldana* that shows in the stratigraphy a consistent trace of pozzolan while, on the other hand, on some masonry there remains traces of a lime-based glaze with a definite water-repellent effect. On the Nymphaeum, among the many studies we refer to: C.L. FROMMEL, *Il "ninfeo" di Bramante a Genazzano*, in Id. (ed), *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milan 2003, pp. 215-239; W. LIPPMANN, *Una nuova ipotesi di lettura del cosiddetto "Ninfeo di Genazzano" (Roma) attribuito al Bramante*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 30-31 (2021-2022), pp. 222-235.

²⁸ La pozzolana si trova presente delle paraste dei piloni del Ninfeo, in quanto vi sono i resti dell'originale *caldana* che mostra nella stratigrafia una consistente traccia di pozzolana, mentre su alcune murature rimane traccia di una scialbatura a base di calce con un preciso effetto idrorepellente. Sul ninfeo, tra i molti studi si rimanda a: C.L. FROMMEL, *Il "ninfeo" di Bramante a Genazzano*, in Id. (a cura di), *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 215-239; W. LIPPMANN, *Una nuova ipotesi di lettura del cosiddetto "Ninfeo di Genazzano" (Roma) attribuito al Bramante*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 30-31 (2021-2022), pp. 222-235.



7/ Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stufetta Bibbiena, Raffaello e Giovanni da Udine, decorazione a stucco bianco e foglie, 1516 (foto P. De Vecchi).

7/ Vatican City, Apostolic Palace, Stufetta Bibbiena by Raphael and Giovanni da Udine, White Decorative Stucco and Gold Leaf 1516 (P. De Vecchi).



8/ Roma, Villa Madama, vestibolo, particolare della decorazione a stucco bianco a disegno libero senza pannelli geometrici, Giovanni da Udine, 1520 (da C. FURLAN, op. cit., p. 36).

8/ Rome, Villa Madama, vestibule, detail of the decorative white stucco with free design without geometric panels, Giovanni da Udine, 1520 (from C. FURLAN, op. cit., p. 36).

Per incominciare compiutamente a ragionare sul cantiere bisogna giungere a quello della Stufetta del cardinal Bibbiena²⁹, che allo stato attuale degli studi si pone come lo spazio anticipatore del cantiere di villa Madama (1518-1525), in cui l'organizzazione produttiva in funzione degli apparati stucchi si dà nella sua completa conformazione. Di nuovo, un taglio sincronico al 1516 ci può dire quali esperienze potevano essere di riflesso significative per la cultura di cantiere di Giovanni da Udine.

In tale sede si può affermare che un solo cantiere possiede dei rimandi chiari con il cantiere raffaellesco e con la figura del friulano. Esso è quello di Bramante a Santa Maria presso San Satiro, in cui la presenza ro-

the Sacristy of Santa Maria presso San Satiro in Milan.

It is difficult to establish the transition phase, from the decorative point of view, between the years of wandering apprenticeship in the Venetian-Friulian area and the Roman affirmation, because is not clear on which fragments of the various Raphaellesque commissions Giovanni Ricamador could have intervened on and which zoomorphic details could have been applied by his hand. In these cases, we remain within the realm of pictorial art, and it must still be integrated into Raphael's 'operating workshop', where artists, capable in technique and art, continuously collaborated with each other.

To begin a discussion on the construction site, one must look to that of Cardinal Bibbiena's Stufetta²⁸, which

²⁹ Su questo ambiente si veda, tra i vari e importanti studi: D. REDIG DE CAMPOS, *La stufetta del Cardinal Bibbiena in Varicano e il suo restauro*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20 (1983), pp. 221-240; A. NESSELRATH, *L'antico vissuto: la stufetta del cardinal Bibbiena*, in G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (a cura di), *op. cit.*, pp. 284-291; R. BERLINI, *Pietro Bembo, Baldassarre Castiglione e le due statue intorno alle "historie" della Stufetta del cardinal Bibbiena*, in B. AGOSTI, A.M. AMBROSINI MASSARI, S. GINZBURG (a cura di), "Studi raffaelleschi", 1 (2022), pp. 62-71. Si rimanda anche al saggio di Cornelia Bäurle all'interno della presente raccolta.

²⁸ On this environment see, among several important studies: D. REDIG DE CAMPOS, *La stufetta del Cardinal Bibbiena in Varicano e il suo restauro*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20 (1983), pp. 221-240; A. NESSELRATH, *L'antico vissuto: la stufetta del cardinal Bibbiena*, in G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (eds), *op. cit.*, pp. 284-291; R. BERLINI, *Pietro Bembo, Baldassarre Castiglione e le due statue intorno alle "historie" della Stufetta del cardinal Bibbiena*, in B. AGOSTI, A.M. AMBROSINI MASSARI, S. GINZBURG (eds), "Studi raffaelleschi", 1 (2022), pp. 62-71. Please also refer to the essay by Cornelia Bäurle within this journal.



9/ Michelangelo Buonarroti (?), *Disegno per la decorazione a stucco della cupola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, 266 x 215 mm, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 127 A.
9/ Michelangelo Buonarroti (?), *Design for the stucco decoration of the dome compartment of the New Sacristy of San Lorenzo*, 266 x 215 mm, Florence, Casa Buonarroti, inv. 127 A.

mana dell'architetto urbinato e il suo interesse per lo stucco possono costituire un rispecchiamento per l'artista della Patria del Friuli. Questo filo rosso però si allenta se si vogliono considerare i materiali del cantiere milanese: la mescola non è quella dello stucco di calce spenta ma di gesso alla calce, cioè con una piccola percentuale, circa il 25% di calce, e l'organizzazione del cantiere si basa sulla presenza di un gruppo di artigiani della bottega di Agostino De Fondulis (1450 ca-1522 ca), espertissimo plasticatore di creta con una bottega organizzata e specializzata per tale tecnica operante in tutto il territorio tra Veneto e Lombardia orientale³⁰. Ma Bramante, di cui la tradizione vuole che abbia scritto un trattato sulla tecnica dello stucco andato purtroppo irrimediabilmente perduto, può aver avuto un ruolo de-

currently stands as the precursor to the Villa Madama building site (1518-1525), where the productive organisation in function of stucco apparatuses is given in its complete conformation.

Once again, a synchronic cut to 1516 can tell us which experiences could have been significant for Giovanni da Udine's construction site culture.

It can be asserted that there was only one construction site that had a common thread with both the Raphaellesque building site and the Friulian artist: Bramante's at Santa Maria presso San Satiro. Here, the architect's Roman presence and his interest in stucco can provide a reflection for the Friulian artist. This thread loosens if one considers the materials of the Milanese construction site: the mixture used was not that of lime stucco, but of plaster mixed with lime, specifically with a small percentage of about 25% of lime; the organisation of the construction site was based on the presence of a group of artisans from Agostino De Fondulis' (ca. 1450-

cisivo nel gioco dell'attuazione della mescola di calce spenta e pertanto anche il necessario sviluppo del cantiere stucchiivo.

Il cantiere, quindi, che fa da snodo tra Bramante e Giovanni da Udine può essere stato il già citato Ninfeo di Genazzano, poiché le ricerche d'archivio hanno stabilito l'arco di tempo della seconda campagna di costruzione e pertanto la compatibilità di una presenza di Bramante. Qui la decorazione in stucco presenta una preparazione che forse poteva essere in continuità con la tradizione, ma che sicuramente si basava su una stratigrafia meccanica riprodotte gli stucchi di epoca romana, come quelli riscontrabili nella *Domus Aurea* o nel Colosseo. Questa mescola era differente da quelle similari presenti a Venezia, che avevano recuperato già il marmorino e il pastellone, mescole a base di calce che utilizzavano per inerte il cocchiopesto, mentre in area romana viene prediletta come inerte la pozzolana presente negli stucchi classici romani³¹. Il friulano poteva conoscere già queste particolarità di mescole sia tramite il rapporto con Morto da Feltre nella commessa veneziana di Giorgione, sia venendo a contatto con il cantiere bramantesco romano oppure, ultima *ratio*, direttamente dalla *Domus Aurea*.

Probabilmente questi e altri fili si intrecciano fra loro e determinano quella accelerazione verso il cantiere stucchiivo rinascimentale che Giovanni da Udine concepì e attuò in tempi ristretti, trovando giustificazione nell'ipotesi che non sia solo il frutto della capacità del friulano, ma anche di esperienze e saperi andati sviluppandosi per il tutto il XV secolo, giunti a maturazione nella Roma dei primi decenni del XVI secolo.

La stufetta del Bibiena diviene, quindi, oggetto di studio per sostenere questo rapporto di conoscenze e mescole (fig. 7).

Proprio nella Stufetta vi sono due condizioni che permettono a Giovanni da Udine di progettare e d'iniziare ad attuare una diversa organizzazione in funzione del miglior risultato possibile per mettere in atto il decoro plastico. La prima è la necessaria velocità di esecuzione. La seconda condizione è una disponibilità di spesa molto elevata che il cardinal Bibiena può permettersi.

È specificatamente qui che Giovanni da Udine comprende la necessità di avere uno *staff* specializzato nella decorazione plastica a stucco, che controlli tutta l'ope-

ca. 1522) workshop, very expert in clay sculpture, operating in the whole area between Veneto and Eastern Lombardy²⁹.

However, Bramante, whom tradition claims wrote a lost treatise on stucco technique, may have played a decisive role in the implementation of the lime stucco as well as in the necessary development of the stucco construction site.

The building site that serves as a junction between Bramante and Giovanni da Udine could have been the aforementioned Ninfeo di Genazzano, as archival research established the timeframe for the second building campaign, thus making Bramante's presence compatible. Here, the stucco decoration presents a preparation that may have been the result of continuity in tradition, but undoubtedly underwent a mechanical stratigraphy that could recover from ancient Roman stucco, such as those present in the *Domus Aurea* or the Colosseum.

This mixture was different from similar ones found in Venice, which had already recovered the *marmorino* and the *pastellone*, lime-based mixes that used crushed brick as the inert material, while in the Roman area, pozzolana, present in classic Roman plasters, is preferred as the inert material³⁰.

As already mentioned, the Friulian might have arrived at this aspect of the mixture through his relationship with Morto da Feltre in the Venetian commission of Giorgione, or through contact with the Bramantesque workshop in Rome, or, lastly, as a final possibility, directly from the *Domus Aurea*.

Probably, these and other threads intertwine with each other, determining an acceleration towards the stucco Renaissance construction site that Giovanni da Udine conceived and carried out in a limited time frame, justifying the hypothesis that it is not only the result of Giovanni's ability, but also the fruit of experiences and knowledge that developed throughout the 15th century and matured in Rome in the first decades of the 16th century.

Bibiena's Stufetta therefore becomes the object of study to support this relationship of knowledge and mixtures (fig. 7).

Precisely in the *Stufetta* there are two conditions

³⁰ F. AMENDOLAGINE, F. BULFONE GRANSINIGH, A.K. MOUSSALLI, *La materia e l'opera di Bramante nella "Ritonda" di Santa Maria presso San Satiro*, in "Arte Lombarda", 176-177, 1-2 (2016), pp. 50-70, 219.

³¹ Cfr. F. AMENDOLAGINE, *Le tecniche ed i materiali dello stucco forte nelle fonti dal Rinascimento alla modernità*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Lo Stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza* (Atti del convegno di studi, Bressanone, 10-13 luglio 2001), Marghera-Venezia 2001, pp. 1-17; F. BULFONE GRANSINIGH, *La calce tra filologia e innovazione. Pratiche di cantiere tra tecnica, forma ed essenza*, in "QuAD", 5 (2022), pp. 93-118.

²⁹ F. AMENDOLAGINE, F. BULFONE GRANSINIGH, A.K. MOUSSALLI, *La materia e l'opera di Bramante nella "Ritonda" di Santa Maria presso San Satiro*, in "Arte Lombarda", 176-177, 1-2 (2016), pp. 50-70, 219.

³⁰ Cfr. F. AMENDOLAGINE, *Le tecniche ed i materiali dello stucco forte nelle fonti dal Rinascimento alla modernità*, in BISCONTIN G., DRIUSSI G. (eds), *Lo Stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza* (Proceedings of the study conference, Brixen, July 10-13, 2001), Marghera-Venezia 2001, pp. 1-17; F. BULFONE GRANSINIGH, *La calce tra filologia e innovazione. Pratiche di cantiere tra tecnica, forma ed essenza*, in "QuAD", 5 (2022), pp. 93-118.

razione a partire dal nudo muro. La successiva direzione dei lavori nel cantiere di villa Madama, infatti, verrà affidata a Giovanni da Udine per quanto riguarda la decorazione a stucco e a Giulio Romano per quanto riguarda la decorazione pittorica. Con la separazione delle competenze, quindi, si struttura una nuova definizione delle abilità e delle maestranze che si affaccia all'interno del cantiere architettonico.

L'arte dello stucco, almeno per tutto il XV secolo veniva, infatti, considerata all'interno di un impaginato che per tavolozza cromatica e per il disegno delle divisioni geometriche, rimaneva all'interno della tradizione toscana del XV secolo, dove il colore prevaleva su ogni altro elemento costitutivo dell'impaginato. Va interpretato, con questo filo di nostalgia, l'appunto che viene riportato a Michelangelo da Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, 1485- 1547) il 7 luglio 1533³² mentre Giovanni da Udine sta operando nella Sacrestia Nuova a San Lorenzo a Firenze³³. Sarà proprio papa Clemente VII de' Medici (r. 1523-1534) a far giungere all'artista friulano, per interposta persona, un'indicazione che lo spinse a risolvere con una maggiore presenza di colore la cupola della Sacrestia su cui sta lavorando. Il nocciolo dell'appunto papale è che gli era stato riferito che il bianco dello stucco prevaleva e Clemente VII cassa questa soluzione. Infatti, nella lettera si accenna al fatto che il papa valutò positivamente le soluzioni con decorazioni in stucco forte e affresco come "la volta della sua vigna", villa Madama, mentre cita negativamente quella di "messer Baldassarre da Pessia" (Baldassarre Turini, 1486-1543). Infatti, la celebre villa sul Gianicolo che il vescovo Turini si era fatto costruire tra il 1518 e il 1531, era stata progettata da Giulio Romano e decorata con stucchi da un'*équipe* nei modi di Giovanni da Udine³⁴. Soprattutto la loggia era stata risolta con l'uso prevalente di decorazione a stucco forte bianco, cioè quella che il papa nella lettera di Sebastiano del Piombo definisce "tanta candideza", che non gli piace.

³² G. POGGI, *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1979, IV, pp. 17-19, n. CMX.

³³ Per questo cantiere, tra gli altri studi, si rimanda a quelli più recenti di: E. CARRARA, E. FERRETTI, «*Il bellissimo bianco*» della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, in "Opus Incertum", 2 (2017), pp. 58-73; E. FERRETTI, *Michelangelo, Giovanni da Udine e Giorgio Vasari nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo: alcune riflessioni sulle perdute decorazioni a stucco della cupola*, in "Bollettino d'Arte", volume speciale "Lo stucco nell'età della maniera. Cantieri, maestranze, modelli", a cura di A. Giannotti et al., 2022, pp. 113-128.

³⁴ Cfr. H. LILIUS, *Genius loci, i miti dell'antico Ianiculum nelle pitture e negli stucchi del Casino Turini*, in E. M. STEINBY (a cura di), *Ianiculum - Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Roma 1996 (1997), pp. 205-217; M.T. CESARONI, *Gli stucchi della loggia di Villa Lante*, in T. CARUNCHIO, S. ÖRMÄ (a cura di), *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 2005, pp. 133-150.

that allow Giovanni da Udine to design and begin to implement a different organisation according to the best possible result for putting plastic decoration into action. The first is the necessary speed of execution. The second condition is a very high spending availability that Cardinal Bibbiena can afford.

It is specifically here that Giovanni da Udine understands the need to have a staff specialised in stucco plastic decoration, which controls the whole operation starting from the bare wall. In fact, the subsequent direction of the work on the Villa Madama building site would be entrusted to Giovanni da Udine with regard to stucco decoration and to Giulio Romano with regard to pictorial decoration. With the separation of competencies, therefore, a new definition of skills and workers is structured inside the architectural building site.

The art of stucco, at least for the entire 15th century, was still considered within a composition where the colour palette and the design of geometric divisions remained within the Tuscan tradition, where colour prevailed over any other constituent element of the composition. This nostalgia is highlighted in Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, 1485-1547)'s note to Michelangelo from on July 7 1533³¹, while Giovanni da Udine was working in the Sacristy of San Lorenzo in Florence³².

It was to be Pope Clement VII de' Medici (r. 1523-1534) who sent the Friulian artist, through an intermediary, an indication that prompted him to solve the Sacristy dome he was working on with a greater presence of colour. The crux of the papal note is that he had been told that the white of the stucco prevailed, and de' Medici rejected this solution. In fact, the letter mentions that the pope positively evaluated solutions with strong stucco and fresco decoration such as "the vault of his vineyard", Villa Madama, while negatively citing that of "messer Baldassarre da Pessia" (Baldassarre Turini, 1486-1543). In fact, the famous villa on the Janiculum that Bishop Turini had built for himself between 1518 and 1531 had been designed by Giulio Romano and decorated with stucco by a team in the manner of Giovanni da Udine³³. Above all, the loggia had been resolved with the prevalent use of white

³¹ G. POGGI, *Il carteggio di Michelangelo*, edited by P. Barocchi, Florence 1979, IV, pp. 17-19, n. CMX.

³² For this construction site, among other studies, see the more recent ones by: E. CARRARA, E. FERRETTI, «*Il bellissimo bianco*» della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, in "Opus Incertum", 2 (2017), pp. 58-73; E. FERRETTI, *Michelangelo, Giovanni da Udine e Giorgio Vasari nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo: alcune riflessioni sulle perdute decorazioni a stucco della cupola*, in "Bollettino d'Arte", special volume "Lo stucco nell'età della maniera. Cantieri, maestranze, modelli", edited by A. Giannotti et al., 2022, pp. 113-128.

La rivoluzione del cantiere dello stucco determina un rapporto diverso con le opere edili. Pertanto, passando dalla Stufetta a villa Madama (*fig. 8*) e da quest'ultima alla Sacrestia di San Lorenzo, Giovanni da Udine costituisce un'*équipe* che opera solo con la miscela stucchi o almeno questa ne è la sua specializzazione e la sua fortuna economica.

Ovviamente quest'organizzazione richiedeva da una parte il saper sfruttare le conoscenze ampie e di base di una qualsiasi bottega italiana di quel periodo e dall'altra un'attività didattica capace di dare un obiettivo all'impegnarsi nel divenire specialisti dello stucco e della decorazione in genere rispetto al cantiere nella sua organizzazione nell'inizio del Cinquecento a Roma. Di questo processo di acculturamento e d'entusiastica adesione allo specialismo stucchi ne fa testimonianza lo stesso Vasari: "Et ardirò oltre ciò d'affermare questa essere stata cagione che non pure Roma, ma ancora tutte l'altre parti del mondo si siano ripiene di questa sorte pitture. Per ciò che, oltre all'essere stato Giovanni rinnovatore e quasi inventore degli stucchi e delle altre grottesche, da questa sua opera, che è bellissima, hanno preso l'esempio chi n'ha voluto lavorare, senza ché i Giovani che aiutarono Giovanni, i quali furono molti, anzi infiniti, in diversi tempi, l'impararono dal vero maestro e ne riempirono tutte le provincie"³⁵.

Quando la presenza contemporanea a villa Madama di Giovanni da Udine e Giulio Romano determinò il giudizio negativo per quanto riguarda i tempi di esecuzione da parte del sovrintendente dei lavori, fu Giovanni che riuscì a soddisfare le esigenze della committenza e non è un caso che nel vestibolo della villa l'udinese mise in atto una scelta estetica radicale: risolvere un impaginato anche consistente e d'alto respiro con un unico colore, il bianco, e in certe parti senza un disegno geometrico a declinare gli spazi.

All'interno di una ricerca sul cantiere di Giovanni da Udine, infine, diviene importante rileggere, un disegno che la critica ha attribuito a Michelangelo legandolo al cantiere di San Lorenzo, individuando un momento di tangenza tra Michelangelo e lo stucco (*fig. 9*)³⁶.

In effetti, tale punto di tangenza non pare plausibile poiché il disegno in questione non è riportabile a una progettazione michelangelesca ma molto probabilmente, invece, a una specifica tecnica derivante dal cantiere degli stuccatori relativa agli spessori coinvolgenti le cornici che arredano i lacunari di una volta risolta a cassettoni. Pertanto, il disegno è più probabile che sia

³⁵ G. VASARI, *op. cit.*, V, pp. 449-450.

³⁶ Cfr. M. BELTRAMINI, *Roma, Firenze, Venezia. Architettura e architetture nelle città di Giovanni da Udine*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (a cura di), *Giovanni da Udine...*, cit., pp. 135-148.

strong stucco decoration, that is, what the pope in Sebastiano del Piombo's letter calls "tanta candideza", which he does not like. The revolution of the stucco construction site determines a different relationship with the building works.

Therefore, passing from the *Stufetta* to Villa Madama (*fig. 8*) and then to the Sacristy of San Lorenzo, Giovanni da Udine designed a team that specialised only in stucco decoration, or at least this was the primary focus of the team and its economic fortune.

Of course, this organisation required not only the ability to leverage the broad knowledge of any Italian workshop of the period, but also an educational activity capable of giving a purpose to specialising in stucco and decoration in general regarding the building site's organization of the early 16th century Rome. This process of acculturation and enthusiastic adherence to the specialisation in stucco decoration is testified by Vasari himself: "And I will dare to assert that this circumstance not only filled Rome but the whole world with this kind of painting. Because, besides Giovanni being a renovator and almost an inventor of stucco and other grotesques, from his beautiful work, others have taken the example who have desired to work likewise, and the young men who assisted Giovanni, who were many and even infinite in different times, learned from the master and filled all the provinces with it"³⁴.

When the contemporaneous presence of Giovanni da Udine and Giulio Romano at Villa Madama led to negative judgment regarding execution times by the works inspector, it was Giovanni who managed to satisfy the patron's demands. It is no coincidence that in the vestibule of the villa he made a radical aesthetic choice: to resolve an even substantial and extensive layout with a single colour, white, even without a geometric design in some parts to structure the spaces.

Finally, in a study on Giovanni da Udine's construction site, a drawing that scholars have attributed to Michelangelo and connected to the construction site of San Lorenzo, reading it as a moment of tangency between Michelangelo and the stucco, must be discussed (*fig. 9*)³⁵.

In fact, this point of tangency does not seem plausible, because the drawing in question cannot be attributed to Michelangelo's design, but rather to a technical explanation given to the stucco craftsmen regarding the

³³ Cfr. H. LILIUS, *Genius loci, i miti dell'antico Ianiculum nelle pitture e negli stucchi del Casino Turini*, in E.M. STEINBY (ed), *Ianiculum - Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Roma 1996 (1997), pp. 205-217; M.T. CESARONI, *Gli stucchi della loggia di Villa Lante*, in T. CARUNCHIO, S. ÖRMÄ (eds), *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 2005, pp. 133-150.

³⁴ G. VASARI, *op. cit.*, V, pp. 449-450.

³⁵ Cfr. M. BELTRAMINI, *Roma, Firenze, Venezia. Architettura e architetture nelle città di Giovanni da Udine*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (eds.), *op. cit.*, pp. 135-148.

il frutto di una mano tecnica, potrebbe essere anche dell'officina di Giovanni da Udine, che fornì un disegno specifico e dettagliato, per un cantiere specializzato negli stucchi.

Le problematiche sottese al cantiere di San Lorenzo permettono di chiudere il discorso sulla rivoluzione del cantiere stucchi dell'udinese. Giovanni da Udine non volle sperimentare nuovi linguaggi e, soprattutto, portare l'arte stucchi verso risultati scultorei lontani dai bassi spessori senza sottostacchi propri della decorazione della *Domus Aurea*. Il Ricamatore nei suoi cantieri dovette attenersi a tempistiche legate all'organizzazione di un sito in cui operavano specialisti, che non poteva richiamare da fuori, in quanto la mano d'opera scarseggiava e tali maestranze specializzate non erano facili da sostituire.

thickness of the frames that decorate the lacunars of a coffered vault. Therefore, the drawing is more likely to be the result of a technical hand, possibly from Giovanni da Udine's workshop, that provides a specific and detailed drawing for a construction site specialised in stucco.

The challenges faced at the San Lorenzo building site bring to a close the discussion on the revolution of the stucco worksite of Giovanni da Udine.

Giovanni da Udine did not want to experiment with new languages and, above all, to bring stucco art toward sculptural results far from the low thicknesses without undercuts proper to the decoration of the *Domus Aurea*.

The Ricamatore in his construction sites had to adhere to timelines related to the organisation of a site where specialists worked, whom he could not call from outside as labour was scarce and such specialised workers were not easy to replace.

“anci ardisco dir, che [...] habbia superata l’antiquità”

Giovanni da Udine e la decorazione all’antica nelle stufette del primo Cinquecento a Roma

“anci ardisco dir, che [...] habbia superata l’antiquità”

Giovanni da Udine’s decorations all’antica in the stufette romane of the early 16th century in Rome

Cornelia Bäurle

Sommario – Questo contributo tratta delle poche stufette private conosciute e ancora conservate del primo Cinquecento in palazzi e ville di Roma, commissionate principalmente da chierici e papi. Gli esempi della Stufetta Bibbiena nel Palazzo Apostolico, dei bagni di Palazzo Baldassini e di Palazzo della Cancelleria, della sala da bagno non più conservata di Villa Lante, della cosiddetta ‘Stufetta di Clemente VII’ al Palazzo Apostolico e del bagno di Castel Sant’Angelo dimostrano che questi ambienti non sono stati eseguiti esclusivamente dal divino Raffaello – come si riteneva di solito fino ad oggi – ma sono stati creati principalmente con la collaborazione o la direzione artistica di Giovanni da Udine. Oltre alla descrizione delle decorazioni all’antica con affreschi, grottesche e stucchi sul modello della Domus Aurea, con riferimento alle fonti scritte si sottolinea il ruolo di questo artista nella loro esecuzione. Continuò la moda delle stufette romane dopo la morte prematura del suo maestro Raffaello e la partenza da Roma del suo collega Giulio Romano. Il fenomeno degli anni 1510-1520, in cui i bagni privati dei chierici erano dipinti con scene antiche, erotiche e acquatiche, sembra scomparire negli anni successivi: I bagni privati con scene erotiche come “ragazze nude che fanno il bagno” non esistono più dal periodo successivo al Sacco di Roma del 1527, il che potrebbe indicare un cambiamento negli standard morali della gente.

Abstract – *This article deals with the few known and still preserved private bathing rooms (stufette) of the early 16th century in palaces and villas in Rome, which were mainly commissioned by clerics and popes. The examples of the Stufetta Bibbiena in the Apostolic Palace, the baths in the Palazzo Baldassini and Palazzo della Cancelleria, the no longer preserved bathroom in the Villa Lante, the so-called ‘Stufetta di Clemente VII’ in the Apostolic Palace and the bath in the Castel Sant’Angelo show that these rooms were not exclusively executed by the divine Raphael – as was usually assumed up to now – but were primarily created with the collaboration or artistic direction of Giovanni da Udine. In addition to descriptions of the decorations all’antica with frescoes, grotesques and stucco modelled on the Domus Aurea, with reference to written sources the role of this artist in their execution is emphasised. He continued the fashion for stufette romane after the early death of his teacher Raphael and the moveout of his colleague Giulio Romano. The phenomenon of the 1510s to 1520s, in which clerical private bathrooms were painted with antique, erotic and aquatic scenes, seems to disappear in the following years: Private bathrooms with erotic scenes such as “naked girls bathing” no longer exist from the period after the Sacco di Roma in 1527, which may indicate a change in people’s moral standards.*

KEYWORDS – stufette romane, all’antica, erotic art, 16th century.

Tra il 1510 e 1520 circa, a Roma si diffuse una moda interessante che (purtroppo) non durò a lungo, quella delle sale da bagno private, soprattutto nei palazzi clericali, decorate con affreschi erotici all’antica, grottesche e stucchi. Gli studi sulle stufette romane del primo Cinquecento si sono concentrati soprattutto su quella del cardinale Bibbiena nel Palazzo Apostolico, la cui decorazione è sempre stata attribuita a Raffaello¹. Anche gli

In the 1510s to 1520s, there was an interesting fashion in Rome that (unfortunately) did not last long: during this period private bathing rooms, mainly in clerical palaces, were decorated with erotic-antique fresco, grotesque, and stucco decorations. Research concerning the *stufette romane* of the early 16th century has focused on that of Cardinal Bibbiena in the Apostolic Palace, whose decoration has always been attributed to

* Questo contributo è stato scritto con il gentile sostegno della Fondazione Gerda Henkel.

* This essay was written with the kind support of the Gerda Henkel Foundation.

¹ D. REDIG DE CAMPOS, *Roma Cristiana: I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, pp. 111-113; N. EDWARDS, *The Renaissance ‘stufetta’ in Rome: the circle of Raphael and the recreation of the antique*, Minneapolis 1982; D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal*

¹ D. REDIG DE CAMPOS, *Roma Cristiana: I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, pp. 111-113; N. EDWARDS, *The Renaissance ‘stufetta’ in Rome: the circle of Raphael and the recreation of the antique*, Minneapolis 1982; D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal*

altri bagni conosciuti sono strettamente legati all'Urbinate: dalla sua rete romana provenivano infatti committenti come Giuliano della Rovere (eletto poi papa col nome di Giulio II), Raffaele Sansoni Riario, Baldassare Turini e Melchiorre Baldassini. Questo saggio dimostra che anche Giovanni da Udine ebbe un ruolo importante per le stufette romane, soprattutto nell'esecuzione di grottesche e decorazioni a stucco. Dopo un'introduzione sui bagni privati del primo Cinquecento a Roma e le loro pitture parietali all'antica, vengono descritte cronologicamente alcune stufe romane il cui programma pittorico è in parte sopravvissuto e che furono realizzate a Roma con la collaborazione o la direzione artistica di Giovanni da Udine. Per quanto riguarda il ruolo di questo artista, si dimostra come egli continuò la moda delle stufette romane con decorazioni a grottesche negli anni Venti, anche dopo la morte prematura del suo maestro.

Nei palazzi romani del XV secolo e dell'inizio del secolo seguente solo pochi bagni privati si sono conservati². Del tardo Quattrocento rimane conservato e conosciuto il bagno di Giuliano della Rovere nella Rocca di Ostia (1483-1486)³. Dalle fonti scritte abbiamo notizia di un bagno nel palazzo del cardinale Gonzaga a Roma, poi sostituito dal Palazzo di Raffaele Sansoni Riario, oggi

Raphael¹. The other baths still known are also closely linked to the Urbinate: patrons came from his network in Rome, such as Giuliano della Rovere (also later as pope Julius II), Raffaele Sansoni Riario, Baldassare Turini and Melchiorre Baldassini. This article shows that also Giovanni da Udine was of enormous importance to the Roman *stufette*, especially in the execution of grotesque and stucco decoration. After a more general introduction to the private baths of the early 16th century in Rome and their mural art *all'antica* some *stufette romane* are described chronologically whose pictorial programme has partly survived and which were created in Rome with the collaboration or artistic direction of Giovanni da Udine. Regarding the role of this artist it is shown that he continued the fashion of *stufette romane* with grotesque decorations after the early death of his master in the 1520s.

Only a few preserved private bathrooms still exist in city palaces of the 15th and early 16th centuries in Rome². From the late 15th century, the bathroom of Giuliano della Rovere in the Rocca di Ostia (1483-1486) is preserved and known³. From written sources we know about a bath in the palazzo of Cardinal Gonzaga in Rome, which was later replaced by the Palazzo of Riario, today

Bibbiena in Vaticano e il suo restauro, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20 (1983), pp. 221-240; H. MALME, *La 'stufetta' del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali*, in B. CONTARDI (a cura di), *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma 1984, pp. 34-50; A. PEDICONI, *Cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520)*, in M. HOLLINGSWORTH, C. M. RICHARDSON (a cura di), *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, Pennsylvania State University 2010, pp. 92-112; A. NESSELRATH, *L'antico vissuto. La stufetta del cardinal Bibbiena*, in G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Padova 2013, pp. 284-291; P. TORRITI, *Il Cardinal Bibbiena, Raffaello e gli artisti del suo tempo*, in Id. (a cura di), *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena 2014, pp. 53-71; U. PFISTERER, *Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm*, Monaco di Baviera 2019, pp. 206-221.

² In diversi saggi e cataloghi, i bagni sopravvissuti sono nominati, ma non sempre sono descritti in dettaglio: N. EDWARDS, *op. cit.*; D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena...*, cit.; B. CONTARDI (a cura di), *op. cit.*; U. KIBY, *Bäder und Badekultur in Orient und Okzident: Antike bis Spätbarock*, Colonia 1995; U. GRÜNBERG, *Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom*, Petersberg 2009; A. NESSELRATH, *op. cit.*; L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance*, Delft 2014; H. GÜNTHER, *Badezimmer in der italienischen Renaissance*, in K. DEUTSCH, C. ECHINGER-MAURACH, E.-B. KREMS (a cura di), *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit*, Berlino 2017, pp. 25-45; S. HANKE, *Zwischen Orient und Okzident. Bäder und Badekultur in Genua im 16. und 17. Jahrhundert*, in K. DEUTSCH, C. ECHINGER-MAURACH, E.-B. KREMS (a cura di), *op. cit.*, pp. 89-103.

³ Già nel palazzo papale di Avignone, papa Clemente VI fece installare un bagno nella cantina della Tour de Garderobe nel 1342-1343 e dalle fonti abbiamo notizia d'altri bagni del XV secolo per esempio a Urbino, Firenze, Ferrara e Napoli, ma questo contributo si concentra sui soli esempi romani.

Bibbiena in Vaticano e il suo restauro, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20 (1983), pp. 221-240; H. MALME, *La 'stufetta' del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali*, in B. CONTARDI (ed.), *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo cinquecento*, Roma 1984, pp. 34-50; A. PEDICONI, *Cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520)*, in M. HOLLINGSWORTH, C. M. RICHARDSON (eds.), *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, Pennsylvania State University 2010, pp. 92-112; A. NESSELRATH, *L'antico vissuto. La stufetta del cardinal Bibbiena*, in G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, A. TURA (eds.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Padua 2013, pp. 284-291; P. TORRITI, *Il Cardinal Bibbiena, Raffaello e gli artisti del suo tempo*, in Id. (ed.), *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena 2014, pp. 53-71; U. PFISTERER, *Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm*, Munich 2019, pp. 206-221.

² In the form of individual essays or catalogues, the surviving baths were named but not always described in detail: N. EDWARDS, *op. cit.*; D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena...*, cit.; B. CONTARDI (ed.), *op. cit.*; U. KIBY, *Bäder und Badekultur in Orient und Okzident: Antike bis Spätbarock*, Cologne 1995; U. GRÜNBERG, *Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom*, Petersberg 2009; A. NESSELRATH, *op. cit.*; L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance*, Delft 2014; H. GÜNTHER, *Badezimmer in der italienischen Renaissance*, in K. DEUTSCH, C. ECHINGER-MAURACH, E.-B. KREMS (eds.), *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2017, pp. 25-45; S. HANKE, *Zwischen Orient und Okzident. Bäder und Badekultur in Genua im 16. und 17. Jahrhundert*, in K. DEUTSCH, C. ECHINGER-MAURACH, E.-B. KREMS (eds.), *op. cit.*, pp. 89-103.

³ In the papal palace in Avignon, pope Clement VI had a bathroom installed in the cellar of the Tour de Garderobe as early as 1342-1343 and from written sources we know about other early baths from the 15th century for example in Urbino, Florence, Ferrara, and Naples, but this article only deals with roman private baths.

della Cancelleria. In seguito, nel 1519-20, qui fu realizzato un altro bagno⁴. Nel Palazzo Apostolico, Giuliano della Rovere, conosceva, avendoli usati quand'era cardinale, i bagni a Ostia e forse anche prima di Avignone, per questo fece installare un bagno accanto al suo *cubiculum* una volta divenuto papa Giulio II (r. 1503-1513) e lo fece decorare con affreschi, che però si sono conservati solo per frammenti⁵. Nell'appartamento Borgia è sopravvissuta anche una piccola stanza, il cosiddetto 'Bagno di Alessandro VI', le cui decorazioni a stucco e i dipinti nelle nicchie per le statue indicano forse l'esistenza di un bagno di papa Borgia (r. 1492-1503)⁶. Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane avevano progettato stufe nei loro palazzi privati in via Giulia e in Villa Madama per Giulio de' Medici⁷. Al viaggiatore tedesco Johannes Fichard si deve la menzione di un *balneolum* della fine degli anni Venti del XVI secolo nel palazzo del cardinale Andrea della Valle. Lo descrive così durante il suo viaggio a Roma nell'autunno del 1536:

"Ad dextrum latus descendebatur in conclave quoddam, cui erat adiunctum balneolum elegantissimis lascivissimisque nudarum puellarum lavantium etc. picturis ornatissimum, Pontificis in Burgo Angeli et amplius et sumptuosius, more romano exstructum"⁸.

Dalla descrizione di Fichard apprendiamo come erano solitamente ornate le stufette del primo Cinquecento: con eleganti dipinti, in questo caso raffiguranti ragazze nude che fanno il bagno, e costruite in *more romano*. Cosa s'intende con questa espressione? I bagni privati del Rinascimento erano di solito riccamente decorati, affrescati, arredati con una vasca mobile o fissa e dotati di uno speciale sistema di riscaldamento per fornire acqua

della Cancelleria. Another bathroom was later built in it in 1519-1520⁴. In the Apostolic Palace, Giuliano della Rovere, who had already enjoyed frequent bathing as a cardinal in Ostia and possibly even before that as archbishop of Avignon, had a bathroom installed next to his *cubiculum* as Pope Julius II (r. 1503-1513) and decorated it with frescoes which, however, have only been preserved in fragments⁵. In the Appartamento Borgia a small room has also survived, the so-called 'Bagno di Alessandro VI' whose stucco decorations and paintings in statuary niches possibly indicate a bathroom of the Borgia pope (r. 1492-1503)⁶. Raphael and Antonio da Sangallo the Younger had made plans for *stufette* in their own private palaces on the Via Giulia, as well as in the Villa Madama for Giulio de' Medici⁷. The German traveller Johannes Fichard mentions a *balneolum* from the late 1520s in the palazzo of Cardinal Andrea della Valle. He describes it as follows on his trip to Rome in the autumn of 1536:

"Ad dextrum latus descendebatur in conclave quoddam, cui erat adiunctum balneolum elegantissimis lascivissimisque nudarum puellarum lavantium etc. picturis ornatissimum, Pontificis in Burgo Angeli et amplius et sumptuosius, more romano exstructum"⁸.

From Fichard's description we learn how the *stufette* of the early 16th century were usually designed: with elegant paintings (in this case depicting naked girls bathing) and built in *more romano*. What is meant by this? Private baths of the Renaissance were usually sumptuously decorated, frescoed, furnished with a movable bathtub or a fixed basin and equipped with a special heating system to supply hot and cold water.

⁴ J. SINISALO, *Le stufe romane*, in B. CONTARDI (a cura di), *op. cit.*, p. 11. Per un quadro generale sui bagni, la loro costruzione e funzione, si veda GÜNTHER, *op. cit.*

⁵ F. MANCINELLI, *Il cubicolo di Giulio II*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", 3 (1982), pp. 63-103.

⁶ L. WAARTS, *The so-called 'Bathroom of Pope Alexander VI'*, in T. WEDDIGEN, S. DE BLAAUW, B. KEMPERS (a cura di), *Funktionen and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Città del Vaticano 2003, pp. 47-56. Dubito che i dipinti in questo ambiente risalgano effettivamente alla fine del Quattrocento e non siano piuttosto un'aggiunta moderna.

⁷ P. FOSTER, *Raphael on the Villa Madama: The Text of a lost letter*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 11 (1967-68), pp. 308-312; N. EDWARDS, *op. cit.*, pp. 130 ff.; J. SINISALO, *op. cit.*, p. 22; U. KIBY, *op. cit.*, p. 131.

⁸ "Al lato destro si scende in una camera da letto, che confina con un piccolo bagno, che è tutto adornato con i più eleganti e lascivi dipinti di ragazze nude che fanno il bagno ecc., e più spazioso e lussuoso di quello del Papa in Castel Sant'Angelo, costruito in stile romano" (J. FICHARD, *Observationes* (1536), ristampa in Frankfurterisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte, Francoforte 1815, p. 69, permalink: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pageview/9417345>).

⁴ J. SINISALO, *Le stufe romane*, in B. CONTARDI (ed.), *op. cit.*, p. 11. For general information on bathrooms, their construction and function, see GÜNTHER, *op. cit.*

⁵ F. MANCINELLI, *Il cubicolo di Giulio II*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", 3 (1982), pp. 63-103.

⁶ L. WAARTS, *The so-called 'Bathroom of Pope Alexander VI'*, in T. WEDDIGEN, S. DE BLAAUW, B. KEMPERS (eds.), *Funktionen and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Vatican City 2003, pp. 47-56. I doubt that the paintings in this room actually date back to the late 15th century, and not rather a modern addition.

⁷ P. FOSTER, *Raphael on the Villa Madama: The Text of a lost letter*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 11 (1967/68), pp. 308-312; N. EDWARDS, *op. cit.*, pp. 130 ff.; J. SINISALO, *op. cit.*, p. 22; U. KIBY, *op. cit.*, p. 131.

⁸ "On the right side you go down to a bedroom, which adjoins a small bathroom, which is all adorned with the most elegant and lascivious paintings of naked girls bathing etc., and more spacious and luxurious than that of the Pope in Castel Sant'Angelo, built in the Roman style" (J. FICHARD, *Observationes* (1536), reprinted in Frankfurterisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte, Frankfurt 1815, p. 69, permalink: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pageview/9417345>).

calda e fredda. In alcuni bagni erano stati realizzati ipocausti secondo i modelli antichi. In alcuni casi, infatti, nelle pareti si trovano tubi di argilla (*tubuli*), che funzionavano come nelle stanze calde delle terme antiche e potevano trasformare l'ambiente in un bagno di vapore (stufa). Con la definizione di *more romano* Fichard fa certamente un riferimento anche alla decorazione con stucchi e alla colorazione degli affreschi. I rossi e i gialli forti, così come le superfici bianche e luminose con grottesche a filigrana, sono tipici delle stufette, come dimostrano le descrizioni di alcuni esempi qui di seguito.

Giovanni da Udine, che insieme a Raffaello aveva visitato le 'grotte' della Domus Aurea scoperte per caso sotto il Colle Oppio, fu particolarmente ispirato dalle 'grottesche' che prendono il nome dalla loro ubicazione e le riprodusse nelle sue opere, come riporta il Vasari:

“Perché andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere [...]. Queste grottesche [...] entrarono di maniera nel cuore e nella mente di Giovanni che datosi a questo studio non si contentò di una sola volta o due disegnarle e ritrarle, e riuschendogli il fare con facilità e con grazia, non gli mancava se non avere il modo di fare quegli stucchi sopra i quali le grottesche erano lavorate”⁹.

Nella loro completezza e nel loro buono stato di conservazione, le volte della Domus Aurea sono ancora oggi considerate una testimonianza eccezionale di un genere di pittura antica unica, ricca di colori, stucchi e dorature. Come è noto, i cicli decorativi, i motivi e i colori dei soffitti e delle pareti delle 'grotte' scoperte sotto il Colle Oppio sono serviti da modello o sono stati copiati dagli artisti del Rinascimento e Giovanni da Udine padroneggiava così bene questa pittura a grottesche e i suoi motivi basati sui modelli romani, come le architetture fantastiche e decorate, le costruzioni a candelabra, i rilievi d'acanto, le creature favolose e mitiche con caratteri vegetali, da potersi prendere la libertà di modificare capricciosamente le forme antiche. Giovanni Paolo Lomazzo ha elencato i primi tra i più eccellenti artisti della *Composizione de le grottesche*: Polidoro, Maturino, Giovanni da Udine, il Rosso, Giulio Romano, Francesco Fattore e Perino del Vaga, che hanno creato “grottesche animali, sacrifici fogliami, festoni, Trofei & altre simili bizzarrie”¹⁰.

Nei suoi *De veri precetti della pittura*, Giovanni Battista Armenini ha dedicato un capitolo alla pittura a grottesche, nel quale definisce le forme con cui si

⁹ G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. Milanese, Firenze 1880, vol. VI, *La Vita di Giovanni da Udine*, p. 551.

¹⁰ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano 1584, p. 422.

In some baths hypocausts were installed according to ancient models: in some cases, clay tubes (*tubuli*) are found in the walls, which functioned as in the hot rooms of ancient thermal baths and could transform the room into a sweat bath (*stufa*). With the expression *more romano* Fichard certainly also refers to the stucco decoration and the colourfulness of Cardinal della Valle's bathroom. Strong reds and yellows and bright white surfaces with delicate grotesques are typical for the *stufette*, as the descriptions of some examples below will show.

Giovanni da Udine who together with Raphael had visited the 'grottoes' of the Domus Aurea discovered by chance under the Colle Oppio was particularly inspired by the 'grottesche', named after their location, and repeated them in his own works, as Vasari reports:

“Perchè andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere... Queste grottesche... entrarono di maniera nel cuore e nella mente di Giovanni che datosi a questo studio non si contentò di una sola volta o due disegnarle e ritrarle, e riuschendogli il fare con facilità e con grazia, non gli mancava se non avere il modo di fare quegli stucchi sopra i quali le grottesche erano lavorate”⁹.

In their completeness and their good state of preservation, the vaults of the Domus Aurea are still considered today to be an important testimony to extensive ancient painting with rich colours, stuccoes and gilding. Decorative cycles, motifs and the colourfulness of the ceilings and walls in the discovered grottoes under the Colle Oppio served as direct models for Renaissance artists. Giovanni da Udine mastered such grotesque painting and its typical motifs based on antique models such as fantastic, ornate architecture, candelabra constructions, acanthus reliefs and fabulous creatures with vegetal features, as found in numerous Renaissance rooms so well that he took the liberty of capriciously modifying the antique forms. Giovanni Paolo Lomazzo gave a list of the most excellent artists of the *Composizione de le grottesche*: Polidoro, Maturino, Giovanni da Udine, il Rosso, Giulio Romano, Francesco Fattore e Perino del Vaga. They had created “grottesche animali, sacrifici fogliami, festoni, Trofei & altre simili bizzarrie”¹⁰.

⁹ “Because when Giovanni went with Raphael, who was led to see them, both were amazed by the freshness, beauty and quality of these works (...) these grotesques (...) entered the heart and soul of Giovanni in such a way that he dedicated himself to this study and did not satisfy himself with just drawing and portraying one vault, and being able to do it with ease and grace, he lacked not only the way to do those stuccos on which the grotesques were worked” (G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Milanese Editore, Florence 1880, vol. VI, *La Vita di Giovanni da Udine*, p. 551).

¹⁰ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milan 1584, p. 422.

presentava nel Rinascimento e spiega per quale tipo di ambienti questi motivi fantastici e capricciosi erano appropriati: “Ma così fatte pitture si convengono ancora in quasi tutti i luoghi minori, come ai ricetti piacevoli, agli anditi, alle scale, ai poggiuoli, ai bagni, alle stufe et a tutti i ripostigli di casa”¹¹. Egli cita esplicitamente i bagni e le stufe come spazi appropriati per le grottesche. Così, mentre sono generalmente adatti agli spazi meno significativi come scale, corridoi e bagni, Armenini continua precisando che si dovrebbero dipingere anche ‘cose acquatiche’ nei bagni: “debbon farsi di cose acquatiche, e per questi avvertimenti si mostra di aver avuto ingegno e discorso buono in quello che egli di continuo studia e si adopera”¹².

Le pareti dei bagni italiani del XVI secolo richiedevano quindi dipinti a grottesche e motivi acquatici o scene aventi come tema l'acqua e si vedrà negli esempi che seguono come tutti i bagni del primo Cinquecento ancora noti rispettino questi criteri e abbiano l'acqua come elemento unificante, sia sotto forma di materiali, come le conchiglie, sia sotto forma di motivi, come le creature e le figure marine, sia ancora sotto forma di raffigurazioni dell'acqua o di scene mitologiche e acquatiche¹³. Anche se Armenini non lo cita come tema tipico per la decorazione dei bagni, si può aggiungere che in essi sono sempre dipinte scene a sfondo amoroso o figure nude. Non sorprende quindi che Pietro Aretino, nella sua famosa lettera del 1545 a – anzi contro – Michelangelo, critichi fortemente le figure nude del suo Giudizio Universale. I genitali esplicitamente raffigurati non erano convenienti per la Cappella Sistina, che con questi dipinti sarebbe diventata un “postribolo”, ma piuttosto per “un bagno delizioso”¹⁴. Oltre all'accusa di inadeguatezza di questi temi pittorici in un ambiente ecclesiastico, dalla lettera si può concludere anche che ai contemporanei della metà del Cinquecento sembrava naturale che i “bagni deliziosi” fossero dipinti con raffigurazioni di figure nude.

Diamo quindi un'occhiata più da vicino ad alcuni bagni privati conservatisi del primo Cinquecento, foca-

¹¹ G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1587), ristampa Milano 1820, pp. 304-305.

¹² *Ivi*, p. 305.

¹³ Va notato che, sebbene storie bibliche, come quella del bagno di Susanna o di Betsabea, potrebbero essere inserite in questa categoria, non ci sono storie o motivi cristiani nei bagni rinascimentali.

¹⁴ “Ecco i gentili ne lo sculpire, non dico Diana vestita, ma Venere ignuda, le ricoprono con il gesto de la mano le parti che non si scoprono, e il circospetto ingegno per istimare più l'arte che la fede, non pure non serva il decoro ne i martiri, né in le vergini, ma rilieva in modo i rapiti per i membri genitali e virili, che farien non che altro chiuder gli occhi per vergogna a i postriboli. Ne le mura d'un bagno delizioso, e non in le facciate d'un coro superno, si richiedeva la libertà del far suo” (P. ARETINO, *Lettere*, vol. IV, libro IV, a cura di P. Procacciolo, Roma 2000, lettera 189).

In his work *De veri precetti della pittura*, G.B. Armenini in the chapter on grotesque painting defines the forms in which it appears in the Renaissance and goes on to explain for what kind of spaces these fantastic and capricious motifs are appropriate: “Ma così fatte pitture si convengono ancora in quasi tutti i luoghi minori, come ai ricetti piacevoli, agli anditi, alle scale, ai poggiuoli, ai bagni, alle stufe et a tutti i ripostigli di casa”¹¹. He explicitly mentions the bathrooms and *stufette* as appropriate spaces for grotesques. So, while they are generally suitable for the less significant spaces such as stairwells, corridors and bathrooms, Armenini goes on to say that one should also paint ‘aquatic things’ in the bathrooms: “debbon farsi di cose acquatiche, e per questi avvertimenti si mostra di aver avuto ingegno e discorso buono in quello che egli di continuo studia e si adopera”¹².

The walls of the Italian bathrooms of the 16th century hence demanded paintings with grotesques and aquatic motifs or scenes thematising water. It will become apparent in the following chapter that all the bathrooms of the early 16th century known to us meet these criteria and have water as a unifying element – whether in the form of materials such as shells, motifs such as sea creatures and figures, or depictions of water or mythological, aquatic scenes¹³. Although not mentioned by Armenini as a unifying theme for the decoration of bathrooms, scenes with erotic connotations or individual naked figures can always be found in them. It is therefore not surprising that Pietro Aretino, in his famous letter to, or more precisely against, Michelangelo dating 1545 strongly criticises the naked saint figures in his Last Judgment. The explicitly depicted genitals were not appropriate for the Sistine Chapel, which would become a brothel through such paintings, but rather for an exquisite bathroom¹⁴. In addition to the accusation of the inappropriateness of the pictorial themes in a

¹¹ “But paintings made in this way are still suitable in almost all minor places, such as pleasant shelters, passageways, stairs, balconies, bathrooms, stoves and all the closets of the house” (G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1587), reprinted in Milan 1820, pp. 304-305).

¹² “One should paint aquatic things there, and in these hints one can see how much talent and good articulation one has in what one has continuously studied and worked on” (*ivi*, p. 305).

¹³ Even if biblical narratives such as that of Susanna bathing or Bathsheba being observed bathing by King David could be placed under this category, there are no Christian stories or motifs in Renaissance bathrooms.

¹⁴ “It was a very improper thing to paint so many nude forms, all showing their nakedness in that shameless fashion, in so highly honoured a place, (...) that such pictures were better suited to a bathroom than to a chapel of a pope” (transl. from F. MANCINELLI, *The Painting of the Last Judgment: History, Technique, and Restoration*, in F. BURANELLI (ed.), *Michelangelo. The Last Judgment*, Milan 1997, p. 155-186, p. 171).

lizzando l'attenzione sul contributo di Giovanni da Udine alle loro decorazioni parietali.

Il bagno che il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520) fece dipingere nella primavera del 1516 a Raffaello e dalla sua bottega con scene all'antica ed erotiche è probabilmente il più famoso dei bagni privati romani sopravvissuti. Il cardinale Bibbiena, tesoriere e segretario privato di papa Leone X (r. 1513-1521), aveva personalmente specificato il programma pittorico per il suo bagno, qui chiamato per la prima volta ‘stufetta’¹⁵. La stanza di 2,50 x 2,50 m fa parte dell'Appartamento Bibbiena e si trova al terzo piano del Palazzo Apostolico. Ha una volta a crociera con altezza al vertice di 3,20 m e, di fronte all'ingresso originale, una finestra che si apre sul Cortile del Pappagallo. Al centro delle altre due pareti sono presenti delle nicchie, in una delle quali doveva essere inserita una statua di Venere. Dietro alle pareti affrescate sono stati ritrovati dei tubuli lunghi 2,80 m, che avrebbero potuto trasformare la piccola stanza in una sorta di sauna¹⁶. Le pareti laterali sono divise in tre zone orizzontali decorate con affreschi all'antica. Le lunette sono separate dai dipinti inferiori da una cornice marmorea e sono riempite da una ricca pittura a grottesche alla maniera del Quarto stile pompeiano su fondo rosso (fig. 1). La zona dello zoccolo, anch'essa separata dalla zona centrale principale da una cornice marmorea, presenta raffigurazioni di piccoli eroti alati su zattere di fantasia trainate da animali come lumache, serpenti marini, delfini e tartarughe, all'interno di pannelli a fondo nero incorniciati da fregi di conchiglie e animali marini (fig. 2). I cupidi del tipo ‘festina lente’ seguono il modello del Teatro Marittimo di Villa Adriana a Tivoli, e possono essere confrontati anche con altre pitture antiche, come il fregio degli eroti della Casa dei Vettii a Pompei¹⁷. Un disegno di Giovanni da Udine conservato presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera, che presenta un cupido su una carrozza con due cervi, sembra un bozzetto per quelli della Stufetta Bibbiena e testimonia l'importante contributo dell'artista (fig. 3)¹⁸. Sotto

¹⁵ Lo testimonia la richiesta di ulteriori soggetti pittorici in una lettera di Pietro Bembo a Bibbiena del 19 aprile 1516. Questa corrispondenza, che nomina Raffaello come direttore artistico, è pubblicata da J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, vol. I, Roma 2003, pp. 240-245.

¹⁶ D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena...*, cit., p. 225.

¹⁷ N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 51.; U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 102; il disegno del Teatro Marittimo di Villa Adriana a Tivoli si trova nel Codex Pighianus (Berlino, Staatsbibliothek, ms. lat. 61, fol. 95). Cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine*, Udine 1987, vol. II, p. 40.

¹⁸ Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2520r, pubblicato da N. DACOS, *Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles 1980, pp. 61-99, fig. 3, recentemente studiato da Rolf Quednau in una conferenza *Raffaello in Vaticano 1983-2021. Quarant'anni di studia*, permalink: <https://www.youtube.com/watch?v=Mxfcg1gEjU>.



1/ Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stufetta Bibbiena, bottega di Raffaello (da U. PFISTERER, *Raffaello: Glaube, Liebe, Ruhm*, Monaco di Baviera 2019, p. 216).

1/ Vatican City, Apostolic Palace, Stufetta Bibbiena by Raphael workshop (from U. PFISTERER, *Raffaello: Glaube, Liebe, Ruhm*, Monaco di Baviera 2019, p. 216).



2/ Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stufetta Bibbiena, bottega di Raffaello, dettaglio di Cupido su una zattera (da A. GAÜEZ, D. VACCHI, *Raffaello. La Stufetta del Cardinal Bibbiena*, Milano 1976, s.p.).

2/ Vatican City, Apostolic Palace, Stufetta Bibbiena by Raphael workshop, detail of Cupid with raft (from A. GAÜEZ, D. VACCHI, *Raffaello. La Stufetta del Cardinal Bibbiena*, Milan 1976, w.p.).



3/ Giovanni da Udine, Carrozza trainata da cervi, inv. 2520r, © Staatliche Graphische Sammlung München.

3/ Giovanni da Udine, Carriage with deer, inv. 2520 recto, © Staatliche Graphische Sammlung München.

alle due nicchie laterali si trovano rilievi marmorei con teste di satiro dorate dalle cui bocche scorreva l'acqua.

Nella fascia principale, otto pannelli di 42 x 25 cm mostrano scene mitologiche con temi erotici o associati a Venere e Cupido. Un doppio meandro su fondo nero e le cornici a stucco fanno sembrare i pannelli dei quadri appesi su sfondo rosso. Dall'ingresso originale a sinistra, si possono identificare le seguenti scene: Nascita di Venere; Venere e Cupido a cavallo di creature marine; Venere che si cura le ferite d'amore; Venere osservata da un satiro mentre si pettina¹⁹; un pannello perduto che presumibilmente mostrava Venere mentre si toglieva una spina dal piede o si slacciava un sandalo²⁰; Venere e Adone; un altro pannello perduto nel punto in cui si trova l'ingresso attuale; infine, Vulcano che abusa Minerva e dal seme caduto a terra nasce Erittonio (Apollodoro, *Biblioteca*, III, 14, 187; Pausania, *Attika* 1, 2, 6; Ovidio, *Metamorfosi*, II, 552-556) –

¹⁹ D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena...*, cit., p. 230; H. MALME, *op. cit.*, p. 44.; U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 97; e A. NESSELRATH *op. cit.*, p. 285, per sbaglio lo identificano come Pan e Siringa, ma si veda il mito raccontato da Ovidio, *Fasti*, IV, 141-144. Cfr. EDWARDS, *op. cit.*, p. 23; J. TURNER, *Eros Visible. Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, New Haven, London 2017, p. 78.

²⁰ U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 101.

chapel, we can thus read from the letter that in the middle of the 16th century it apparently seemed natural to every contemporary that exquisite bathing rooms were painted with depictions of naked figures. Let us take a closer look at a few preserved private bathrooms of the early 16th century and at Giovanni da Udine's contribution for their wall decorations.

The bathroom that Cardinal Bernardo Dovizi of Bibbiena (1470-1520) had painted in the spring of 1516 by Raphael and his workshop with antique and erotic scenes is probably the most famous of the surviving Roman private bathrooms. Cardinal Bibbiena, treasurer, and private secretary to pope Leo X (r. 1513-1521), had specified the pictorial programme for his bathroom himself, first called a *stufetta* here¹⁵.

The room, which is 2.50 by 2.50 m, is part of the Appartamento Bibbiena and located on the third floor of the Apostolic Palace. It has a groined vault with an apex

¹⁵ This is evidenced by the request for further pictorial subjects in a letter from Pietro Bembo to Bibbiena dated 19 April 1516. This correspondence, naming Raphael as artistic director, is published by J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources*, vol. I, Rome 2003, pp. 240-245. Originating from the word *stufa* (= stove), the *stufetta* refers to a heated room that could be equipped with hot water or steam pipes behind the walls or under the floor.

quest'ultimo in prossimità della nascita di Venere dalla spuma del mare, dal membro di Urano caduto in acqua (Esiodo, Teogonia, 176-182). Recentemente Claudia Bertling Biaggini ha proposto un'interpretazione del programma iconografico, ipotizzando una scena di Venere e Nettuno (Virgilio, Eneide, V, 795-816) per uno dei due pannelli distrutti²¹. Una tale ricostruzione col dio del mare e la dea nata dalla spuma è da considerare a mio avviso molto probabile. Una scena molto simile si ritrova nel piccolo ambiente da bagno nel Castello di Bracciano, che è oggetto di ulteriori studi da parte di chi scrive.

La volta della Stufetta Bibbiena è modellata sulla Volta Dorata della Domus Aurea, che Giovanni da Udine aveva studiato a fondo²², e contiene 25 pannelli con connotazioni erotiche tratte dalla mitologia antica. Il campo principale ottagonale della volta raffigura il mito di Deucalione e Pirra, gli unici sopravvissuti a un'alluvione (Ovidio, Metamorfosi, I, 313-397). I quattro campi d'angolo mostrano le storie di Selene ed Endimione (Ovidio, Eroidi, XVIII, 61-65), Proserpina e Plutone (Ovidio, Metamorfosi, V, 385-424), probabilmente Andromeda e Perseo (Ovidio, Metamorfosi, VI, 669-752), e Teseo e Arianna (Ovidio, Metamorfosi, VIII, 152-182). Bertling Biaggini interpreta questi temi delle Metamorfosi di Ovidio e Apuleio presenti in tutta la stufetta come scene di avventure amorose erotiche finalizzate all'istruzione morale: la depravazione degli dèi viene trasferita nel regno umano; liberarsi dall'*amor profano* e raggiungere l'*amor divino*, è il messaggio delle storie d'amore rappresentate²³.

Come testimoniano le lettere di Pietro Bembo al cardinale Bibbiena, che non era presente a Roma, Raffaello era stato incaricato della direzione artistica dell'Appartamento Bibbiena, mentre il committente stesso forniva i temi letterari. Non c'è dubbio, tuttavia, che l'esecuzione dei disegni spettasse ai collaboratori di Raffaello, che era intanto molto impegnato nel Palazzo Apostolico per papa Leone X. Furono certamente coinvolti Giulio Romano e Giovan Francesco Penni,

height of 3.20 m and, opposite the original entrance, a window that opens onto the Cortile del Pappagallo. There are niches in the centre of the other two walls; a statue of Venus was originally to be inserted in one of them. Behind the frescoed walls, 2.80 m long tubules were found, which could have transformed the small room into a kind of sweat sauna¹⁶. The side walls of the Stufetta Bibbiena are divided into three horizontal zones and decorated with frescoes *all'antica* (fig. 1). The lunettes are separated from the lower paintings by a marble cornice and are filled with rich grotesque painting in the manner of the Fourth Pompeian style on a red ground. The plinth zone is also separated from the main central zone by a marble cornice and bears depictions of small, winged cupids on fantastic rafts pulled by animals such as snails, sea serpents, dolphins and turtles in black-primed panels framed with shell and marine animal friezes (fig. 2). The cupids of the 'festina lente' type follow a model from the Teatro Marittimo in the Villa Hadriana in Tivoli and can also be compared with other ancient paintings such as the cupids frieze in the Casa dei Vettii in Pompeii¹⁷. A drawing by Giovanni da Udine in the Staatliche Graphische Sammlung in Munich, showing a cupid with a carriage of two deer, appears to be a draft for those of the Stufetta Bibbiena and bears witness to the artist's important contribution (fig. 3)¹⁸. Below the two lateral niches are marble reliefs with gilded satyr heads from whose mouths water flowed.

In the main zone, eight 42 by 25 cm panels show mythological scenes depicting erotic themes or themes associated with Venus and Cupid. A double meander on a black background and stucco frames makes the panels look like paintings hung against a red background. From the original entrance to the left, the following pictorial narratives can be determined: birth of Venus; Venus and Cupid riding on sea creatures; Venus healing her wounds of love; Venus being watched by a satyr while combing her hair¹⁹; a destroyed pictorial field which presumably showed Venus pulling a thorn out of her foot



4/ Roma, Palazzo Baldassini, Stufetta, Giovanni da Udine e Perino del Vaga, dettaglio della volta con tritoni femminili, foto C. Bäurle 2022.

4/ Rome, Palazzo Baldassini, Stufetta by Giovanni da Udine and Perino del Vaga, detail of the vault with female tritons, foto C. Bäurle 2022.

mentre le grottesche, la volta, le lunette e la zoccolatura con dei riquadri con Eroti su carri trainati di animali mostrano chiaramente la mano di Giovanni da Udine. Erano inoltre coinvolti i seguenti collaboratori: Vincenzo Tamagni, Perino del Vaga, Alonso Berruguete e Pedro Machuca²⁴. L'esecuzione non dovrebbe quindi essere associata – come spesso accadeva in passato – solo a Raffaello. Con la Stufetta Bibbiena, questi artisti hanno creato un ambiente che mostra in abbondanza imitazioni delle decorazioni antiche romane ed è considerata la prima decorazione a grottesche completa dall'antichità. La riproduzione di dipinti antichi, grottesche e stucchi, in combinazione con le lastre di marmo di spoglio del pavimento, è esaltata dalla scelta dei temi mitologico-erotici, trasformando il bagno in un vero e proprio *locus amoenus* dell'immaginario antico²⁵.

Un altro bagno, datato da Frommel al 1519-1521, è sopravvissuto in Palazzo Baldassini. Con una pianta quadrata di 1,86 x 1,86 m e un'altezza della volta di 1,95 m, è il più piccolo dei bagni del primo Cinquecento qui descritti. Le decorazioni ad affresco, alcune delle quali sono nuovamente visibili dopo i restauri del 1956, sono attribuite a Giovanni da Udine e Perino del Vaga. I pannelli rettangolari laterali della volta a schifo, due dei quali sono sopravvissuti, sono incorniciati da fregi che raffigurano vari animali acquatici e granchi. Il granchio è l'animale araldico dell'avvocato Melchiorre Baldassini, che fece co-

or loosening her sandal²⁰; Venus and Adonis; another destroyed pictorial field at the site of the present entrance; finally, Vulcan harassing Minerva and through whose seed falling to the floor Erichthonios is born (Apollodorus, *Bibliotheca*, III, 14, 187; Pausanias, *Attica*, 1, 2, 6; Ovid, *Metamorphosis*, II, 552-556) – the last one again next to the birth of Venus from the foam of Uranus' member that had fallen into the sea (Hesiod, *Theogony*, 176-182). Recently, Claudia Bertling Biaggini presented an interpretation proposal for the iconographic programme, which reconstructs a Venus-and-Neptune scene (Virgil, *Aeneid*, V, 795-816) in one of the destroyed panels²¹. Such a reconstruction with the god of the sea and the foam born goddess I would emphasise and consider highly probable. A very similar scene can be found in the small bathing room at the Castle of Bracciano, which is subject of further studies by the author.

The vault of the Stufetta Bibbiena is modelled on the Gilded Vault in the Domus Aurea, which Giovanni da Udine had studied in detail²², and contains narratives from ancient mythology with erotic connotations in 25

²¹ C. BERTLING BIAGGINI, *Götterliebschaften in der Stufetta Bibbiena. Ein Deutungsvorschlag mit Neptunmotiv*, in Y. DOHNA SCHLOBITTEN, C. BERTLING BIAGGINI, C. CIERI VIA (a cura di), *Himmliche und irdische Liebe – L'amore divino e profano. Ein anderer Blick auf Raffael – Uno sguardo diverso su Raffaello*, Ratisbona 2023, pp. 217-233.

²² Disegni della Volta Dorata attribuiti a Giovanni sono: 1. Volta dell'angolo nord-est a Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1682 Or; e 2. Volta dell'angolo sud-ovest a Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909568 r, recentemente pubblicati come Cat. 6 e Cat. 8 in M. BRUNETTI, *Nero's Domus Aurea. Reconstruction and Reception of the Volta Dorata*, Milano 2022. Cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *op. cit.*, fig. 27; F. BULFONE GRANSINGH, *Giulio Romano e Giovanni da Udine: dialoghi fra decorazione plastica e architettura*, in P. ASSMANN ET AL. (a cura di), *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale* (Atti del Convegno Roma, Mantova 2019-2020), Roma, Mantova 2021, p. 271, fig. 1.

²³ C. BERTLING BIAGGINI, *op. cit.*, p. 233.

¹⁶ D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena...*, cit., p. 225.

¹⁷ N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 51; U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 102; the drawing of the Teatro Marittimo in Villa Hadriana at Tivoli is in the Codex Pighianus (Berlin, Staatsbibliothek, ms. lat. 61 fol. 95). Cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine*, Udine 1987, vol. II, p. 40.

¹⁸ Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2520r, printed in N. DACOS, *Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles 1980, pp. 61-99, fig. 3, recently studied by Rolf Quednau in his talk *Raffaello in Vaticano 1983-2021. Quarant'anni di studia*, permlink: <https://www.youtube.com/watch?v=Mxfegg1gEjU>.

¹⁹ D. REDIG DE CAMPOS, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena...*, cit., p. 230; H. MALME, *op. cit.*, p. 44; U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 97; and A.

²⁴ N. DACOS, C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 56-60; C. FURLAN, 'ZVAN DA VDENE FVRLANO' tra Raffaele e Michelangelo, in L. CARGNELUTTI, EAD. (a cura di), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Udine 2021, p. 25.

²⁵ N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 48; A. NESSELRATH, *op. cit.*, p. 290; U. PFISTERER, *op. cit.*, p. 218; C. FURLAN, *op. cit.*, pp. 23ss.

NESSELRATH, *op. cit.*, p. 285, misinterpreted the scene as Pan and Syrinx, but there's shown the myth from Ovid, *Fasti*, IV, 141-144. Cfr. EDWARDS, *op. cit.*, p. 23; J. TURNER, *Eros Visible. Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, New Haven, London 2017, p. 78.

²⁰ U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 101.

²¹ C. BERTLING BIAGGINI, *Götterliebschaften in der Stufetta Bibbiena. Ein Deutungsvorschlag mit Neptunmotiv*, in Y. DOHNA SCHLOBITTEN, C. BERTLING BIAGGINI, C. CIERI VIA (eds.), *Himmliche und irdische Liebe – L'amore divino e profano. Ein anderer Blick auf Raffael – Uno sguardo diverso su Raffaello*, Regensburg 2023, pp. 217-233.

²² Drawings of the Gilded Vault attributed to Giovanni are: 1. of the north-east corner in Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto



5/ Roma, Palazzo Baldassini, Stufetta, Giovanni da Udine e Perino del Vaga, dettaglio della volta con Narciso, Roma, foto C. Bäurle 2022.

5/ Rome, Palazzo Baldassini, Stufetta by Giovanni da Udine and Perino del Vaga, detail of the vault with Narcissus, foto C. Bäurle 2022.

struire il palazzo da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1515-1518²⁶. Tra i bagni di Roma, questo è l'unico sopravvissuto che non sia stato commissionato da un ecclesiastico. Il fatto che Baldassini, che lavorava presso la Cancelleria Apostolica, fosse in grado di incaricare gli stessi artisti e architetti dei suoi contemporanei ecclesiastici è notevole ed emblematico del suo status sociale.

Uno dei pannelli laterali della volta raffigura due tritoni femminili in mare col torso umano e la coda di pesce (forse tratti da Omero, Odissea, XII, 39-54, 158-200 o 245ss., fig. 4), mentre l'altro rappresenta Narciso che guarda il suo riflesso nell'acqua (Ovidio, Metamorfosi, III, 342-510, fig. 5). Purtroppo, gli altri pannelli sulle pareti della stanza non sono sopravvissuti. È molto probabile, tuttavia, che contenessero anch'essi scene che avevano a che fare con l'acqua e l'amore²⁷. Al centro della volta s'intravede una donna in fuga in un paesaggio boschivo circondato dall'acqua, che potrebbe essere una figurazione della storia di Apollo e Dafne²⁸. Nella figura maschile che insegue la figura femminile da sinistra, tuttavia, si può riconoscere più probabilmente un satiro che desidera invano una ninfa, piuttosto che il dio delle Muse. La più famosa di queste ninfe è Si-

panels. The octagonal main field in the crown shows the myth of Deucalion and Pyrrha, the only survivors of a deluge (Ovid, *Metamorphosis*, I, 313-397). The four flanking corner fields show the stories of Selene and Endymion (Ovid, *Heroides*, XVIII, 61-65), Proserpina and Pluto (Ovid, *Metamorphosis*, V, 385-424), probably Andromeda and Perseus (Ovid, *Metamorphosis*, VI, 669-752), and Theseus and Ariadne (Ovid, *Metamorphosis*, VIII, 152-182). Bertling Biaggini understands the themes from Ovid's and Apuleius' *Metamorphoses* present throughout the *Stufetta* in scenes of erotic love adventures as moral instruction: the viciousness of the gods is brought into the human realm. To free oneself from this – from *amor profano* – and to attain *amor divino*, she sees as the message of the Loves of the Gods depicted here²³.

As Pietro Bembo's letters to Cardinal Bibbiena, who was not present in Rome, testify, Raphael oversaw the artistic direction of the Appartamento Bibbiena, while the patron himself provided the literary themes. There is no doubt, however, that the execution of the designs lay with the collaborators of Raphael, who was very busy at the Apostolic Palace under Leo X. Giulio Romano and Giovan Francesco Penni were involved and the grotesques, the vault, the lunettes, and the lower panels with the Erotes on animal carriages clearly show the hand of Giovanni da Udine. Furthermore, there were involved the following employees: Vincenzo Tamagni, Perino del Vaga, Alonso Berruguete, and Pedro Machuca²⁴. The execution should therefore not – as was often the case in the past – only be associated with Raphael. With the *Stufetta* Bibbiena, the artists created a room that shows imitations of ancient Roman decorations in abundance and that is considered to be the first complete decoration *alla grottesca* since antiquity. The successful reception of antique paintings, grotesques, and stuccowork, in combination with spoliated marble slabs in the floor, is enhanced by the mythological-erotic choice of themes and transforms the bathroom into a *locus amoenus* of antique imagination²⁵.

dei Disegni e delle Stampe, inv. 1682Or; and 2. of the south-west corner in Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909568 r; recently published as Cat. 6 and Cat. 8 by M. BRUNETTI, *Nero' Domus Aurea. Reconstruction and Reception of the Volta Dorata*, Milan 2022; cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *op. cit.*, fig. 27; F. BULFONE GRANSINGH, *Giulio Romano e Giovanni da Udine: dialoghi fra decorazione plastica e architettura*, in PETER ASSMANN ET AL. (eds.), *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale* (Conference Proceedings Mantua-Rome, 2019-2020), Rome, Mantua 2021, p. 271, fig. 1.

²³ C. BERTLING BIAGGINI, *op. cit.*, p. 233.

²⁴ N. DACOS, C. FURLAN, *op. cit.*, p. 56-60; C. FURLAN, *ZVAN DA VDENE FVRLANO' tra Raffaele e Michelangelo*, in L. CARGNELUTTI, EAD. (eds.), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Udine 2021, p. 25.

²⁵ N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 48; A. NESSELRATH *op. cit.*, p. 290; U. PFISTERER *op. cit.*, p. 218; C. FURLAN, *ZVAN DA VDENE...*, cit., pp. 23ss.

²⁶ J. SINISALO, *op. cit.*, pp. 15-16; L. WAARTS, *Badkamers...*, cit., pp. 221-225.

²⁷ L. WAARTS, *Badkamers...*, cit., p. 223.

²⁸ M. COGOTTI, L. GIGLI, *Il Palazzo Baldassini*, Roma 1995, p. 68.



6/ Roma, Palazzo Baldassini, Stufetta, Giovanni da Udine e Perino del Vaga, dettaglio della volta con Pan e Siringa, foto C. Bäurle 2022.

6/ Rome, Palazzo Baldassini, Stufetta by Giovanni da Udine and Perino del Vaga, detail of the vault with Pan and Syrinx, foto C. Bäurle 2022.

ringa, che, inseguita da Pan, preferisce trasformarsi in una canna palustre piuttosto che ricambiare l'amore della creatura selvaggia (Ovidio, Metamorfosi, I, 682-712, fig. 6).

Il tema acquatico per la decorazione dei bagni raccomandato da Armenini è qui ripreso nei miti antichi a sfondo erotico. Poiché gli altri campi pittorici non sono più ricostruibili, è impossibile immaginare quali altre scene fossero rappresentate nel bagno di Baldassini, ma si può ipotizzare che fossero anch'esse a carattere erotico o avrebbero contenuto ulteriori storie sugli effetti pericolosi dell'amore. Il mondo ideale di Venere, Cupido e gli amori degli dèi con le sue connotazioni prevalentemente positive, creato nella stufetta del cardinale Bibbiena, non si ritrova in Palazzo Baldassini, dove, sulla base dei pannelli superstiti, le storie appaiono piuttosto minacciose.

Probabilmente nello stesso periodo, tra il 1519 e il 1521²⁹, fu costruito un appartamento nell'ala nord del Palazzo della Cancelleria sotto la direzione artistica di

Another bathroom, dated by Frommel to 1519-1521, has survived in the Palazzo Baldassini. With a square floor plan of 1.86 by 1.86 m and a vault height of 1.95 m, it is the smallest of the early Cinquecento bathrooms described here. The fresco decorations, parts of which can be seen again since the restorations in 1956, are attributed to Giovanni da Udine and Perino del Vaga. The outer rectangular panels in the mirror vault, two of which have survived, are framed by friezes depicting various aquatic animals and crabs. The crab is the heraldic animal of the lawyer Baldassini, who had the palazzo built by Antonio da Sangallo the Younger in 1515-1518²⁶. Among the bathrooms in Rome, this is the only one that has survived that was not commissioned by a cleric. Remarkable and characteristic of his social status is the fact that Baldassini who worked at the Cancelleria Apostolica was able to engage the same artists and architects as his clerical contemporaries.

²⁹ L. ORBICCLANI, *Palazzo della Cancelleria*, Roma 2010, p. 115, fornisce una datazione alternativa per gli anni 1516-1517.

²⁶ J. SINISALO, *op. cit.*, pp. 15-16; L. WAARTS, *Badkamers...*, cit., pp. 221-225.

Baldassare Peruzzi “in compagnia d'altri pittori”, come riporta Vasari³⁰. Al piano ammezzato si trova una piccola sala da bagno con pianta a croce greca e una cupola centrale con un diametro di 3,20 m e un'altezza al vertice di 2,75 m. Nel braccio della croce opposto alla porta d'ingresso, una nicchia nel pavimento contiene una vasca da bagno a cui si accede tramite due gradini di marmo. Sopra questa nicchia si è conservato – molto male – un verso latino, che può essere ricostruito come segue: “Qui il corpo ha disteso le sue membra nell'acqua. Qui l'acqua sgorga con grazia dai rubinetti. Riscaldatevi con gli dèi del cielo”³¹. Un oblò nella nicchia di destra offriva una vista sull'antico giardino. Le pareti del bagno sono decorate con raffinate grottesche su sfondo bianco e pannelli all'antica con amorini e altre figure³². La pergola lignea dipinta nella volta che sale al finto oculo è intrecciata con tralci di vite, rami di piante di agrumi e di rose, ed è circondata da uccelli, arance, mele, limoni e ghirlande³³. La somiglianza di questa pergola dipinta con le decorazioni della loggia del Palazzo Apostolico suggerisce un'attribuzione a Giovanni da Udine, anche se Frommel ha sostenuto la tesi di Peruzzi quale autore sulla base del tratto spesso e del fogliame molto sottile³⁴. Un simile pergolato in trompe-l'oeil, che ‘immerge’ il bagnante in un meraviglioso paesaggio di giardino, si trova anche nella volta della scala a chiocciola che sale dal citato bagno del Castello di Bracciano. La vicinanza planimetrica ad un giardino è effettivamente riscontrabile in molti bagni e stufette. Ad esempio, la descrizione del viaggiatore tedesco Johannes Fichard del bagno perduto nel palazzo del Cardinale della Valle indica che era situato proprio accanto al famoso giardino pensile con statue e fregi antichi.

Come quest'ultimo, anche il bagno di Villa Lante al Gianicolo purtroppo oggi non esiste più. Secondo Vasari, fu decorato da Giulio Romano con l'aiuto di Giovanni da Udine per Baldassare Turini, il Datario di papa Leone X negli anni 1518-1521. Così scrive: “Nella stufa di questo palazzo dipinse Giulio alcune storie di Venere e d'Amore e d'Apollo e di Iacinto, con l'aiuto de' suoi giovani”³⁵. Anche in questo caso, si può immaginare una piccola stanza con dipinti murali all'antica e amorosi circondati da grottesche e stucchi. Si può ipotizzare che i campi con immagini erotiche siano stati eseguiti da Giulio e le

One of the side panels in the vault depicts two female tritons in the sea with a human torso and fish tail (maybe depicting scenes like Homer, *Odyssey*, XII, 39-54, 158-200 or 245ss., fig. 4), the other Narcissus looking at his reflection in the water (Ovid, *Metamorphosis*, III, 342-510, fig. 5). Unfortunately, the other picture panels on the walls have not survived. It is highly probable that they also contained pictorial narratives dealing with water and eroticism²⁷. In the centre of the mirror vault a fleeing woman can be discerned in a forest landscape surrounded by water which could be a figuration of the narrative of Apollo and Daphne²⁸. In the male figure stalking the female figure from the left, however, rather than the god of the Muses a satyr can probably be discerned, who desires a nymph in vain. The most famous among them is Syrinx who is chased by the always unsuccessful Pan and prefers to be transformed into a reed rather than return the love of the wild hybrid being (Ovid, *Metamorphosis*, I, 682-712, fig. 6).

The aquatic theme, as recommended by Armenini for bathroom decoration, is taken up here in the erotic ancient myths. Since the other picture fields can no longer be reconstructed, no statements can be made about what other scenes were depicted in Baldassini's bathroom. It can be assumed that they have been also of an erotic character or have contained further stories about the brutal and dangerous effects of love.

Probably at the same time, between 1519 and 1521²⁹, a new apartment was built in the northern wing of the Palazzo della Cancelleria under the artistic direction of Baldassare Peruzzi “in compagnia d'altri pittori”, as Vasari reports, commissioned by Camerlengo Riario³⁰. In a mezzanine floor, there is a small bathing room with the floor plan of a Greek cross and a flat dome with a diameter of 3.20 m and an apex height of 2.75 m. In the arm of the cross opposite the entrance door, a niche in the floor contains a bathtub that can be accessed via two marble steps. Above this niche, a Latin verse is very poorly preserved, which can be reconstructed as follows: “Here the body has stretched its limbs in the water. Here the water gushes gracefully from the taps. Warm yourselves with the gods of heaven”³¹. A porthole window in the right-hand niche provides a view into the former garden. The walls of the bath-



7/ Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, cosiddetta ‘Stufetta di Clemente VII’, Giovanni da Udine (?) su progetto di Giulio Romano (da L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance, Delft 2014, fig. 92*).

7/ Vatican City, Apostolic Palace, so-called ‘Stufetta di Clemente VII’ by Giovanni da Udine (?) on project of Giulio Romano (from L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance, Delft 2014, fig. 92*).

grottesche da Giovanni, il maestro in questo campo. La scena che raffigura la storia di Apollo e Giacinto (Ovidio, *Metamorfosi*, X, 162-219) è probabilmente la prima e unica rappresentazione omoerotica all'interno di un bagno. Luigi Canina in una lettera del 1837 scrive che i dipinti del bagno, che si trovava nel seminterrato, accanto alla cucina, erano stati restaurati, ma oggi dell'antica sala da bagno è rimasta solo la vasca in marmo che si trova nel giardino della Villa³⁶.

Un altro bagno presente nel Palazzo Apostolico, due piani sotto alla Stufetta Bibbiena, negli uffici dei cerimonieri pontifici e che ha ricevuto poca attenzione da parte degli studiosi, è la cosiddetta ‘Stufetta di Clemente VII’, scoperta durante i lavori edilizi del 1949-1953 ad un'altezza di circa 3 m al di là di una parete murata³⁷. L'ambiente di 2,60 x 1,92 m, con una volta a botte molto bassa e una finestra rivolta a sud-ovest, presenta pareti rosse e gialle, affrescate con cornici, forme geometriche,

room are decorated with fine grotesques on a white background and antique panels, *amorini* and other figures³². The painted wooden pergola in the vault up to the mock-oculus is entwined with vine leaves, tree branches, citrus fruits and roses and surrounded by birds, oranges, apples, lemons and garlands³³. The similarity of this pergola painting to the decorations of the Loggia in the Apostolic Palace suggests an attribution to Giovanni da Udine; Frommel, however, argued in favour of Peruzzi as the painter due to its large-scale linearity and fine foliage³⁴. A similar pergola painting, which relocates the bather into a marvellous garden landscape, can also be found in the vault of the spiral staircase leading up from the bath in the Castello di Bracciano, which has already been briefly mentioned. The architectural proximity to the garden can indeed be seen in many of the bathing rooms. For example, the description by the German traveller Fichard of the

³⁰ G. VASARI, *op. cit.*, Vol. IV, *La vita di Baldassare Peruzzi*, p. 593; N. EDWARDS, *op. cit.*, pp. 39-42.

³¹ Per la ricostruzione dei versi ignoti, cfr. L. WAARTS, *Badkamers...*, *cit.*, p. 244.

³² A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1963, p. 195; M. MARI (a cura di), *Palazzo della Cancelleria. Taccuino del cantiere di restauro*, Roma 2020, p. 172.

³³ L. WAARTS, *Badkamers...*, *cit.*, p. 239.

³⁴ C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Monaco 1967/68, pp. 96ss.

³⁵ G. VASARI, *op. cit.*, Vol. V, *La vita di Giulio Romano*, p. 534.

²⁷ L. WAARTS, *Badkamers...*, *cit.*, p. 223.

²⁸ M. COGOTTI, L. GIGLI, *Il Palazzo Baldassini*, Rome 1995, p. 68.

²⁹ L. ORBICCIANI, *Palazzo della Cancelleria*, Rome 2010, p. 115, gives an alternative date for 1516-1517.

³⁰ G. VASARI, *op. cit.*, vol. IV, *La vita di Baldassare Peruzzi*, p. 260; N. EDWARDS, *op. cit.*, pp. 39-42.

³¹ For the reconstruction of the unknown Latin poem, cfr. L. WAARTS, *Badkamers...*, *cit.*, p. 244.

³⁶ U. KIBY, *op. cit.*, p. 145, che purtroppo non fornisce il riferimento per la lettera di Canina.

³⁷ D. REDIG DE CAMPOS, *Roma Cristiana...*, *cit.*, p. 123; J. SINISALO, *op. cit.*, p. 18; N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 42; L. WAARTS, *Badkamers...*, *cit.*, pp. 255-262.

³² A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Rome 1963, p. 195.

³³ L. WAARTS, *op. cit.*, p. 239.

³⁴ C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Munich 1967/68, pp. 96ss.

grandi maschere e grottesche ornamentali (fig. 7). Su ciascuno dei due lati lunghi è dipinta al centro una figura nuda su sfondo giallo, da interpretare come personificazione rispettivamente della primavera e dell'estate. La figura femminile a sinistra, con i capelli in parte legati in una crocchia, in parte fluenti, e un velo trasparente, appare come se fosse appena uscita dalla vasca da bagno sottostante e corrisponde quindi a una “nuda puella lavantium”, come la descrive Fichard per la stufetta del Palazzo di Andrea della Valle. Anche la sua controparte sulla parete destra dà l'impressione di una ragazza nuda che fa o torna da un bagno. Il soffitto a cassettoni di 7 x 5 pannelli della volta a botte è diviso da una griglia formata da barre nere e palle medicee rosse ad ogni incrocio, mentre ogni pannello reca alternativamente un grande fiore, un delfino o un leone (fig. 8).

Frommel ha identificato questo bagno come parte dell'appartamento di Gian Matteo Giberti. Attivo come sacerdote sotto papa Leone X, fu poi elevato nel 1523 da papa Clemente VII (r. 1523-1534) prima a Datario e poi a vescovo di Verona. Vasari riferisce che Giulio Romano gli fece dei disegni preliminari per alcuni ambienti durante il suo periodo da Datario (1523-1524), “vicino alla porta del palazzo del papa, le quali rispondono sopra la piazza di San Pietro, dove stanno a sonare i Trombetti, quando i Cardinali vanno a Concistorio: con una salita di commodissime scale, che si possono salire a cavallo, e a piedi”³⁸. Poiché non esistono disegni dell'ambiente o fonti diverse dal racconto di Vasari, l'attribuzione e la datazione dell'appartamento, e quindi del bagno, restano dubbie³⁹. Come è noto, Giulio Romano si trasferì alla corte di Mantova nel 1524. La collaborazione di Giovanni da Udine o l'esecuzione da parte sua secondo i progetti di Giulio è abbastanza probabile, dato che a lui è attribuita anche la famosa stufetta a Castel Sant'Angelo, realizzata pochi anni dopo e che conclude la nostra piccola trattazione sui bagni romani.

Nella sua Vita di Giovanni da Udine, Vasari riporta infatti che fece “in Castel Sant'Angelo una stufa bellissima”⁴⁰. Si riferisce alla stufetta di papa Clemente VII nella parte alta del castello, che era servita come fortezza e rifugio sicuro al papa mediceo, soprattutto durante il Sacco di Roma del 1527⁴¹. L'allestimento del bagno, al quale si ac-

lost bath in Cardinal della Valle's palazzo indicates that it was located directly next to the famous hanging garden of antiquities.

Just like this bath of Cardinal Andrea della Valle described by Fichard, the one in the Villa Lante on the Gianicolo unfortunately no longer exists today. According to Vasari, it was decorated by Giulio Romano with the help of Giovanni da Udine for Turini, *datario* under Leo X in the years 1518-1521: “Nella stufa di questo palazzo dipinse Giulio alcune storie di Venere e d'Amore e d'Apollo e di Iacinto, con l'aiuto de'suoi giovani”³⁵. Again, one can imagine a small room with antique-erotic wall paintings surrounded by grotesques and stuccowork. It can be assumed that the erotic pictorial fields were executed by Giulio, the grotesques in turn by Giovanni, the master in this field. With a scene depicting the story of Apollo and Hyacinth (Ovid, *Metamorphosis*, X, 162-219), this is probably the first and only homoerotic representation in a bath. Luigi Canina wrote in a letter of 1837 that the paintings in the bath, which had originally been located next to the kitchen in the basement, have been restored. Only the marble tub, which today stands in the garden of Villa, remains from the former bathing room³⁶.

Another bathroom in the Apostolic Palace which is located two floors below the Stufetta Bibbiena in the offices of the papal masters of ceremonies and which has received little attention in art history is the so-called ‘Stufetta di Clemente VII’, discovered during construction work in 1949-1953 at a height of about 3 m in a walled-in wall³⁷. The 2.60 by 1.92 m room, with a very low barrel vault and a window facing south-west, has bright red and yellow walls, frescoed with frames and geometric shapes and large ornamental masks and grotesques (fig. 7). On each of the two long sides a nude figure on a yellow background is painted in the centre to be interpreted as personifications of spring and summer. The female figure on the left, with her hair partly tied back in a bun, partly flowing, and her transparent cloth, appears as if she has just emerged from the bath below and thus corresponds to a ‘nuda puella lavantium’, as Fichard describes her for the *stufetta* in the Palace of Andrea della Valle. Her counterpart on the right wall also gives the impression of a naked girl taking or returning from a bath. The barrel-vaulted coffered ceiling



cede dal Cortile della Cisterna, può essere datato al 1525-1527⁴². Il giuramento di Giulio de' Medici, il cui stemma castellano si trova sul soffitto accanto allo stemma papale, del 14 dicembre 1525 costituisce un chiaro *terminus post quem*. Lo stile, il soggetto e l'esecuzione fanno fortemente pensare a Giovanni da Udine come esecutore, forse su disegno di Giulio Romano, anche se Nicole Dacos attribuisce gli stucchi all'allievo di quest'ultimo Giulio Aquili.

Si tratta di una piccola stanza rettangolare leggermente irregolare con pareti lunghe da 2,60 a 2,58 metri e larghe da 1,57 a 1,45 metri. È coperta da una volta a schifo e, sul lato largo opposto all'ingresso, è presente una nicchia voltata a botte in cui è incassata la vasca da bagno (fig. 9). Su ciascuno dei lati lunghi la stanza presenta due nicchie per statue. Le pareti sono divise in tre fasce orizzontali, con la parte in basso ornata con grottesche e, nella zona della nicchia della vasca da bagno, pannelli con scene di paesaggio idilliaco⁴³. La zona centrale principale presenta tra le quattro nicchie un totale di sette troni ‘vuoti’ incorniciati da grottesche. Questi

is divided into a grid of 7 x 5 panels by black bars and red Medici pillars at each corner; each panel alternately bears a large flower, a dolphin, and a lion (fig. 8).

Frommel identified the bathroom as part of the apartment of Gian Matteo Giberti. Active as a priest under Leo X, he was later elevated by pope Clement VII in 1523 first to his *datario* and then to bishop of Verona. Vasari reports that Giulio Romano made him preliminary drawings for premises during his time as *datario* (1523-1524), “vicino alla porta del palazzo del papa, le quali rispondono sopra la piazza di San Pietro, dove stanno a sonare i Trombetti, quando i Cardinali vanno a Concistorio: con una salita di commodissime scale, che si possono salire a cavallo, e a piedi”³⁸. Since there are no building plans or sources other than Vasari's reports, this attribution and dating of the apartment and thus of the bathroom remains questionable³⁹. In 1524

³⁸ “Near to the portal of the Pope's palace, the one that corresponds above the Saint Peters square, where the trumpets play when the Cardinals go to the consistory: with a staircase with very comfortable stairs, which can be go up on horseback and by feet” (from C.L. FROMMEL, *Gian Matteo Giberti e Giulio Romano*, in M. AGOSTINI, G. BALDASSIN MOLLI (eds.), *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Cittadella 2012, p. 133).

³⁸ C.L. FROMMEL, *Gian Matteo Giberti e Giulio Romano*, in M. AGOSTINI, G. BALDASSIN MOLLI (a cura di), *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Cittadella 2012, p. 133.

³⁹ C.L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübinga 1973, Vol. 1, p. 77; ID., *Gian Matteo Giberti...*, cit., pp. 131-140.

⁴⁰ G. VASARI, *op. cit.*, Vol. VI., *La vita di Giovanni da Udine*, p. 558.

⁴¹ Un'iscrizione sopra la porta d'ingresso, a cui si accede tramite una scala dal cortile di Leone X, attesta CLEME(N)S VII P.M. come costruttore dell'ambiente. Cfr. B. CONTARDI, *Il bagno di Clemente VII in Castel Sant'Angelo*, in ID., *op. cit.*, p. 55.

³⁵ “In the bath of this palace Giulio painted some stories with Venus and Amor and with Apollo and Hyacinth, with the help of his young followers” (G. VASARI, *op. cit.*, vol. V, *La vita di Giulio Romano*, p. 534).

³⁶ U. KIBY, *op. cit.*, p. 145, which unfortunately does not give a reference to Canina's letter.

³⁷ D. REDIG DE CAMPOS, *Roma Cristiana...*, cit., p. 123; J. SINISALO, *op. cit.*, p. 18; N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 42; L. WAARTS, *Badkamers...*, cit., pp. 245-262.

⁴² U. GRÜNBERG, *op. cit.*, pp. 111ss.; L. SAARI, *Lettura della decorazione pittorica del bagno di Clemente VII*, in B. CONTARDI, *op. cit.*, p. 92.

⁴³ N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 54.

possono essere assegnati alle divinità antiche Mercurio, Giove, Apollo, Marte e presumibilmente Vittoria sulla base dei loro attributi, sebbene gli dèi non siano raffigurati (fig. 10). L'impressione è che abbiano deposto armi e attributi, si siano spogliati dei loro abiti e dai campi dipinti siano andati a fare il bagno con il Papa⁴⁴.

Sopra le nicchie, direttamente sotto la cornice della volta, e quindi non nell'immediato campo visivo del visitatore, si trovano piccole tavole dipinte a fondo rosso, raffigurante come se fossero quadri appesi, con cornici fatte di fasce di vimini a stucco e che mostrano scene mitologiche: Venere e Marte colti in flagrante da Vulcano (Omero, *Odissea*, VIII, 266-365; Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 171-189); Venere e Cupido che si riposano presso una fonte; due ninfe e amorini in uno specchio d'acqua; Cupido che abbraccia la 'prima madre' Diana⁴⁵ in un paesaggio idilliaco e le ruba una freccia, con accanto due cani e sullo sfondo un palazzo antico romano davanti al quale due uomini corteggiano una donna⁴⁶. Queste raffigurazioni non fanno riferimento a modelli letterari specifici o finora noti, per cui non è possibile individuare con esattezza il programma iconografico complessivo. Queste scene, che comunque hanno a che fare con Venere, Cupido, gli amori degli dèi, carezze, seduzione e inganno saranno esaminate più dettagliatamente in ulteriori studi da parte di chi scrive.

Il giurista tedesco Johannes Fichard visitò anche questo bagno di Castel Sant'Angelo e ne descrisse l'allestimento nel suo diario di viaggio:

*“Inde pervenis in balneolum, quod et ipsum angustum est, sed conchis marinis et picturis inauratis admodum elegans. Istic sedens sanctissimus in labro quodam ovato lavat calida, quae per nudam quandam aeream puellam subministratur. Sunt et plures inini nudae puellae depictae. Ex quibus non dubito quin magna devotione tangatur”*⁴⁷.

Fichard enfatizza l'idea del bagno del papa ed il suo piacere nel contemplare le ragazze nude. Colpisce il fatto che Fichard considera degna di nota soprattutto questa loro presenza – la statua di bronzo presso la vasca da bagno e le figure femminile nei quadri a fondo rosso –, ma non la volta a schifo riccamente stuccata con figure ac-

Giulio Romano moved to the court of Mantua. Giovanni da Udine's collaboration or his execution according to Giulio's plans is quite probable as the famous bath in the Castel Sant'Angelo which was built a few years later, is also attributed to him and forms the conclusion of our small bath description.

In the *Vita* of Giovanni da Udine Vasari reports “fece (...) in Castel Sant'Angelo una stufa bellissima”⁴⁰. This refers to the *stufetta* of Clement VII (r. 1523-1534) in the upper part of Castel Sant'Angelo, which had served as a fortress and safe retreat for the Medici pope, especially during the Sacco di Roma in 1527⁴¹. The furnishings of the bathroom, which is entered via the Cortile della Cisterna, can be dated to 1525-1527⁴². The swearing-in of Giulio de' Medici, whose castellan's coat of arms is on the ceiling next to the papal coat of arms, on 14 December 1525 provides a clear terminus post quem. The style, subject matter, and execution strongly suggest Giovanni da Udine as the executing artist, possibly after a design by Giulio Romano. Nicole Dacos attributes the stuccowork to his pupil Giulio Aquili.

It is a small irregular rectangular room with walls 2.60 to 2.58 m long and 1.57 to 1.45 m wide. It has a mirrored vault and, on the broad side opposite the entrance, a barrel-vaulted niche in which a bathtub is set (fig. 9). It has two statue niches on each of the long sides. The walls are divided into three horizontal zones with the base zone containing ornamental grotesques and partly – as in the bathtub niche – picture panels with idyllic landscape scenes⁴³. The central main zone bears a total of seven 'empty' thrones between the four niches framed by grotesques. These can be assigned to the ancient gods Mercury, Jupiter, Apollo, Mars, and presumably Victoria, based on their attributes, although they are not depicted (fig. 10). The impression is given that they have laid down their weapons and accessories, stepped out of their clothes and the picture fields and gone to bathe with the pope⁴⁴.

Above the niches, directly below the vaulted cornice and thus not in the immediate field of vision of the bath-

³⁹ C.L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. 1, p. 77; Id., *Gian Matteo Giberti...*, cit., pp. 131-140.

⁴⁰ “Made in the Castel Sant'Angelo a beautiful bathroom” (G. VASARI, *op. cit.*, vol. VI., p. 558).

⁴¹ An inscription above the entrance door, accessed by a staircase descending from the courtyard of Leo X, attests CLEME(N)S VII P.M. as the builder of the room. See B. CONTARDI, *Il bagno di Clemente VII in Castel Sant'Angelo*, in Id., *op. cit.*, p. 55.

⁴² U. GRÜNBERG, *op. cit.*, pp. 111ss.; L. SAARI, *Lettura della decorazione pittorica del bagno di Clemente VII*, in B. CONTARDI, *op. cit.*, p. 92.

⁴³ N. EDWARDS, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁴ L. SAARI, *op. cit.*, pp. 78-82; U. GRÜNBERG, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁴⁴ L. SAARI, *op. cit.*, pp. 78-82; U. GRÜNBERG, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁴⁵ Cfr. Cicerone (*De natura deorum*, III, 60): “Cupido primus Mercurio et Diana prima natus dicitur; secundus Mercurio et Venere secundus”; Boccaccio ripete questa affermazione. Cfr. U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁶ L. SAARI, *op. cit.*, pp. 74-78.

⁴⁷ “Da lì si accede al bagno, anch'esso molto stretto, ma estremamente elegante, con conchiglie marine e dipinti riccamente decorati. Lì il santissimo siede in una vasca curva e si lava con acqua calda che sgorga da una figura bronzea di una fanciulla nuda. Ci sono anche altre ragazze nude dipinte. Così facendo, non ho dubbi che si sia presi da grande devozione” (J. FICHARD, *op. cit.*, p. 51).



9/ Roma, Castel Sant'Angelo, Stufetta, Giovanni da Udine e Giulio Aquili (da L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance*, Delft 2014, fig. 114).

9/ Rome, Castel Sant'Angelo, Bath by Giovanni da Udine and Giulio Aquili (from L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance*, Delft 2014, fig. 114).

quatiche, le grottesche che riempiono le pareti o i dipinti delle zone principali con i troni vuoti di varie divinità, iconograficamente interessanti e rari. Le raffigurazioni delle ragazze nude occupano per altro solo una parte relativamente piccola della decorazione complessiva della Stufetta e non sono neanche collocate in punti particolarmente rilevanti dell'ambiente. Inoltre, sono rappresentazioni di donne vestite con abiti leggeri abbastanza discreti. Che papa Clemente VII disapprovasse le scene erotiche troppo esplicite o addirittura pornografiche è dimostrato dal caso dei famosi *modi* di Giulio Romano e del suo incisore Marcantonio Raimondi: per la sequenza di incisioni che mostravano due amanti nell'atto sessuale di 16 posizioni diverse, il papa fece arrestare entrambi, paradossalmente imprigionandoli proprio in Castel Sant'Angelo, e vietò la diffusione di quelle immagini⁴⁸. Sebbene approvasse un erotismo appena accennato negli eleganti dipinti del suo bagno, le rappresentazioni pornografiche esplicite erano troppo per lui.

È ipotizzabile che proprio a causa delle allusioni ero-

room visitor, are small, red-primed picture panels that appear like paintings in frames made of stuccoed braided bands and show mythological scenes: Venus and Mars caught in flagrante by Vulcan; Venus and Cupid resting by a spring; two nymphs and Amorini in a pool of water; Cupid embracing his 'first mother' Diana⁴⁵ in an idyllic landscape and stealing an arrow from her, next to them two dogs and in the background an ancient Roman palace in front of which two men are courting a woman⁴⁶. These depictions do not refer to specific or hitherto known literary models, so it is not possible to identify the overall iconographic programme. The scenes dealing with Venus, Cupid, the Love of the Gods, caresses, seduction, and deception will be examined more closely in further studies by the author.

The German jurist Fichard also visited the bathroom in Castel Sant'Angelo and described its decoration in his travel diary as follows:

⁴⁵ “Cupido primus Mercurio et Diana prima natus dicitur; secundus Mercurio et Venere secundus” (“the first cupid is said to be born by Mercury and by the first Diana; the second is born by Mercury and the second Venus”) (Cicero, *De natura deorum*, III, 60); Boccaccio repeats this statement. Cfr. U. GRÜNBERG, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁶ L. SAARI, *op. cit.*, pp. 74-78.

⁴⁸ Sui *modi* si veda B. TALVACCHIA, *Taking Positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton 1999; J. TURNER, *Sesso come arte: i 'Modi' di Giulio Romano e Marcantonio Raimondi*, in B. FURLOTTI, G. REBECCHINI, L. WOLK-SIMON (a cura di), *Giulio Romano - arte e desiderio*, Milano 2019, pp. 78-85.



10/ Rome, Castel Sant'Angelo, Stufetta, Giovanni da Udine and Giulio Aquili, dettaglio del trono vuoto con gli attributi di Mercurio (da L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance*, Delft 2014, fig. 120).

10/ Rome, Castel Sant'Angelo, Bath by Giovanni da Udine and Giulio Aquili, detail of the empty throne with attributes of Mercury (from L. WAARTS, *Badkamers voor Pausen en Prelaten. Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de renaissance*, Delft 2014, fig. 120).

tiche delle raffigurazioni e dei temi pittorici, talvolta sessualmente violenti o omoerotici, le stufette decorate in questo modo nei primi decenni del XVI secolo non fossero più desiderabili nel corso del secolo e siano passate

“Inde pervenis in balneolum, quod et ipsum angustum est, sed conchis marinis et picturis inauratis admodum elegans. Istic sedens sanctissimus in labro quodam ovato lavat calida, quae per nudam quandam aeream puellam subministratur. Sunt et plures inini nudae puellae depictae. Ex quibus non dubito quin magna devotione tangatur”⁴⁷.

Fichard emphasises the idea of the pope bathing and his pleasure in contemplating the naked girls. It is striking that Fichard considers especially their presence – the bronze statue at the bathtub and the female figures in the red-grounded picture fields – worth mentioning, but not the richly stuccoed mirrored vault with aquatic figures, the wall-filling grotesques, and the paintings in the main zones with the iconographically interesting and rare empty thrones of various gods. In contrast, the described picture fields with the depictions of naked girls only take up a relatively small part of the overall decoration of the *stufetta* and, moreover, are not located in particularly prominent places in the room. The panels are extremely restrained, relatively ‘decent’ depictions of lightly clad women. That Clement VII disapproved of overly drastic erotic or even pornographic scenes is shown by the case of Giulio Romano’s famous *modi* and his engraver Marcantonio Raimondi: for the sequence of engravings of 16 different positions showing couples in the act of sex, the Pope had both arrested, paradoxically imprisoned in the Castel Sant’Angelo, and forbade the pictures to be distributed⁴⁸. Although he approved of a subliminal eroticism in elegant pictures in his bathroom, explicit pornographic depictions went too far for him.

It is quite conceivable that precisely because of this subliminal eroticism in the depictions and the sometimes sexually violent and homoerotic pictorial themes, such bathroom furnishings from the 1510s to the late 1520s were no longer desired in the course of the century, went out of fashion, were deliberately rejected or even destroyed. As already mentioned, Armenini in the late 16th century does not mention erotic scenes as typical subjects in baths. Events such as the Reformation from 1517, the Sacco di Roma in 1527 and the Council of Trent until 1563 left their mark on people’s moral standards – and on art history

⁴⁷ “From there you enter the bathroom, which is also very narrow but extremely elegant with seashells and richly decorated paintings. There the Holy Father sits in a curved tub and washes himself with hot water that gushes from a bronze figure of a naked girl. There are other painted naked girls too. In doing so, I have no doubt that he is touched with great devotion” (J. FICHARD, *op. cit.*, p. 51).

⁴⁸ For the *modi*, see B. TALVACCHIA, *Taking Positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton 1999; J. TURNER, *Sesso come arte: i ‘Modi’ di Giulio Romano e Marcantonio Raimondi*, in B. FURLOTTI, G. REBECCHINI, L. WOLK-SIMON (eds.), *Giulio Romano - arte e desiderio*, Milan 2019, pp. 78-85.

di moda, siano state deliberatamente rifiutate o addirittura distrutte. Come già accennato, Armenini nel tardo Cinquecento non menziona le scene amoroze come soggetti tipici nei bagni. Eventi come la Riforma del 1517, il Sacco di Roma del 1527 e il Concilio di Trento durato fino al 1563 lasciarono un segno negli standard morali della società, e per la storia dell’arte la mancanza di possibili ulteriori decorazioni di bagni.

Come si evince dai bagni privati del primo Cinquecento qui brevemente descritti, essi erano sempre dotati di decorazioni parietali *all’antica* seguendo due direttrici. Da un lato, Giovanni da Udine si era basato nella tecnica e nella colorazione dei dipinti murali su modelli antichi, soprattutto la Domus Aurea con le sue grottesche e i suoi ricchi stucchi. Sebastiano Serlio così lo elogia entusiasticamente nel *Quarto libro* delle sue *Regole generali di architettura*: “è Giovanni da Udine il quale è stato et è anchora tale imitatore de l’antiquità in queste, et inventor da se; che ne la perfettion del tutto le ha ritrovate: anci ardisco dir, che in questa parte habbia superata l’antiquità”⁴⁹. Nel contesto del topos di Paragone, non solo imitare l’arte antica e inventare nuove forme all’antica, ma addirittura superare l’antichità è il più grande onore che si possa concedere a un artista rinascimentale. Dall’altro lato, sulle pareti e le volte delle piccole sale da bagno, Giovanni e i suoi colleghi dipinsero scene tratte dalla mitologia greco-romana, la maggior parte delle quali si trovano nelle *Metamorfosi* di Ovidio e in altre opere antiche. Le storie che si svolgono nel regno lussuoso dei bagni, delle ninfe, di Venere, di Cupido e di altri amori tra dèi sono temi diffusi e ovviamente appropriati nei bagni. In alcuni casi, tuttavia, le pareti sono semplicemente dipinte con “nudarum puellarum lavantium” senza alcun riferimento letterario. Non ci sono scene tratte dalla Bibbia, come quella di Susanna e i Vecchioni o di Betsabea al bagno, ovviamente perché non erano adeguati o appropriati per dei bagni all’antica.

L’analisi dei bagni sopravvissuti a Roma ha dimostrato che in molti casi erano situati accanto alle camere da letto o agli studioli, di solito su un piano rialzato accessibile tramite una scala (a chiocciola). Allo stesso tempo, i giardini erano spesso direttamente associati a questi ambienti o collocati nelle adiacenze. Le pareti delle stufette stesse erano spesso decorate con elementi di giardini: piante, frutti, creature marine e scene di paesaggio, che trasportavano il bagnante in un paese della cuccagna, in un mondo di *voluptas*. Lì il chierico non era mai solo, ma si bagnava insieme alle ninfe, agli amorini e ad altre figure mitologiche dipinte sulle pareti. In Castel Sant’Angelo, i

⁴⁹ S. SERLIO, *Regole generali di architettura...*, L. IV., Venezia 1537, p. LXXI, citato in P. PASTRES, *L’arte e la Virtù: un percorso nella fortuna critica di Giovanni da Udine*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (a cura di), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Udine 2021, p. 149.

research a lack of possibly further bathroom decorations.

As can be seen from the private bathrooms of the early 16th century briefly described here, they were all furnished with wall decorations *all’antica* in a double sense. On the one hand, Giovanni da Udine had based the technique and colourfulness of the wall design on ancient models, above all the Domus Aurea with its grotesques and rich stucco. Sebastiano Serlio praises him in the *Quarto libro* of his *Regole generali di architettura* as follows: “è Giovanni da Udine il quale è stato et è anchora tale imitatore de l’antiquità in queste, et inventor da se; che ne la perfettion del tutto le ha ritrovate: anci ardisco dir, che in questa parte habbia superata l’antiquità”⁴⁹. Not only imitating antique art and inventing new antique forms, but even surpassing antiquity is the greatest honour that can be bestowed on a Renaissance artist in the context of the Paragone topos. On the other hand, Giovanni and his colleagues painted scenes from Greco-Roman mythology on the walls and in the vaults of the small bathing rooms, most of which can be found in Ovid’s *Metamorphoses* and other ancient works. Stories that take place in the pleasurable realm of bathing, nymphs, Venus, Cupid, and other Loves of the Gods are all popular and obviously appropriate themes. In some cases, however, “nudarum puellarum lavantium” are simply painted on the walls without any literary reference. There are no scenes from the Bible, such as that of Susanna bathing or Bathsheba being observed bathing by King David, obviously because they were not adequate or appropriate for bathrooms *all’antica*.

The analysis of the surviving bathrooms in Rome has shown that in most cases they were located next to the bedrooms and *studioli*, usually on a mezzanine floor that was accessible via a (spiral) staircase. At the same time, gardens were often directly associated with such an ambience or located accordingly. The walls of the baths themselves were often decorated with garden elements, plants, fruit, sea creatures and landscape scenes, which transported the bather into a paradisaical Cockaigne, a world of *voluptas*. There the clerical bather was never alone, but bathed together with the figures, nymphs, *amorini*, and other mythological figures painted on the walls. In the Castel Sant’Angelo, empty thrones adorned with the clothes and attributes of the gods allude to the fact that the Olympian gods

⁴⁹ “It’s Giovanni da Udine who has been and still is such an imitator of Antiquity, and inventor by himself; as he rediscovered them in perfection: in fact, I dare say that in these parts he did overcome the Antiquity” (S. SERLIO, *Regole generali di architettura*, L. IV, Venice 1537, p. LXXI, quoted in P. PASTRES, *L’arte e la Virtù: un percorso nella fortuna critica di Giovanni da Udine*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (eds.), *Giovanni da Udine...*, cit., p. 149).

troni vuoti adornati con gli abiti e gli attributi degli dèi dell'Olimpo alludono al fatto che questi andavano a fare il bagno con il papa. Nel Palazzo Apostolico le pareti della Stufetta Bibbiena e del bagno del datario Giberti sono decorate con ninfe e divinità nude – soprattutto Venere. Baldassini e Turini hanno potuto godere delle raffigurazioni di amanti mitologici durante i loro bagni. I versi latini nel bagno della Cancelleria indicano che anche Riario faceva il bagno in compagnia degli dèi celesti. Colpisce il fatto che le figure rappresentate sono quasi sempre donne, nude o leggermente vestite, che nelle sale da bagno potevano essere osservate degli utenti clericali da bagnanti altrettanto nudi o leggermente vestiti, ma sempre di sesso maschile. Questa interazione tra lo spettatore maschile e il nudo femminile alle pareti, che era indubbiamente voluta nelle sale da bagno, non è ancora stata recepita dagli studiosi, nel contesto delle ricerche sui concetti morali e sociali, e dei discorsi umanistici del XV e XVI secolo. Silvia De Vito Battaglia, riferendosi al più famoso dei bagni qui descritti, la Stufetta Bibbiena, ha descritto questa relazione complessa e ambivalente tra osservatore – bagnante, voyeur, clerico – e osservato – ninfa, donna nuda, divinità –, così come tra antichità e religiosità nei bagni del primo Cinquecento come un’“atmosfera di entusiasmo culturale per l’antichità, avviato da raffinata sensibilità edonistica e da sorridente scetticismo per ogni valore etico e religioso”⁵⁰

went to bathe with the pope. In the Apostolic Palace the walls of both the Stufetta Bibbiena and the bath of the *datario* Giberti are decorated with naked nymphs and gods – above all Venus. Baldassini and Turini could enjoy the depictions of mythological lovers while bathing. The Latin verses in the bath of the Cancelleria indicate that Riario bathed in the company of the heavenly gods.

It is striking that the figures depicted are almost always female, naked, or lightly clothed bathers, who could be seen in the bathing rooms of clerical users by equally naked or lightly clothed, but male bathers. This interplay between male viewers and nude women in the picture, which was undoubtedly intended in the bathing rooms, has not yet been recognised by researchers in the context of social moral concepts and humanist discourses of the 15th and 16th centuries. Silvia De Vito Battaglia, referring to the most famous of the baths described here, the Stufetta Bibbiena, described this complex and ambivalent relation between observer – bather, voyeur, cleric – and object of observation – nymph, nude, divine – as well as between antiquity and religiosity in the baths of the early 16th century as “atmosfera di entusiasmo culturale per l’antichità, avviato da raffinata sensibilità edonistica e da sorridente scetticismo per ogni valore etico e religioso”⁵⁰.

⁵⁰ S. DE VITO BATTAGLIA, *La stufetta del Cardinal Bibbiena*, in “L’arte”, XXIX (1929), p. 212.

⁵⁰ “Atmosphere of cultural enthusiasm for Antiquity, initiated by refined hedonistic sensitivity and smiling scepticism for all ethical and religious values” (S. DE VITO BATTAGLIA, *La stufetta del Cardinal Bibbiena*, in “L’arte”, XXIX (1929), p. 212).

Baldassarre Peruzzi tra rilievo e progetto dell'antico

Baldassarre Peruzzi between Survey and Design of Antiquities

Giulia Ceriani Sebregondi

Sommario – Il contributo evidenzia i momenti di collaborazione professionale tra Baldassarre Peruzzi (1481-1536) e Giovanni da Udine (1487-1561), soprattutto in quel breve lasso di tempo solitamente riassunto con l'espressione "età dell'oro leonina", quando hanno condiviso a Roma lo stesso ambiente artistico e culturale. Si concentra poi sugli strumenti materiali e immateriali con cui Baldassarre Peruzzi (1481-1536) si è rapportato con l'Antico, focalizzando l'attenzione su alcuni aspetti tecnici e pratici della sua pratica professionale, ricavabili dall'analisi materiale dei disegni, quali le tecniche di rilievo con la bussola, la trasposizione grafica del rilievo eseguito sul campo, o ancora le scale metriche, le cifre e le unità di misura adottate. Molte delle tecniche, metodi e convenzioni, in parte ancora in uso attualmente, nacquero e si affermarono proprio in questo momento, ad opera del ristretto circolo di attori che collaborava con Raffaello nei suoi numerosissimi incarichi, incluso il grandioso progetto di ricostruzione della Roma antica.

Abstract – *The essay highlights the moments of professional collaboration between Baldassarre Peruzzi (1481-1536) and Giovanni da Udine (1487-1561), especially in that short period of time usually summed up with the expression "Leo X Golden Age", when they shared in Rome the same artistic and cultural environment. The essay then focuses on the material and immaterial tools with which Peruzzi relates to the Antico, focusing the attention on some technical and practical aspects of his professional practice, that can be obtained from the material analysis of the drawings, such as the survey techniques with the compass, the graphic transposition of the survey carried out in the field, or the scale keys, the figures and the units of measurement adopted. Many of the techniques, methods, and conventions, partly still in use today, were born and affirmed at this very moment, thanks to the small circle of actors who collaborated with Raphael in his numerous assignments, including the grandiose project of reconstruction of ancient Rome.*

KEYWORDS – Antiquities, Baldassarre Peruzzi, Giovanni da Udine, Architectural Survey, Architectural Drawing.

Con qualche anno di differenza d'età, il più grande Baldassarre Peruzzi (1481-1536) e il più giovane Giovanni da Udine (1487-1561), come è noto, hanno condiviso a Roma lo stesso ambiente artistico e culturale e hanno avuto diversi rapporti di collaborazione professionale, soprattutto in quel breve lasso di tempo solitamente riassunto con l'espressione "età dell'oro leonina".

Come ha sottolineato in più occasioni Arnaldo Bruschi, l'attività di Raffaello, Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane, e – aggiungo io – Giovanni da Udine, si svolgeva nell'ambito di scambi e confronti legati a ripetute e intrecciate collaborazioni, al servizio di un limitato entourage di committenti¹. Peruzzi e Giovanni appartenevano alla più ristretta cerchia di architetti e artisti che collaborava con Raffaello nei suoi numerosissimi incarichi, per i quali aveva assoluto bisogno di aiutanti².

Gli anni tra il 1518 e il 1521 in particolare vedono i due maestri più volte impegnati negli stessi cantieri,

With a few years of age difference, the older Baldassarre Peruzzi (1481-1536) and the younger Giovanni da Udine (1487-1561), shared the same artistic and cultural environment in Rome and had different professional collaborations, especially in that short period of time usually summed up with the expression "Leo X Golden Age".

As Arnaldo Bruschi has pointed out on several occasions, the activities of Raphael, Peruzzi, Antonio da Sangallo the Younger, and – I add – Giovanni da Udine, took place in a context of exchanges linked to repeated and intertwined collaborations, at the service of a limited entourage of patrons¹. Peruzzi and Giovanni belonged to the smallest circle of architects and artists who collaborated with Raphael for his numerous requests, for which he absolutely needed helpers².

The years between 1518 and 1521 saw the two masters working on the same building sites several times,

¹ Da ultimo, per esempio, in A. BRUSCHI, *Roma farnesiana: città e architetture al tempo di Paolo III; il caso del complesso capitolino*, in E. AVAGNINA, G. BELTRAMINI (a cura di), *Per Franco Barbieri: studi di storia dell'arte e dell'architettura*, Venezia 2004, pp. 131-153, p. 136.

² Interessante per l'evidenziazione degli scambi tra Giovanni, Peruzzi e Raffaello, A. CULOTTA, *Tracing the visual language of Raphael's circle to 1527*, Leiden – Boston 2020, *passim*.

¹ For example, in A. BRUSCHI, *Roma farnesiana: città e architetture al tempo di Paolo III; il caso del complesso capitolino*, in E. AVAGNINA, G. BELTRAMINI (ed.), *Per Franco Barbieri: studi di storia dell'arte e dell'architettura*, Venezia 2004, pp. 131-153, p. 136.

² Interesting for the highlighting of the exchanges between Giovanni, Peruzzi and Raphael, A. CULOTTA, *Tracing the visual language of Raphael's circle to 1527*, Leiden – Boston 2020, *passim*.

anche se il dibattito tra gli studiosi sull'attribuzione dei vari interventi pittorici rimane ancora aperto. Ciò che interessa qui evidenziare è che si saranno probabilmente incontrati sui ponteggi per le decorazioni dell'appartamento Riario alla Cancelleria³ o durante i lavori per le decorazioni della loggia sul giardino di Villa Madama⁴. Ma il cantiere più noto è certamente quello per il riallestimento della villa di Agostino Chigi alla Lungara in vista del suo matrimonio con Francesca Ordeaschi, negli anni 1517-1519. Mentre Giovanni da Udine realizza le famose ghirlande nella loggia di Amore e Psiche, all'interno dell'équipe raffaellesca, Peruzzi coordina i lavori architettonici e realizza la sala delle Prospettive⁵.

³ Per gli affreschi nell'appartamento Riario alla Cancelleria attribuiti a Peruzzi, ma anche a Raffaello o ad allievi di quest'ultimo, o a un incarico congiunto, si vedano C.L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967-1968, pp. 93-97; N. DACOS, *Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore*, in M. FAGIOLIO, M.L. MADONNA (a cura di), *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 469-490, pp. 489-490; A. GNANN, *Peruzzi oder Raphael? zu den Entwürfen für die Fresken der "Volta dorata" in der Cancelleria*, in C.L. FROMMEL ET AL. (a cura di), *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, Venezia 2005, pp. 199-212; A. ANGELINI, *Peruzzi dalla Torrentiniana alla Giuntina: modifica di un ritratto*, in B. AGOSTI, S. GINZBURG, A. NOVA (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia 2013, pp. 271-288, pp. 273-275; ID., *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in N. BARBOLANI DI MONTAUTO ET AL. (a cura di), *Arte e politica: studi per Antonio Pinelli*, Firenze, 2013, pp. 39-44, pp. 39-43. Per l'attribuzione a Giovanni da Udine degli affreschi della stufetta, si vedano A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964, p. 104; N. DACOS, *Da Giorgione a Raffaello*, in N. DACOS, C. FURLAN (a cura di), *Giovanni da Udine*, Udine 1987, pp. 9-130, pp. 101, 129 nota 144, 295, anche con una possibile collaborazione tra il Friulano e Peruzzi; C. FURLAN, *Ricamatore, Giovanni, detto Giovanni da Udine*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 87, 2016, ad vocem.

⁴ Per i disegni preparatori per gli affreschi nella villa del cardinale Giulio de' Medici attribuiti a Peruzzi, si vedano C.L. FROMMEL, *Baldassarre...*, cit., pp. 101-104; A. ANGELINI, *Peruzzi...*, cit., pp. 275-276; C. FURLAN, *Zvan da Vdene Furlano" tra Raffaello e Michelangelo*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (a cura di), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo: Zvan da Vdene furlano*, Udine 2020, pp. 18-55, p. 38. M. FUKADA, *Neptune in Villa Madama as an allegory of good ruler*, in "Tokyo-Geijutsu-Daigaku-Seiyo-Bijutsushu-Kenkyushitsu-kiyo", X (2012 [2013]), pp. 19-26; EAD., *Ideological spaces of the Garden Loggia in Villa Madama*, in "Tokyo-Geijutsu-Daigaku-Seiyo-Bijutsushu-Kenkyushitsu-kiyo", XIII (2015), pp. 51-60, richiama il fatto che Peruzzi e Giovanni lavorano insieme all'apparato decorativo della villa.

⁵ Per la decorazione della Loggia, si vedano N. DACOS, *Da Giorgione...*, cit., pp. 26-33; R. VAROLI PIAZZA (a cura di), *Raffaello: la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 57-69; C.L. FROMMEL (a cura di), *Villa Farnesina a Roma*, Modena 2003, pp. 99-121; A. SGAMELLOTTI, G. CANEVA (a cura di), *Colours of prosperity: fruits from the Old and New World: the Loggia of Cupid and Psyche: Raphael and Giovanni da Udine*, Roma 2017. Per la Sala delle Prospettive, si vedano R. VAROLI PIAZZA (a cura di), *La sala delle Prospettive. Storia e restauro*, Roma 1981; EAD., *Il fregio della sala delle Prospettive: un'ipotesi per la bottega del Peruzzi*, in M. FAGIOLIO, M.L. MADONNA (a cura di), *Baldassarre...*, cit., pp. 363-398; R. BARTALINI, *Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina*, in "Prospettiva", LXVII (1992), pp. 17-38; U. EWERING, *Der mythologische Fries der Sala delle*

although the debate among scholars on the attribution of the various pictorial interventions is still open. What is interesting to point out here is that they probably met on the scaffolding for the decorations at the Cancelleria in the Riario apartment³, or during the work on the decorations of the garden loggia of Villa Madama⁴. But the best-known construction site is certainly the one for the renovation of Agostino Chigi's villa in via della Lungara, in view of his marriage to Francesca Ordeaschi, in the years 1517-1519. While Giovanni da Udine creates the famous garlands in the Loggia of Cupid and Psyche, within the Raphael's team, Peruzzi coordinates the architectural works and creates the Hall of Perspective Views⁵.

³ For the frescos in Riario apartment at the Cancelleria, attributed to Peruzzi, but also to Raphael or his circle, or even to a joined commission, see C.L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967-1968, pp. 93-97; N. DACOS, *Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore*, in M. FAGIOLIO, M.L. MADONNA (eds.), *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 469-490, pp. 489-490; A. GNANN, *Peruzzi oder Raphael? zu den Entwürfen für die Fresken der "Volta dorata" in der Cancelleria*, in C.L. FROMMEL ET AL. (eds.), *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, Venezia 2005, pp. 199-212; A. ANGELINI, *Peruzzi dalla Torrentiniana alla Giuntina: modifica di un ritratto*, in B. AGOSTI, S. GINZBURG, A. NOVA (eds.), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia 2013, pp. 271-288, pp. 273-275; ID., *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in N. BARBOLANI DI MONTAUTO ET AL. (eds.), *Arte e politica: studi per Antonio Pinelli*, Firenze, 2013, pp. 39-44, pp. 39-43.

For the attribution to Giovanni da Udine of the bathroom frescos, see A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964, p. 104; N. DACOS, *Da Giorgione a Raffaello*, in N. DACOS, C. FURLAN (eds.), *Giovanni da Udine*, Udine 1987, pp. 9-130, pp. 101, 129 nota 144, 295, with also a possible collaboration between Giovanni and Peruzzi; C. FURLAN, *Ricamatore, Giovanni, detto Giovanni da Udine*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 87, 2016, ad vocem.

⁴ For the preparatory drawings for the frescos of Cardinal Giulio de' Medici's Villa, attributed to Peruzzi, see C.L. FROMMEL, *Baldassarre...*, cit., pp. 101-104; A. ANGELINI, *Peruzzi...*, cit., pp. 275-276; C. FURLAN, *Zvan da Vdene Furlano" tra Raffaello e Michelangelo*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (eds.), *Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo: Zvan da Vdene furlano*, Udine 2020, pp. 18-55, p. 38. M. FUKADA, *Neptune in Villa Madama as an allegory of good ruler*, in "Tokyo-Geijutsu-Daigaku-Seiyo-Bijutsushu-Kenkyushitsu-kiyo", X (2012 [2013]), pp. 19-26; EAD., *Ideological spaces of the Garden Loggia in Villa Madama*, in "Tokyo-Geijutsu-Daigaku-Seiyo-Bijutsushu-Kenkyushitsu-kiyo", XIII (2015), pp. 51-60, recalls the collaboration between Peruzzi and Giovanni in the decoration of the Villa.

⁵ For the decoration of the Loggia, see N. DACOS, *Da Giorgione...*, cit., pp. 26-33; R. VAROLI PIAZZA (ed.), *Raffaello: la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 57-69; C.L. FROMMEL (ed.), *Villa Farnesina a Roma*, Modena 2003, pp. 99-121; A. SGAMELLOTTI, G. CANEVA (eds.), *Colours of prosperity: fruits from the Old and New World: the Loggia of Cupid and Psyche: Raphael and Giovanni da Udine*, Roma 2017.

For the Hall of Perspective, see R. VAROLI PIAZZA (ed.), *La sala delle Prospettive. Storia e restauro*, Roma 1981; EAD., *Il fregio della sala delle Prospettive: un'ipotesi per la bottega del Peruzzi*, in M. FAGIOLIO, M.L. MADONNA (eds.), *Baldassarre...*, cit., pp. 363-398; R. BARTALINI, *Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina*, in "Prospettiva", LXVII (1992), pp. 17-38; U. EWERING, *Der mythologische Fries der Sala delle*

Il foglio di Peruzzi GDSU 410A, che reca sul *recto* un suo appunto grafico con le misure di una colonna in granito a Santo Stefano del Cacco a Roma, sul sedime del portico dell'Iseo Campense (il portico d'Ottavia per Peruzzi), contiene sul *verso* uno schizzo di Sant'Urbano alla Caffarella (il cosiddetto tempio di Baccho) e l'annotazione autografa relativa a 22 giornate di lavoro pagate a "Jovan de Udene pictore", insieme ad altri pittori, un orefice, un fabbro, un miniatore (*fig. 1*). È questa l'unica testimonianza diretta di una collaborazione certa tra i due maestri. Il foglio è datato intorno al 1519 da Alfonso Bartoli, come parte del cosiddetto Taccuino dei viaggi, e più ampiamente tra il 1518 e il 1523 da Heinrich Wurm, come parte di un taccuino di Antichità⁶. Anche in questo caso gli studiosi hanno avanzato ipotesi diverse circa la possibile occasione cui riferire l'annotazione, ma sembra necessario lasciare ancora aperta l'identificazione dell'impresa⁷.

Per Peruzzi, in ogni caso, sono questi gli anni dell'"incessante confronto con Raffaello e con l'antico" per dirla con le parole di Frommel⁸, anche attraverso quel grandioso progetto di ricostruzione della Roma antica, cui è legata la stesura della cosiddetta *Lettera a Leone X* databile all'autunno del 1519: quel mettere "in disegno Roma antica, quanto conoscer si pò per quello che hoggi di si vede"⁹.

Prospettive in der Villa Farnesina zu Rom, Münster - Hamburg, 1993; M. LUCHTERHANDT, *Im Reich der Venus. Zu Peruzzis 'Sala delle Prospettive' in der Farnesina*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXI (1996), pp. 207-244.

Per la Farnesina in generale, C.L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961; ID. (a cura di), *Villa...*, cit.

⁶ A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Firenze 1914-1922, VI, pp. 38-39; H. WURM, *Baldassarre Peruzzi: Architekturstudien, Tafelband*, Tübingen 1984, p. 15.

⁷ C.L. FROMMEL, *Baldassarre...*, cit., p. 14 nota 36 (Farnesina, anticipando la datazione del foglio al 1510-1511, o Cancelleria); N. DACOS, *Da Giorgione...*, cit., pp. 122, 129 nota 144 (Cancelleria); C. FURLAN, *Zvan...*, cit., p. 54 nota 101 (lascia aperta la questione, in conseguenza dell'attribuzione a Raffaello della Cancelleria). Trattandosi poi di Giovanni che lavora da solo per Peruzzi, si può anche pensare a una data successiva alla morte di Raffaello nell'aprile del 1520 (villa Madama?), mentre è difficile pensare alla seconda fase di decorazione della Farnesina, essendo Giovanni nella squadra di Raffaello.

⁸ C.L. FROMMEL, *"Ala maniera e uso delj bonj antiquj": Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico*, in ID. ET AL. (a cura di), *Baldassarre...*, cit., pp. 3-82, p. 45.

⁹ Si utilizza qui il testo in F.P. DI TEODORO, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze 2020; citazione p. 45. Per un quadro generale del contesto antiquario, si veda H. BURNS, A. NESSELRAITH (a cura di), *Raffaello e l'antico*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (a cura di), *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 379-450. A. BRUSCHI, *Introduzione*, in A. LABACCO, *Libro appartenente a l'architettura. 1559*, Milano 1992, p. XVII, suggeriva che Peruzzi, Sangallo e Labacco facessero parte del gruppo di lavoro di collaboratori di Raffaello nell'impresa di rilevamento dei monumenti di Roma; seguito da A. GHISETTI GIAVARINA, *Baldassarre Peruzzi e lo studio dei*



1/ Baldassarre Peruzzi, schizzo di Sant'Urbano alla Caffarella (il cosiddetto tempio di Baccho) e annotazione autografa relativa a 22 giornate di lavoro pagate a "Jovan de Udene pictore", Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 410Av (su concessione del Ministero della Cultura).

1/ Baldassarre Peruzzi, sketch of Sant'Urbano alla Caffarella (the so-called Temple of Bacchus) and handwritten note relating to 22 days of paid work to "Jovan de Udene pictore", Florence, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 410Av (on concession of the Ministero della Cultura).

The sheet by Peruzzi GDSU 410A, which bears a graphic note on the *recto* with the measurements of a granite column in Santo Stefano del Cacco in Rome, on the grounds of the portico of the Iseum Campense (the portico of Octavia for Peruzzi), contains on the *verso* a sketch of Sant'Urbano alla Caffarella (the so-called Temple of Bacchus) and the handwritten note relating to 22 days of paid work to

Prospettive in der Villa Farnesina zu Rom, Münster - Hamburg, 1993; M. LUCHTERHANDT, *Im Reich der Venus. Zu Peruzzis 'Sala delle Prospettive' in der Farnesina*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXI (1996), pp. 207-244.

For the Villa Farnesina in general, see C.L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961; ID. (ed.), *Villa...*, cit.

In particolare, tra il 1518 e il 1520 lo troviamo impegnato in un'enorme mole di lavori che hanno al loro centro il tema del dialogo con l'Antico, dal viaggio a Terracina, Gaeta e Formia a rilevare monumenti¹⁰, a diversi progetti sui resti di edifici dell'antica Roma. Si tratta di un gruppo di progetti, rimasti prevalentemente su carta, che trattano del riuso, interpretazione e reinvenzione dell'antico: il progetto del palazzo per i tre eredi Orsini sui resti delle Terme di Agrippa (1518-1519 circa); il progetto per l'isolato di Santa Martina e Sant'Adriano nel Foro Romano (1518-1519 circa); il palazzo Savelli all'interno del Teatro di Marcello (1519 circa); e il progetto per il monastero di Santa Maria Liberatrice sulle rovine de Complesso domiziano, sempre al Foro (1519-1520 circa). Anche se affrontati dagli studiosi, indagini filologiche aggiornate, uno sguardo nuovo sugli aspetti materiali e ideali di questi progetti, e un più ampio inquadramento nel loro contesto socio-culturale e di committenza sono tutt'altro che pienamente esplorati, e sono oggetto d'indagine da parte di chi scrive¹¹.

Lo studio, il rilievo e la ripresa della decorazione e dell'architettura antica accomunano certamente i due artisti, nell'ambito di quella spiccata sensibilità antiquaria della cerchia di Raffaello e della corte di Leone X. Un comune interesse per le decorazioni delle volte antiche

“Jovan de Udene picture”, together with other painters, a goldsmith, a blacksmith, and an illuminator (*fig. 1*). This is the only direct evidence of a sure collaboration between the two masters. The sheet is dated around 1519 by Alfonso Bartoli, as part of the so-called Travel notebook, and more widely between 1518 and 1523 by Heinrich Wurm, as part of an Antiquity notebook⁶. Again, scholars have proposed different hypotheses about the possible occasion to refer to the annotation, but it seems necessary to leave the identification of the work still open⁷.

For Peruzzi, in any case, these are the years of the “incessant confrontation with Raphael and the Antico” in Frommel's words⁸, also through that grandiose reconstruction project of ancient Rome, to which the so-called Letter to Leo X, datable to the autumn of 1519, is related: the putting “in design ancient Rome, how much one will know for what one sees today”⁹. Between 1518 and 1520 we find Peruzzi engaged in an enormous amount of works that have at their centre the dialogue with the Antico, from the trip to Terracina, Gaeta and Formia to survey ancient Roman monuments¹⁰, to various projects on the remains of buildings of ancient Rome. This is a

⁶ A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Firenze 1914-1922, VI, pp. 38-39; H. WURM, *Baldassarre Peruzzi: Architekturzeichnungen, Tafelband*, Tübingen 1984, p. 15.

⁷ C.L. FROMMEL, *Baldassarre...*, cit., p. 14 note 36 (Farnesina, dating the sheet to 1510-1511, or Cancelleria); N. DACOS, *Da Giorgione...*, cit., pp. 122, 129 note 144 (Cancelleria); C. FURLAN, “*Zvan...*”, cit., p. 54 note 101 (living open the question, in consequence of the attribution to Raphael of the Cancelleria decoration). Since we are dealing with Giovanni working alone for Peruzzi, it is also possible to think of a commission after Raphael's death in April 1520 (Villa Madama?), while it is difficult to think of the second phase of Farnesina decoration, being Giovanni in Raphael's team.

⁸ C.L. FROMMEL, “*Ala maniera e uso delj bonj antiquij*”: *Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico*, in ID. ET AL. (eds.), *Baldassarre...*, cit., pp. 3-82, p. 45.

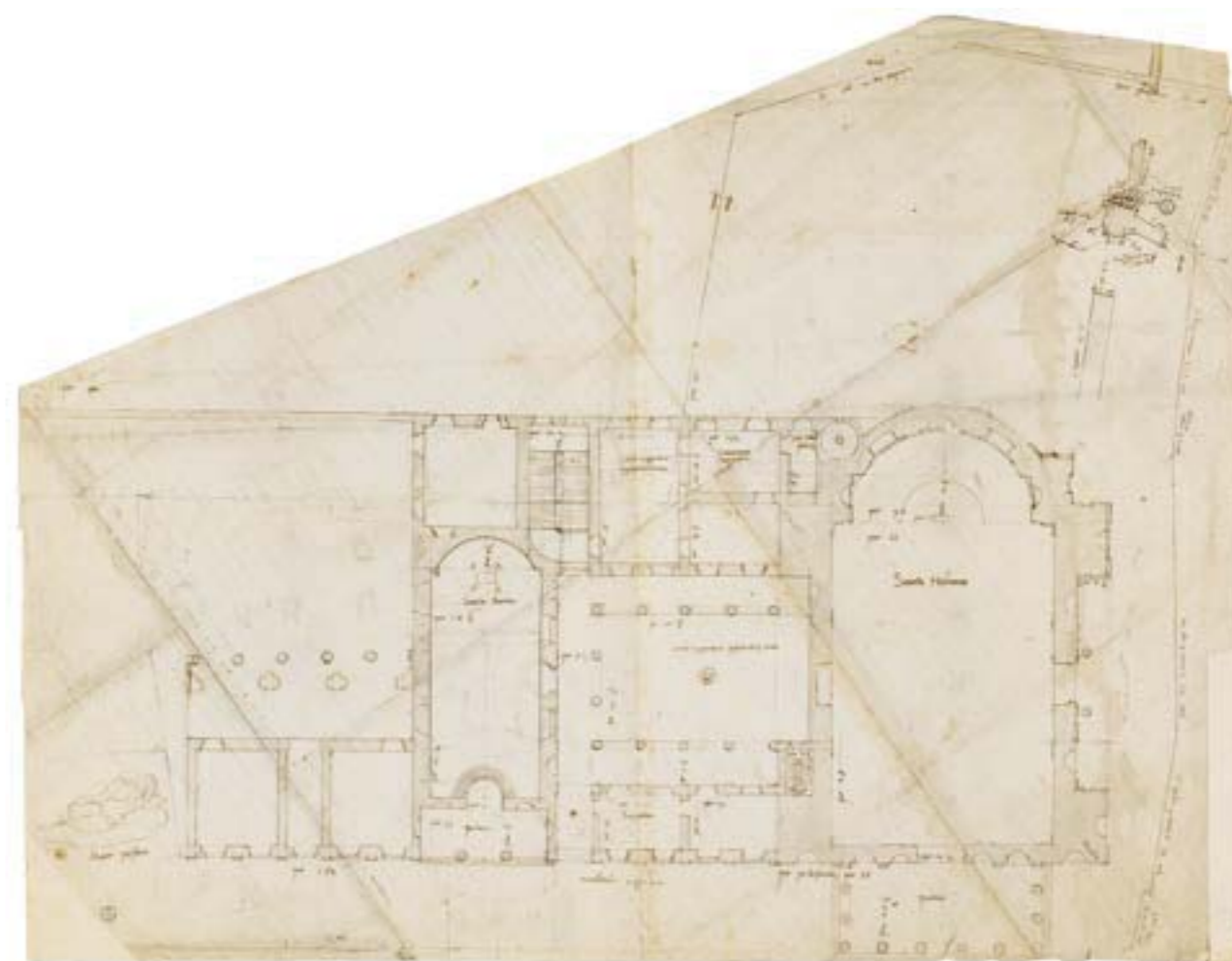
⁹ All the translations are mine. The Italian text used is from F.P. DI TEODORO, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze 2020; quotation p. 45. For an overview on the antiquarian context, see H. BURNS, A. NESSELRATH (eds.), *Raffaello e l'antico*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (eds.), *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 379-450. A. BRUSCHI, *Introduzione*, in A. LABACCO, *Libro appartenente a l'architettura. 1559*, Milano 1992, p. XVII, suggested that Peruzzi, Sangallo and Labacco were part of the working group collaborating with Raphael in the surveying of ancient Roman monuments; followed by A. GHISSETTI GIAVARINA, *Baldassarre Peruzzi e lo studio dei monumenti antichi dal rilievo alla rappresentazione*, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, XLIV-L (2004-2007), pp. 161-166, p. 163; and A. VISCOGLIOSI, *Antonio da Sangallo e Palladio tra foro di Augusto e foro di Nerva. Diverse maniere di osservare l'Antico, tra la pianta di Roma di Raffaello e il Teatro Olimpico*, in “Annali di architettura”, XXIX (2017), pp. 101-116, p. 111.

¹⁰ A. BARTOLI, *I monumenti...*, cit., VI, p. 39; H. WURM, *Baldassarre...*, cit., pp. 13-71, 73-110; H. WURM, *I disegni di architettura del Peruzzi. Un contributo alla loro cronologia*, in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (eds.), *Baldassarre...*, cit., pp. 721-752, p. 738. On the Terracina drawings, see A.C. HUPPERT, *Baldassarre Peruzzi as archaeologist in Terracina*, in C.L. FROMMEL ET AL. (eds.), *Baldassarre...*, cit., pp. 213-224.

monumenti antichi dal rilievo alla rappresentazione, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, XLIV-L (2004-2007), pp. 161-166, p. 163; e da A. VISCOGLIOSI, *Antonio da Sangallo e Palladio tra foro di Augusto e foro di Nerva. Diverse maniere di osservare l'Antico, tra la pianta di Roma di Raffaello e il Teatro Olimpico*, in “Annali di architettura”, XXIX (2017), pp. 101-116, p. 111.

¹¹ A. BARTOLI, *I monumenti...*, cit., VI, p. 39; H. WURM, *Baldassarre...*, cit., pp. 13-71, 73-110; H. WURM, *I disegni di architettura del Peruzzi. Un contributo alla loro cronologia*, in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (a cura di), *Baldassarre...*, cit., pp. 721-752, p. 738. Sui disegni di Terracina, si veda A.C. HUPPERT, *Baldassarre Peruzzi as archaeologist in Terracina*, in C.L. FROMMEL ET AL. (a cura di), *Baldassarre...*, cit., pp. 213-224.

¹¹ Sui progetti citati, si vedano J.J. GLOTON, *Transformation et réemploi des monuments du passé dans la Rome du XVIe siècle: les monuments antiques*, in “Mélanges d'archéologie et d'histoire”, LXXIV (1962), pp. 705-758; C. TESSARI, *Baldassarre Peruzzi: il progetto dell'antico*, Milano 1995; C.L. FROMMEL, “*Ala maniera...*”, cit., pp. 31-45; C. TESSARI, *Baldassarre Peruzzi e il palazzo Savelli sul Teatro di Marcello*, in C.L. FROMMEL ET AL. (a cura di), *Baldassarre...*, cit., pp. 267-271; A. CERUTTI FUSCO, “*Ubi nunc est domus Sabellorum fuit olim Theatrum Marcelli*”: *il Coliseo de' Savelli da domus munita a palatium columnatum al tempo di Baldassarre e Salvvestro Peruzzi*, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, n.s., LV-LVI (2010-2011 [2012]), pp. 101-110; E. BENTIVOGLIO, *Il progetto di Baldassarre Peruzzi per gli Orsini di Pitigliano e Nola nell'area delle terme di Agrippa: una rilettura archeologico-topografica e architettonica*, in “Palladio”, LVIII (2016 [2019]), pp. 5-24; A. ESPOSITO, *S. Maria Liberatrice dello Inferno nel rione Campitelli: una chiesa, un monastero, un ospizio, una domus di terziarie francescane nella Roma del Rinascimento*, in “Frate Francesco”, n.s., LXXXVI, 2 (2020), pp. 349-358; A. BONAVITA, G. CERIANI SEBREGONDI, *Una tradizione rinnovata: il progetto di Baldassarre Peruzzi per la diaconia di Sant'Adriano al Foro Romano*, in “Annali di Architettura”, XXXIII (2021 [2022]), pp. 25-48.



2/ Baldassarre Peruzzi, rilievo e progetto dell'isolato di Santa Martina e Sant'Adriano al Foro romano, Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 625Ar (su concessione del Ministero della Cultura).

2/ Baldassarre Peruzzi, survey and project of the area of Santa Martina and Sant'Adriano at the Roman Forum, Florence, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 625Ar (on concession of the Ministero della Cultura).

può essere rinvenuto per esempio nei noti rilievi di Giovanni della Domus aurea (si veda il saggio di Ghisetti Giavarina) e in quelli di Peruzzi della decorazione di una volta di una casa dell'Aventino (GDSU 423Ar, 483Ar), sebbene nel suo caso l'interesse sia rivolto più al disegno della partizione che agli elementi figurativi. Ma anche le antichità di Tivoli e Villa Adriana hanno variamente influenzato le loro opere (per Giovanni da Udine si vedano i saggi di Baeurle e di Bulfone Gransinigh).

Un'attenta ricostruzione degli strumenti materiali e immateriali con cui Peruzzi si rapporta con l'Antico, focalizzando l'attenzione su alcuni aspetti tecnici e pratici della sua pratica professionale, ricavabili dall'analisi materiale dei disegni, quali le tecniche di rilievo con la bussola, la trasposizione grafica del rilievo eseguito sul campo, o ancora le scale metriche, le cifre e le unità di misura adottate, può allora contribuire ad arricchire le conoscenze sul contesto nel quale i due protagonisti si trovano a operare e collaborare. Anche perché molte delle tecniche, metodi e convenzioni, in parte ancora in

group of projects, mainly remained on paper, which deal with the reuse, interpretation and reinvention of the Antico: the project of the palace for the three Orsini heirs on the remains of the Agrippa Baths (around 1518-1519); the project for the area of Santa Martina and Sant'Adriano in the Roman Forum (about 1518-1519); the Savelli palace inside the Theatre of Marcellus (about 1519); and the project for the monastery of Santa Maria Liberatrice on the ruins of the Domitian's Complex, also in the Roman Forum (around 1519-1520). Even if faced by scholars, up-to-date philological investigations, a new look at the material and ideal aspects of these projects, and a broader framework of their socio-cultural and patronage context are far from being fully explored and are at present investigated by the writer¹¹.

¹¹ On the above mentioned projects, see J.J. GLOTON, *Transformation et réemploi des monuments du passé dans la Rome du XVIe siècle: les monuments antiques*, in “Mélanges d'archéologie et d'histoire”, LXXIV (1962), pp. 705-758; C. TESSARI, *Baldassarre Peruzzi: il progetto dell'antico*, Milano 1995; C.L. FROMMEL, “*Ala maniera...*”, cit.,

uso attualmente, nacquero e si affermarono proprio in questo momento, ad opera di questo ristretto circolo di attori.

Il rilievo con la bussola

Il progetto di Peruzzi per la trasformazione dell'isolato delle chiese di Santa Martina e Sant'Adriano nel Foro romano è illustrato nel disegno conservato agli Uffizi GDSU 625Ar (*fig. 2*). Lasciando da parte le questioni relative alla committenza, la funzione del progetto e la sua contestualizzazione urbana affrontate altrove¹², si analizzerà qui il disegno in quanto tale.

Balza subito all'occhio come tutta la superficie del grande disegno sia scandita da linee parallele inclinate. Allo stesso modo si nota come i fogli siano uniti secondo una disposizione ugualmente inclinata rispetto agli edifici rappresentati. Per comprenderne ragione e funzione è necessario ricostruire il processo di realizzazione del disegno stesso.

Come vedremo, il disegno di Peruzzi costituisce allo stesso tempo un progetto e un rilievo dell'area.

Il rilievo è stato condotto con il metodo scientifico basato sull'uso della bussola con la calamita (*figg. 3-4*), che corrisponde in maniera molto precisa a quanto esposto nella *Lettera a Leone X* di Raffaello, e simile a quella adottata contemporaneamente da Antonio da Sangallo il Giovane per la stessa zona (GDSU 896Ar, 1143Ar, 1299Ar)¹³.

Lo "strumento" utilizzato da Peruzzi è una bussola topografica divisa in 32 gradi con andamento dei gradi in senso orario, come quello descritto da Raffaello (mentre il Sangallo ne usava uno con i gradi disposti in senso antiorario). Essa è composta da un cerchio diviso in otto segmenti, a loro volta suddivisi in quattro sezioni, per un totale appunto di 32 unità. I punti cardinali sono indicati con i nomi dei venti corrispondenti: Tramontana e Ostro per il nord e il sud, Levante e Ponente per l'est e l'ovest, Greco e Libeccio per il nord-est e il sud-ovest, Maestro e Scirocco per il nord-ovest e il sud-est.

Al centro sono infissi una calamita libera di ruotare e protetta da un vetro o "un sutil corno trasparente", e un'asta corrispondente al diametro, detta "traguardo", anch'essa libera di ruotare. Mantenendo lo strumento orientato a nord tramite la calamita, lo si avvicina alla parete che si vuole misurare e si posiziona il traguardo

The study, survey, and revival of ancient decoration and architecture certainly unite the two artists, in the context of the strong antiquarian sensibility of Raphael's circle and the court of Leo X. A common interest for the decoration of ancient Roman vaults for example can be found in the well-known survey drawings by Giovanni of the Domus Aurea (see Ghisetti Giavarina's essay) and in those by Peruzzi of the decoration of a vault of an ancient domus on the Aventine hill (GDSU 423Ar, 483Ar), even though in his case the interest is focused more on the design of the partitions than on the figurative elements. The ancient remains of Tivoli and Hadrian's Villa have variously influenced their work too (for Giovanni see Baeurle's and Bulfone Gransinigh's essays).

A careful reconstruction of the material and immaterial tools with which Peruzzi relates to the Antico, focusing the attention on some technical and practical aspects of his professional practice, that can be obtained from the material analysis of the drawings, such as the survey techniques with the compass, the graphic transposition of the survey carried out in the field, or the scale keys, the figures and the units of measurement adopted, can, thus, contribute to enrich the knowledge of the context in which the two protagonists worked and collaborated. Also, because many of the techniques, methods, and conventions, partly still in use today, were born and affirmed at this very moment, thanks to this small circle of actors.

The survey with the compass

Peruzzi's project for the transformation of the block with the churches of Santa Martina and Sant'Adriano is illustrated in the drawing preserved in the Uffizi GDSU 625Ar (*fig. 2*). Leaving aside the questions relating to the patronage, the function of the project and its urban contextualization, dealt with elsewhere¹², the drawing as such will be analysed here.

pp. 31-45; C. TESSARI, *Baldassarre Peruzzi e il palazzo Savelli sul Teatro di Marcello*, in C.L. FROMMEL ET AL. (eds.), *Baldassarre...*, cit., pp. 267-271; A. CERUTTI FUSCO, "Ubi nunc est domus Sabellorum fuit olim Theatrum Marcelli": il Coliseo de' Savelli da domus munita a palatium columnatum al tempo di Baldassarre e Salvstro Peruzzi, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., LV-LVI (2010-2011 [2012]), pp. 101-110; E. BENTIVOGLIO, *Il progetto di Baldassarre Peruzzi per gli Orsini di Pitigliano e Nola nell'area delle terme di Agrippa: una rilettura archeologico-topografica e architettonica*, in "Palladio", LVIII (2016 [2019]), pp. 5-24; A. ESPOSITO, *S. Maria Liberatrice dello Inferno nel rione Campitelli: una chiesa, un monastero, un ospizio, una domus di terzarie francescane nella Roma del Rinascimento*, in "Frate Francesco", n.s., LXXXVI, 2 (2020), pp. 349-358; A. BONAVITA, G. CERIANI SEBREGONDI, *Una tradizione rinnovata: il progetto di Baldassarre Peruzzi per la diaconia di Sant'Adriano al Foro Romano*, in "Annali di Architettura", XXXIII (2021 [2022]), pp. 25-48.

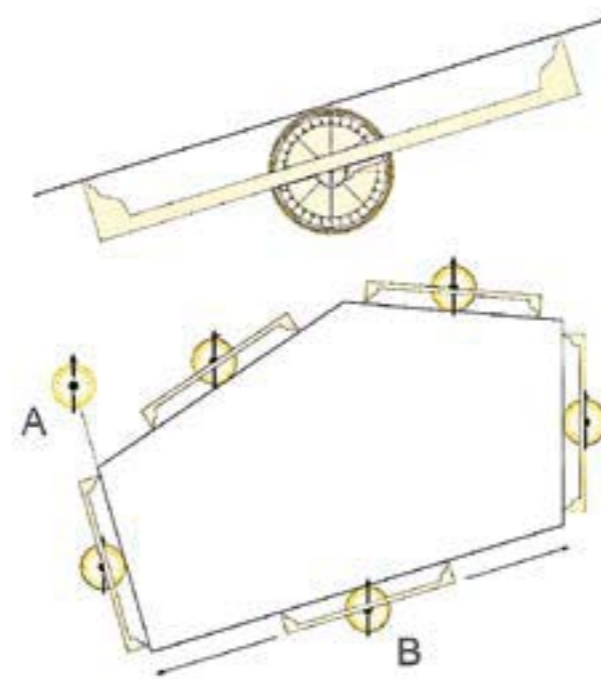
¹² A. BONAVITA, G. CERIANI SEBREGONDI, *Una tradizione...*, cit.

¹² A. BONAVITA, G. CERIANI SEBREGONDI, *Una tradizione...*, cit.

¹³ Per una descrizione di tale sistema di rilievo con la bussola, definito dall'autrice "per camminamento", si veda C. MODONUTTI, *Bussola e rilievo architettonico nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi*, in "Annali di architettura", XXVI (2014), pp. 7-28, pp. 11-14; F. CAMEROTA, *cat. II.14*, in M. FAIETTI, M. LAFRANCONI (a cura di), *Raffaello: 1520-1483*, Milano 2020, pp. 116-117.



3/ Ricostruzione della bussola da rilievo con la calamita (da C. MODONUTTI, *Bussola e rilievo architettonico nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi*, in "Annali di architettura", XXVI (2014), pp. 7-28, fig. 32).
3/ Reconstruction of the compass for survey with the magnet (from C. MODONUTTI, *Bussola e rilievo architettonico nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi*, in "Annali di architettura", XXVI (2014), pp. 7-28, fig. 32).



4/ Schema del sistema di rilevamento con la bussola con la calamita (da F. CAMEROTA, *cat. II.14*, in M. FAIETTI, M. LAFRANCONI (a cura di), *Raffaello: 1520-1483*, Milano 2020, pp. 116-117).

4/ Diagram of the survey system with the compass with the magnet (from F. CAMEROTA, *cat. II.14*, in M. FAIETTI, M. LAFRANCONI (a cura di), *Raffaello: 1520-1483*, Milano 2020, pp. 116-117).

parallelo al muro con l'ausilio di "una regula di legno o latone". In questo modo è possibile individuarne la posizione secondo vento e gradi, mentre la sua lunghezza, fino al cambio di direzione, si misura "con la canna o cubito o palmo". Come scrive Raffaello, "questo numero si noti, cioè è tanti cubiti a tanti gradi di ostro o sirocho o

It immediately catches the eye how the whole surface of the large drawing is marked by inclined parallel lines. In the same way it can be seen how the sheets are joined according to an equally inclined arrangement with respect to the buildings represented. To understand why it is necessary to reconstruct the process of making the drawing itself.

As we will see, Peruzzi's drawing is both a project and a survey of the area. The survey was conducted with the scientific method based on the use of the compass with the magnet (*figg. 3-4*), which corresponds in a very precise way to what is stated in the Letter to Leo X by Raphael, and like the one adopted at the same time by Sangallo for the same area (GDSU 896Ar, 1143Ar, 1299Ar)¹³.

The "instrument" used by Peruzzi is a topographical compass divided into 32 degrees with a clockwise degree course, like the one described by Raphael (while Sangallo used one with the degrees arranged counterclockwise). It is composed of a circle divided into eight segments, in turn divided into four sections, for a total of 32 units. The cardinal points are indicated with the names of the corresponding winds: *Tramontana* and *Ostro* for the north and south, *Levante* and *Ponente* for the east and west, *Greco* and *Libeccio* for the north-east and south-west, *Maestro* and *Scirocco* for the north-west and south-east. In the centre there is a magnet free to rotate and protected by a glass or "a transparent horn", and a rod corresponding to the diameter, called "target", which is also free to rotate.

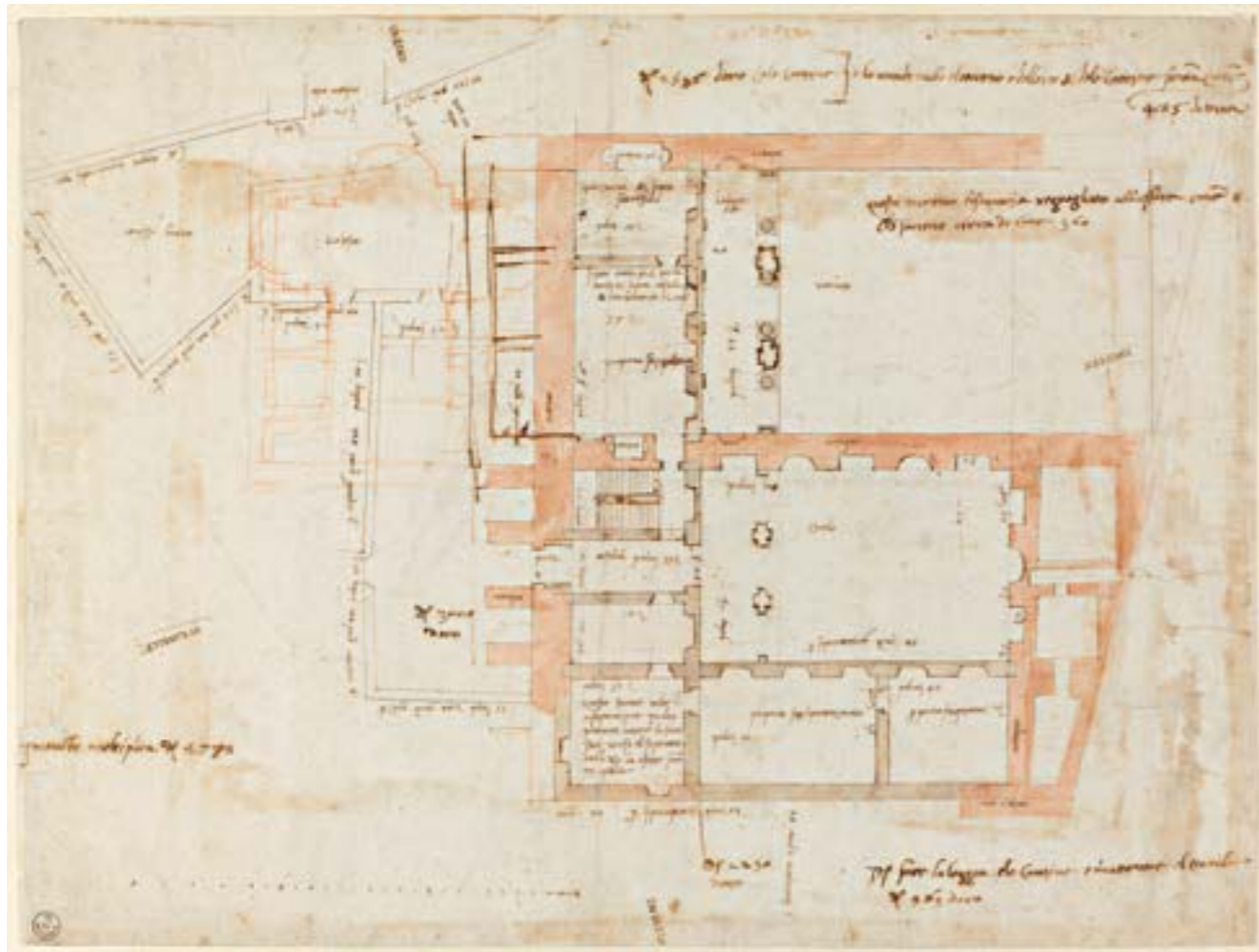
Keeping the instrument oriented to the north by means of the magnet, it is approached to the wall to be measured and the target is positioned parallel to the wall with the help of a "wooden or tin ruler".

In this way it is possible to identify its position according to wind and degrees, while its length, up to the change of direction, is measured "with the rod or cubit or palm". As Raphael writes, "take note of this number, how many cubits at how many degrees of *ostro* or *sirocho* or whatever it is".

Proceeding with this system all around the building one will have the length and topographical position of each portion of the wall and be able to draw the plan.

The exact correspondence between this survey system described in the Letter and that adopted by Peruzzi can be reconstructed from the annotations present in

¹³ For the description of this surveying system with the compass, indicated by the author as a "walking system", see C. MODONUTTI, *Bussola e rilievo architettonico nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi*, in "Annali di architettura", XXVI (2014), pp. 7-28, pp. 11-14; F. CAMEROTA, *cat. II.14*, in M. FAIETTI, M. LAFRANCONI (eds.), *Raffaello: 1520-1483*, Milano 2020, pp. 116-117.



5/ Baldassarre Peruzzi, rilievo e progetto del monastero di Santa Maria Liberatrice al Foro romano, Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 593Ar (su concessione del Ministero della Cultura).

5/ Baldassarre Peruzzi, survey and project of the monastery of Santa Maria Liberatrice in the Roman Forum, Florence, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 593Ar (on concession of the Ministero della Cultura).

qual si sia”. Procedendo con questo sistema tutto intorno all’edificio si avrà la lunghezza e la posizione topografica di ogni porzione di muro e se ne potrà disegnare la pianta.

L’esatta corrispondenza tra questo sistema di rilievo descritto nella *Lettera* e quello adottato da Peruzzi può essere ricostruito dalle annotazioni presenti nel disegno. Ad ogni porzione di muro rilevato, infatti, corrisponde l’indicazione di una dimensione lineare, di un vento e di un numero in gradi. Queste informazioni ci danno rispettivamente la lunghezza del segmento di muro, il suo orientamento e angolo rispetto al vento.

Questo stesso sistema è adottato per il contemporaneo rilievo/progetto prima citato per il monastero delle francescane di Santa Maria Liberatrice (GDSU 593Ar), collocato quasi di fronte, dall’altro lato del Foro (*fig. 5*).

La trasposizione grafica del rilievo

Il foglio di Peruzzi illustra bene però – forse meglio di ogni altro – anche la seconda fase del procedimento de-

the drawing. In fact, each portion of the surveyed wall corresponds to the indication of a linear dimension, a wind, and a number in degrees. This information gives us respectively the length of the wall segment, its orientation and angle with respect to the wind.

This same system is adopted for the contemporary survey/project above mentioned for the Franciscan monastery of Santa Maria Liberatrice (GDSU 593Ar), located almost opposite, on the other side of the Forum (*fig. 5*).

The graphic transposition of the survey

However, Peruzzi’s sheet illustrates well – perhaps better than any other – also the second phase of the procedure described in the Letter, a lesser-known step, that of transferring the data collected during the survey to paper. And it is here that we find the reason for the particularities highlighted in the opening, that is the inclined parallel lines and the sheets joined equally diagonally.

In fact, to make a fair copy of the relief, Peruzzi first

scritto nella *Lettera*, un passo forse meno noto, quello del trasferimento su carta dei dati raccolti durante la campagna di rilievo. Ed è qui che troviamo il motivo delle particolarità evidenziate in apertura, ossia le linee parallele inclinate e i fogli uniti altrettanto in diagonale.

Per fare la copia in bella del rilievo, infatti, Peruzzi ha prima preparato, incollando tra loro più fogli rettangolari lungo i loro bordi, una superficie cartacea sufficientemente ampia da contenere il disegno dell’area secondo la scala stabilita. Ha poi proceduto a tracciare, come indica Raffaello, “primamente, [...] sopra essa una linea la quale ti serva quasi per maestra al diritto di tramontana”, ossia verso nord. Ora, su un foglio bianco, la direzione di questa linea, destinata a rappresentare l’orientamento nord-sud, è scelta arbitrariamente. Per comodità Peruzzi la dispose parallelamente al bordo dei fogli rettangolari. È stato possibile individuare questa prima riga in quanto è nella parte inferiore di questa che si trova segnata la scala metrica, con una divisione in piedi romani antichi, su cui ritorneremo¹⁴.

Una volta tracciata questa “linea maestra”, l’intera superficie è stata suddivisa da linee ad essa parallele, distanti tra loro 5 piedi. Tali linee servono a facilitare la trasposizione delle misurazioni effettuate durante la campagna di rilievo.

Per fare ciò, infatti, è necessario utilizzare uno strumento simile a quello utilizzato sul campo ma questa volta di carta, il suo ‘modello’ potremmo dire, “della forma e misura propria de la bussola della calamita e partita, appunto, di quello medemo modo, con li medemi gradi de li venti” dice Raffaello. Orientando lo strumento secondo la direzione nord-sud indicata dalla “linea maestra” (che sostituisce la calamita), si traccia una linea passante per il centro dello strumento e inclinata secondo l’angolo espresso in gradi di vento annotato in sito. La lunghezza del tratto viene poi segnata “con la misura delli tuoi piccoli piedi”, cioè in scala, ottenendo così la prima porzione di muro.

Per mantenere inalterata la direzione nord-sud spostandosi man mano sul grande foglio per trasferirvi i dati del rilievo, fondamentale per la precisione del disegno, Peruzzi ha quindi ingegnosamente moltiplicato la “linea maestra” su tutta la superficie.

Infine, una volta completato il disegno, la grande superficie di carta composta da più fogli è stata rifilata, ora non più secondo l’orientamento topografico, ma secondo l’orientamento della facciata principale del complesso, in modo da avere una presentazione più chiara e ordinata. Ecco perché, alla fine di tutto il processo, sia

prepared, by gluing together several rectangular sheets along their edges, a paper surface large enough to contain the drawing of the area according to the established scale. He then proceeded to trace, as Raphael indicates, “first of all, (...) over it a line that will serve you almost as a master line in the direction of *Tramontana*”, that is, to the north.

Now, on a blank sheet of paper, the direction of this line, intended to represent the north-south orientation, is chosen arbitrarily. For convenience, Peruzzi placed it parallel to the edge of the rectangular sheets. It was possible to identify this first line as it is in the lower part of this that the scale key is marked, with a division into ancient Roman feet, on which we will return¹⁴. Once this “master line” was drawn, the entire surface was divided by lines parallel to it, 5 feet apart. These lines serve to facilitate the transposition of the measurements made during the survey campaign.

To do this, in fact, it is necessary to use an instrument like the one used in the field, but this time made of paper, its ‘model’ we could say, “in the same shape and size of the compass with the magnet and divided, in fact, of the same way, with the same degrees of the winds” says Raphael. By orienting the instrument according to the north-south direction indicated by the “master line” (which replaces the magnet), a line is drawn passing through the centre of the instrument and inclined according to the angle expressed in degrees of wind noted on site. The length of the stretch is then marked “with the measure of your little feet”, that is to say in scale, thus obtaining the first portion of the wall. To keep the north-south direction unchanged by moving gradually on the large sheet to transfer the data of the survey, fundamental for the accuracy of the drawing, Peruzzi has therefore ingeniously multiplied the “master line” over the entire surface.

Finally, once the drawing was completed, the large surface of paper made up of several sheets was trimmed, now no longer according to the topographical orientation, but according to the orientation of the main facade of the complex, to have a clearer and tidy presentation. Therefore, at the end of the whole process, both the sheets and the construction lines are inclined and seem to have no relation to the orientation of the buildings represented (*fig. 6*).

As mentioned by Ghisetti, among other things, the very precise technical content of these passages of the Letter in the past had also led to the hypothesis that Peruzzi himself could be the author¹⁵.

¹⁴ On the different ways of drafting the scale keys by some Italian architects of early-16th century, see P. DAVIES, *The hidden signature: scale keys in Italian Renaissance architectural drawings*, in “Pegasus”, XVI (2014), pp. 123-150.

¹⁴ Sulle differenti modalità di redazione grafica delle scale metriche da parte di alcuni architetti italiani del primo Cinquecento, si veda P. DAVIES, *The hidden signature: scale keys in Italian Renaissance architectural drawings*, in “Pegasus”, XVI (2014), pp. 123-150.

¹⁵ Julius von Schlosser and Christian Hülsen, recalled in A. GHISSETTI GIAVARINA, *Baldassarre...*, cit., p. 163; F.P. DI TEODORO, *Lettera...*, cit., p. 20 note.

i fogli che le linee di costruzione sono inclinati e sembrano non avere alcuna relazione con l'orientamento degli edifici rappresentati (fig. 6).

Come richiamato da Adriano Ghisetti, tra l'altro, il contenuto tecnico così preciso di questi passaggi della *Lettera* in passato aveva fatto anche ipotizzare che lo stesso Peruzzi potesse esserne l'autore¹⁵.

Unità di misura, scale metriche

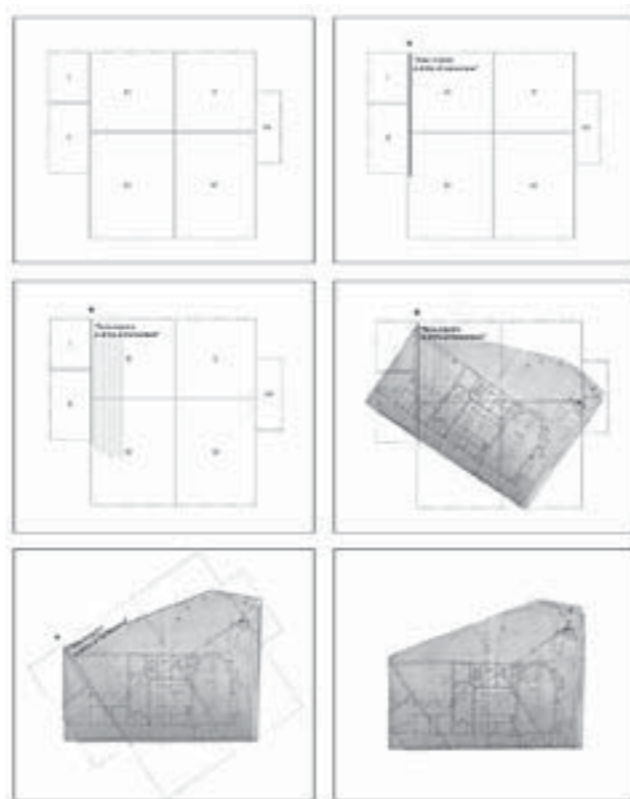
Nel più tardo progetto per il palazzo dell'arcivescovo Girolamo Ghianderoni a Siena (GDSU 596Ar), concepito quasi come una casa antica, chiusa sul fronte stradale, organizzata internamente intorno a una corte aperta sul paesaggio e con un criptoportico (fig. 7)¹⁶, le dimensioni dell'edificio sono espresse in braccia senesi e sono indicate in cifre indo-arabe. Il braccio senese era diviso in 20 soldi, essendo il sistema duodecimale piuttosto diffuso come sistema di misurazione in Italia in epoca moderna.

La scala metrica è segnata lungo il bordo inferiore del foglio e tenendo conto delle misure indicate nel disegno è possibile calcolare la scala di rappresentazione.

In termini decimali questo rapporto di scala corrisponde alla proporzione astrusa e piuttosto inutile di 1:133,3. Utilizzando però le unità di misura senesi del tempo, troviamo che a un soldo e mezzo del disegno corrisponde un braccio nella realtà. Ciò da un rapporto di scala preciso e molto pratico di 1 a 1 e ½, che può essere calcolato facilmente, anche a mente, rendendo così il disegno in scala elaborabile senza complicazioni.

Nel progetto per la trasformazione dell'isolato di Santa Martina e Sant'Adriano, già analizzato per le tecniche di rilievo, troviamo un differente esempio di utilizzazione della scala metrica. Il sistema qui adottato, altrettanto pratico ed efficace, è stato tuttavia ben più complesso da identificare.

In questo rilievo/progetto le dimensioni sono espresse in piedi romani antichi e tenendo conto delle misure reali della scala metrica, come si è detto presente sul foglio, è facilmente calcolabile anche in questo caso il rapporto di scala del disegno. Tuttavia, utilizzando il



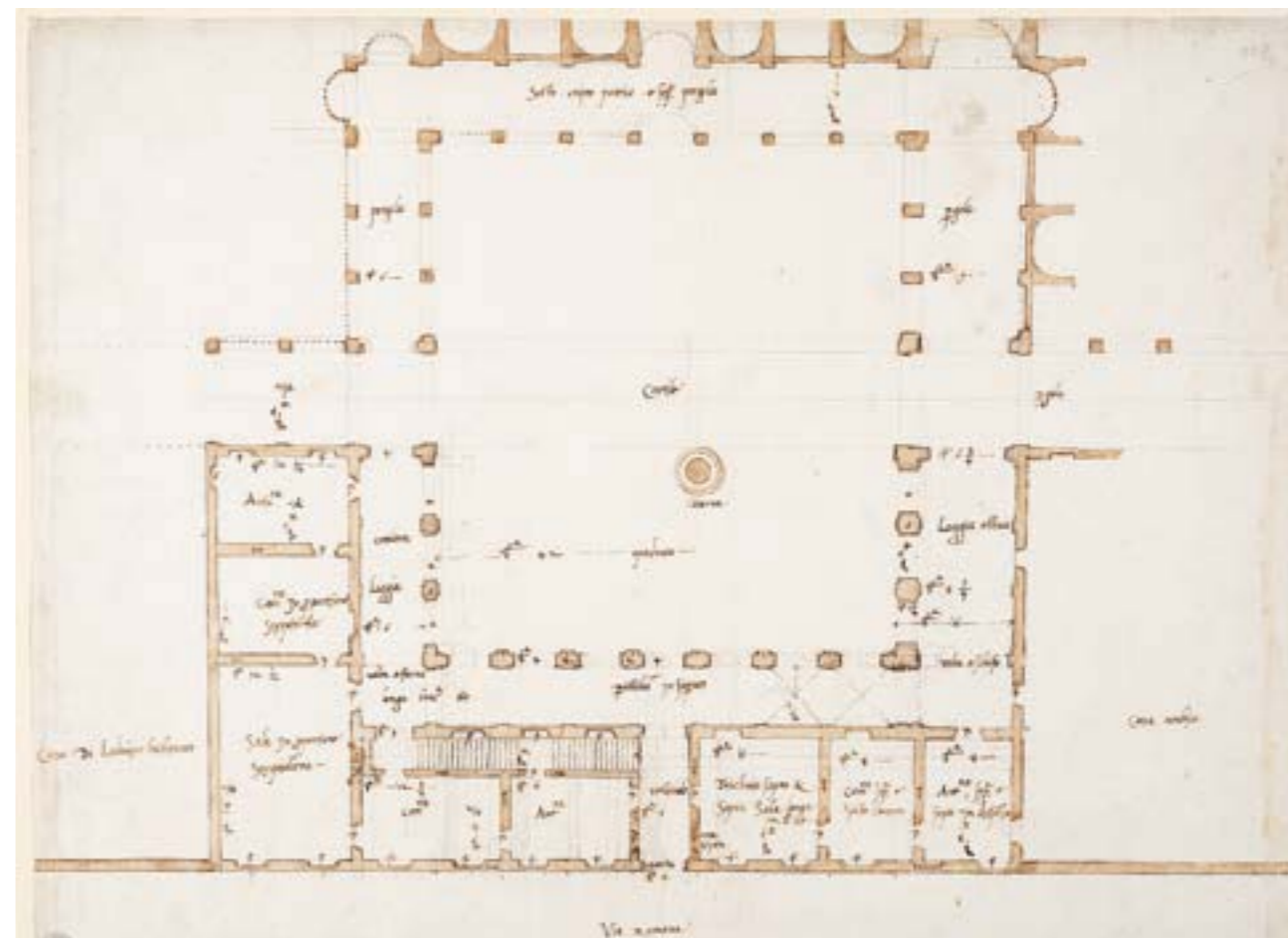
6/ Schema della sequenza delle operazioni di trasferimento del rilievo su carta e successiva rifilatura dei fogli (disegno G. Ceriani Sebregondi, 2022).

6/ Scheme of the sequence of operations for transferring the survey onto paper and subsequent trimming of the sheets (drawing G. Ceriani Sebregondi, 2022).

Units of measurement, scale keys

In the later project for the palace of Archbishop Girolamo Ghianderoni in Siena (GDSU 596Ar), conceived almost as an ancient house, closed on the street front, internally organised around a courtyard open to the landscape and with a cryptoporticus (fig. 7)¹⁶, the dimensions of the building are expressed in Siennese arms and are indicated in Indo-Arabic numerals. The Siennese arm was divided into 20 *soldi*, being the duodecimal system rather widespread as a measurement system in Italy in early modern times.

The scale key is marked along the lower edge of the sheet and considering the measurements indicated in the drawing it is possible to calculate the scale of representation. In decimal terms this scale ratio corresponds to the



7/ Baldassarre Peruzzi, progetto del palazzo per l'arcivescovo Girolamo Ghianderoni a Siena, Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 596Ar (su concessione del Ministero della Cultura).

7/ Baldassarre Peruzzi, project of the palace for Archbishop Girolamo Ghianderoni in Siena, Florence, Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 596Ar (on concession of the Ministero della Cultura).

piede antico come unità di misura (29,8 cm)¹⁷ ed effettuando la proporzione con il "piccolo piede" indicato sulla scala metrica (2,3 mm circa), si ottiene un valore di 1:129, un rapporto ancora una volta un po' astruso, che complicherebbe anziché facilitare l'esecuzione del

abstruse and rather useless proportion of 1:133.3. However, using the Siennese units of measurement of the time, we find the correspondence that one *soldo* and a half in the drawing corresponds to an arm. This gives a precise and very practical scale ratio of 1 to 1 and ½, which can be easily calculated, even in head, thus making the scale drawing easy to process.

In the project for the transformation of the block of Santa Martina and Sant'Adriano, already analysed for the survey techniques, we find a different example of the use of the scale key. The system adopted here, equally practical, and effective, was however much more complex to identify.

In this survey/project the dimensions are expressed in ancient Roman feet and considering the dimensions of the scale key, as mentioned present on the sheet, the scale ratio of the drawing is easily calculated also in this case. However, using the ancient foot as the unit of measurement (29.8 cm)¹⁷ and making the proportion

¹⁵ Julius von Schlosser e Christian Hülsen, richiamati in A. GHISSETTI GIAVARINA, *Baldassarre...*, cit., p. 163; F.P. Di TEODORO, *Lettera...*, cit., p. 20 nota.

¹⁶ G. CERIANI SEBREGONDI, "Fece molti disegni di case ai suoi cittadini": architetture e committenti di Baldassarre Peruzzi a Siena, in M.R. DE GRAMATICA, E. MECACCI, C. ZARRILLI (a cura di), *Archivi, Carriere, Committenze: contributi per la storia del patriziato senese in età moderna* (Atti del Convegno internazionale, Siena, 8-9 giugno 2006), Siena 2007, pp. 369-385, pp. 378-385; EAD., *Palazzo o villa suburbana? Il progetto di Baldassarre Peruzzi per l'arcivescovo Ghianderoni*, in P. MAFFEI, G.M. VARANINI (a cura di), *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, Firenze 2014, vol. II, pp. 239-250.

¹⁶ G. CERIANI SEBREGONDI, "Fece molti disegni di case ai suoi cittadini": architetture e committenti di Baldassarre Peruzzi a Siena, in M.R. DE GRAMATICA, E. MECACCI, C. ZARRILLI (eds.), *Archivi, Carriere, Committenze: contributi per la storia del patriziato senese in età moderna* (Proceedings of the International Conference, Siena, 8-9 June 2006), Siena 2007, pp. 369-385, pp. 378-385; EAD., *Palazzo o villa suburbana? Il progetto di Baldassarre Peruzzi per l'arcivescovo Ghianderoni*, in P. MAFFEI, G.M. VARANINI (eds.), *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, Firenze 2014, vol. II, pp. 239-250.

¹⁷ Il piede antico misura 29,7 cm. La ricerca sulle unità di misura antiche, inclusa la dimensione del piede romano, è uno dei temi centrali degli studi sull'antichità del Rinascimento ed era stata iniziata già nel XV secolo. Nel secondo decennio del Cinquecento a Roma i più attivi in questa indagine sono Angelo Colocci e fra' Giocondo, in stretto contatto fra loro e con Raffaello: Colocci è riconosciuto come il primo a identificare la dimensione del piede romano antico. Tuttavia, a prescindere dai riscontri archeologici con le architetture e le sculture antiche, gli umanisti romani, così come gli architetti contemporanei, utilizzano un piede antico equivalente a 4/3 di palmo romano moderno (rispettivamente 29,8 e 22,34 cm), con sottunità uguali. Sul tema, si veda il fondamentale H. GÜNTHER, *Die Rekonstruktion des antiken Fußmaßes in der Renaissance: Geschichte und Methode*, in D. AHRENS, R.C.A. ROTTLANDER (a cura di), *Internationaler Interdisziplinärer Kongress für Historische Metrologie. Ordo et mensura, IV-V*, St. Katharinen 1998, pp. 373-393, in part. pp. 381-383. La deduzione di Lanciani che Peruzzi abbia utilizzato in GDSU 625Ar un piede da 26,7 cm e una scala di 1:125 risulta ormai superata (R. LANCIANI, *L'Aula e gli Uffici del Senato Romano*, in "Atti della reale accademia dei Lincei", III, 11 (1882-1883), pp. 1-32, p. 19).

¹⁷ The antique Roman foot measures 29.7 cm. Research on ancient Roman units of measurement, including the size of the Roman foot, is one of the central themes of Renaissance antiquarian studies and

disegno.

La soluzione sembra trovarsi allora nel ricorrere invece al palmo romano moderno (22,34 cm), l'unità di misura utilizzata all'epoca nell'Urbe. Il rapporto di scala utilizzato da Peruzzi acquista così pienamente senso: cento piedi antichi corrispondono a un palmo moderno nel disegno, in un rapporto molto pratico di 1:100, utilizzando però due unità di misura diverse. Il disegno risulta quindi in realtà realizzato in palmi moderni ma le indicazioni scritte sono in piedi antichi.

Una conferma indiretta di questa ipotesi può essere letta nel fatto che Peruzzi, nell'indicare le misure dello studio, scrisse prima "palm" poi barrato e sostituito da "pie".

Cifre romane, acquerellature: i disegni di presentazione

Le varie dimensioni in piedi antichi sono indicate con numeri indo-arabi, come fa abitualmente Peruzzi, che usa raramente i numeri romani¹⁸.

Questi sono utilizzati da Peruzzi esclusivamente nei disegni di presentazione, come per esempio il foglio GDSU 368Ar con il primo progetto di palazzo Massimo (1533 circa). Gli unici altri disegni conservatisi nei quali esse compaiono sono il GDSU 352Ar per palazzo Lambertini, e quelli GDSU 355Ar, 356Ar, 357Ar, 358Ar per palazzo Ricci a Montepulciano; 593Ar per il progetto del convento di Santa Maria Liberatrice, parzialmente; 597Ar per un palazzo forse a Siena; 620Ar con la pianta del golfo di Tunisi.

I numeri romani sono una sorta di convenzione, come le acquerellature e i termini all'antica – su cui torneremo –, o la bella scrittura corsiva, legati alla sfera pubblica e al rapporto con i committenti.

Nei disegni fatti per sé, invece, in cui è visibile il suo ragionamento nell'elaborazione del progetto, il sistema indo-arabo usato dai mercanti è totalmente adottato. Fare calcoli con i numeri romani è estremamente difficile: come scrisse Christof Thoenes, non c'è virtuosismo filologico quando si tratta di progettare o di altri aspetti operativi della professione¹⁹.

¹⁸ Sul grado di confidenza degli architetti del primo Cinquecento con i numeri indo-arabi, l'aritmetica e la computazione, si vedano G. CERIANI SEBREGONDI, *Michelangelo e le 'seste negli occhi'. Prassi architettonica e capacità aritmetiche del Cinquecento a confronto*, in G.D. FOLLIERO-METZ, S. GRAMATZKI (a cura di), *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung - Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione. Positionen und Perspektiven der Forschung - Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*, Frankfurt am Main 2013, pp. 565-590; EAD., *On Architectural practice and arithmetic abilities in Renaissance Italy*, "Architectural Histories", III, 1 (2015), art. 11, pp. 1-15.

¹⁹ C. THOENES, *Il modello ligneo per San Pietro ed il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane*, in "Annali di Architettura", IX (1997), pp. 186-199, p. 197.

with the "little foot" indicated on the scale key (about 2.3 mm), one obtains a value of 1:129, a ratio that is still once a bit abstruse, which would complicate rather than facilitate the execution of the drawing.

The solution seems to be found instead in the early-modern Roman palm (22.34 cm), the unit of measurement used in the city at the time. The scale ratio used by Peruzzi thus acquires full sense: one hundred antique feet correspond to one early modern palm in the drawing, in a very practical ratio of 1:100, but using two different units of measurement. The drawing is therefore actually made in early modern palms, but the written indications are in ancient Roman feet.

An indirect confirmation of this hypothesis can be read in the fact that Peruzzi, in indicating the measurements of the office, first wrote "palm" then crossed out and replaced by "pie".

Roman figures, watercolours: the presentation drawings

The various dimensions in ancient feet are indicated with Indo-Arab numerals, as Peruzzi usually does, who rarely uses Roman numerals¹⁸.

These are used by Peruzzi exclusively in the presentation drawings, such as the GDSU 368Ar with the first project for Palazzo Massimo (around 1533). The only other surviving drawings in which they appear are the GDSU 352Ar for Palazzo Lambertini, and those GDSU

had begun as early as the 15th century. In the second decade of the 16th century in Rome, the most active in this investigation are Angelo Colocci and Giovanni Giocondo, in close contact with each other and with Raphael: Colocci is recognised as the first to identify the size of the ancient Roman foot. However, apart from the archaeological evidence from ancient architecture and sculpture, Roman humanists, as well as contemporary architects, considered the ancient foot equivalent to 4/3 of an early-modern Roman palm (respectively 29.8 and 22.34 cm), with equal subunits. On this subject, see the fundamental H. GÜNTHER, *Die Rekonstruktion des antiken Fußmaßes in der Renaissance: Geschichte und Methode*, in D. AHRENS, R.C.A. ROTTLÄNDER (eds.), *Internationaler Interdisziplinärer Kongress für Historische Metrologie. Ordo et mensura, IV-V*, St. Katharinen 1998, pp. 373-393, in part. pp. 381-383. Lanciani's proposition that Peruzzi used in GDSU 625Ar a foot equivalent to 26.7 cm and a scale ratio of 1:125 must be considered surpassed (R. LANCIANI, *L'Aula e gli Uffici del Senato Romano*, in "Atti della reale accademia dei Lincei", III, 11 (1882-1883), pp. 1-32, p. 19).

¹⁸ On the degree of confidence of early-16th-century architects with Indo-Arab numbers, arithmetic, and computation, see G. CERIANI SEBREGONDI, *Michelangelo e le 'seste negli occhi'. Prassi architettonica e capacità aritmetiche del Cinquecento a confronto*, in G.D. FOLLIERO-METZ, S. GRAMATZKI (eds.), *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung - Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione. Positionen und Perspektiven der Forschung - Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*, Frankfurt am Main 2013, pp. 565-590; EAD., *On Architectural practice and arithmetic abilities in Renaissance Italy*, "Architectural Histories", III, 1 (2015), art. 11, pp. 1-15.

Il nostro foglio dell'area di Sant'Adriano, però, unisce le caratteristiche di entrambi i tipi di disegni, quelli di studio e quelli di presentazione. Troviamo infatti le annotazioni del rilievo con la bussola e i numeri indo-arabi da un lato, e le acquerellature e i termini all'antica dall'altro, così come avviene nel disegno per palazzo Ghianderoni.

I termini all'antica

I termini all'antica dunque. Nel rilievo/progetto dell'isolato di Sant'Adriano, diversi sono i termini antichizzanti utilizzati, come "sexquialtera" e "proportione superbipartiens tertias", espressioni colte per indicare il rapporto di 3:2 e di 3:5 di alcuni ambienti, lasciando intendere che si sta rivolgendo a un committente interessato a temi all'antica. Lo stesso accade nel caso di palazzo Lambertini, palazzo Massimo, per il convento di Santa Maria Liberatrice, e per palazzo Ghianderoni.

Parimenti, per indicare i nomi degli otto venti secondo i quali era divisa la bussola, Peruzzi scelse in realtà la forma all'antica, più erudita, al posto del nome comune citato da Raffaello: il vitruviano "Africo" invece di Libeccio; "Septentrio", proveniente anch'esso da Vitruvio, invece di Tramontana; e ancora i latinizzanti "Meridies", invece di Ostro, e "Occidendo" invece di Ponente.

La medesima scelta è effettuata nel disegno per il convento di Santa Maria Liberatrice. Anche qui troviamo "Septentrio", "Meridies", oltre a "Oriens" e "Occidens".

Nel già citato progetto per palazzo Ghianderoni si trovano poi altri esempi di utilizzo di termini all'antica, quali "criptoportico", "peristilio", "vestibulo", "triclino".

"Triclinio" in particolare è un termine che si ritrova nei disegni GDSU 456Ar per palazzo Orsini, 368Ar per palazzo Massimo, 346Ar per il castello di Belcaro nei pressi di Siena (1533-1535 circa), 598Ar per un palazzo non identificato, ma non senese (1531-1536 circa).

Con questa parola Peruzzi designa un ambiente grande e regolare, ben illuminato, posto nei pressi dell'entrata e della corte. Egli lo impiega probabilmente come sinonimo di sala da pranzo, e in effetti nel progetto per Ghianderoni si trova accanto alla cucina e seguito da una dispensa.

L'utilizzo di tali termini latinizzanti, in combinazione con l'utilizzo, come abbiamo visto nel caso di Sant'Adriano, del piede romano antico come unità di misura scritta, aveva come effetto immediato di dare a questi disegni quel senso di esaltazione 'archeologica' proprio della cerchia di

355Ar, 356Ar, 357Ar, 358Ar for Palazzo Ricci in Montepulciano; 593Ar for the project of the convent of Santa Maria Liberatrice, partially; 597Ar for a palace perhaps in Siena; 620Ar with the map of the Gulf of Tunis.

Roman numerals are a kind of convention, like watercolours and *all'antica* terms – which we will return to – or beautiful cursive writing, linked to the public sphere and the relationship with patrons.

In the drawings made for himself, however, in which his reasoning is visible in the development of the project, the Indo-Arab system used by the merchants is fully adopted. Calculating with Roman numerals is extremely difficult: as Christof Thoenes wrote, there is no philological virtuosity when it comes to designing or other operational aspects of the profession¹⁹.

The sheet of the area of Sant'Adriano, however, combines the characteristics of both types of drawings, study, and presentation ones. In fact, we find the annotations of the survey with the compass and the Indo-Arabic numerals on one side, and the watercolours and the *all'antica* terms on the other, as is the case in the drawing for Palazzo Ghianderoni.

The all'antica terms

The *all'antica* terms, therefore. In the survey/project of Sant'Adriano, various *all'antica* terms are used, such as "sexquialtera" and "proportione superbipartiens tertias", expressions used to indicate the ratio of 3:2 and 3:5 of some rooms, suggesting that he is addressing a patron interested in antiquarian themes. The same happens in the case of Palazzo Lambertini, Palazzo Massimo, the convent of Santa Maria Liberatrice, and Palazzo Ghianderoni.

Likewise, to indicate the names of the eight winds according to which the compass was divided, Peruzzi chose the ancient, more erudite form instead of the common name mentioned by Raphael: The Vitruvian "Africo" instead of Libeccio; "Septentrio", also coming from Vitruvius, instead of Tramontana; and again, the Latinized "Meridies", instead of Ostro, and "Occidendo" instead of Ponente. The same choice is made in the design for the convent of Santa Maria Liberatrice. Here too we find "Septentrio", "Meridies", as well as "Oriens" and "Occidens".

In the aforementioned project for Palazzo Ghianderoni there are also other examples of the use of *all'antica* terms, such as "criptoporticus", "peristyle", "vestibule", "triclinium".

¹⁹ C. THOENES, *Il modello ligneo per San Pietro ed il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane*, in "Annali di Architettura", IX (1997), pp. 186-199, p. 197.

Raffaello indicata in apertura, alle prese con la *Lettera* e il progetto di restituzione della Roma antica.

Nel progetto senese per palazzo Ghianderoni, poi, l'impiego di questa terminologia, la stessa utilizzata da Raffaello in un'altra celebre lettera in cui descriveva il progetto per villa Madama a Roma (1519 circa)²⁰, evoca le antiche ville di Tuscolo di Cicerone, *Laurentinum* o *Tusculum* di Plinio il Giovane²¹, o ancora quelle descritte da Vitruvio. Come ha recentemente evidenziato Pierre Gros, la lettera di Raffaello non è un semplice commento al progetto, ma è parte stessa di esso; costituisce un atto fondativo tanto quanto la costruzione vera e propria²².

L'impiego dei termini antiquari, quindi, è un'operazione di filologia archeologica e testuale allo stesso tempo e dà un carattere fortemente letterario e umanistico a questi progetti.

In conclusione, un articolato e sfaccettato insieme di strumenti, dal sistema di rilievo alla sua trasposizione grafica, dall'uso di determinate unità di misura a quello di una terminologia appositamente scelta, costituisce il bagaglio con cui Peruzzi svolge il suo dialogo con l'Antico. Egli aggiunge e modifica i resti antichi, ma contemporaneamente studia e ricrea quel mondo, in un rapporto sottile e variabile, in cui, ogni volta, in ogni elemento, emerge la scelta consapevole, l'atto di responsabilità del nostro architetto.

"Triclinium" is a term that is found in the drawings GDSU 456Ar for Palazzo Orsini, 368Ar for Palazzo Massimo, 346Ar for the castle of Belcaro near Siena (1533-1535 circa), 598Ar for an unidentified but not Siennese palace (circa 1531-1536). With this word Peruzzi designates a large and regular room, well lit, located near the entrance and the courtyard. He probably employs it as a synonym for dining room, and in fact in the project for Ghianderoni it is next to the kitchen and followed by a pantry.

The use of these Latinized terms, in combination with the use, as we have seen in the case of Sant'Adriano, of the ancient Roman foot as written unit of measurement, had the immediate effect of giving these drawings that sense of 'archaeological' exaltation of Raphael's circle indicated in the opening, struggling with the Letter and the project of restitution of ancient Rome.

In the Siennese project for Palazzo Ghianderoni, the use of this terminology, the same used by Raphael in another famous letter in which he described the project for Villa Madama in Rome (about 1519)²⁰, evokes the ancient villas of Cicero's Tusculum, Pliny the Younger's Laurentinum or Tusculum²¹, or those described by Vitruvius. As Pierre Gros has recently pointed out, Raphael's letter is not a simple commentary on the project but is part of it; it constitutes a foundational act as much as the building itself²².

The use of antiquarian terms, therefore, is an operation of philology, archaeological and textual at the same time, giving to those projects a strongly literary and humanistic character.

In conclusion, an articulated and multifaceted set of tools, from the survey system to its graphic transposition, from the use of certain units of measurement and a specially chosen terminology, constitutes the baggage with which Peruzzi carries out his dialogue with the Antico. He adds and modifies the ancient remains, but at the same time he studies and recreates that world, in a subtle and variable relationship, in which, every time, in every element, the conscious choice, the act of responsibility of our architect, emerges.

²⁰ P.E. FOSTER, *Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI (1967-1968), pp. 308-312.

²¹ PLINIO IL GIOVANE, *Epistulae*, II, 17 e V, 6; W. MELMOTH, W.M.L. HUTCHINSON (a cura di), *Pliny, Letters*, Cambridge - London 1915, pp. 150-164, 376-396; A.N. SHERWIN-WHITE, *The letters of Pliny: a historical and social commentary*, Oxford 1966, pp. 186-199, 321-330.

²² P. GROS, "La filologia classica", *letteraria e archeologica, dei progetti di Raffaello per villa Madama*, in G. BELTRAMINI, H. BURNS, A. NESSELRATH (a cura di), *Raffaello nato architetto*, Roma 2023, pp. 92-99, pp. 93-94.

²⁰ P.E. FOSTER, *Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI (1967-1968), pp. 308-312.

²¹ PLINY THE YOUNGER, *Epistulae*, II, 17 e V, 6; W. MELMOTH, W.M.L. HUTCHINSON (eds.), *Pliny, Letters*, Cambridge - London 1915, pp. 150-164, 376-396; A.N. SHERWIN-WHITE, *The letters of Pliny: a historical and social commentary*, Oxford 1966, pp. 186-199, 321-330.

²² P. GROS, "La filologia classica", *letteraria e archeologica, dei progetti di Raffaello per villa Madama*, in G. BELTRAMINI, H. BURNS, A. NESSELRATH (eds.), *Raffaello nato architetto*, Roma 2023, pp. 92-99, pp. 93-94.

Giovanni da Udine e la controversa fortuna critica delle grottesche nel Settecento

Giovanni da Udine and the controversial critical fortune of the grotesques in the eighteenth century

Cettina Lenza

Sommario – Il contributo si propone di ripercorrere la fortuna critica di Giovanni da Udine attraverso la controversa ricezione di quel genere pittorico al quale è legato il suo nome, vale a dire la decorazione a grottesca. In particolare, sin dalle origini agli apprezzamenti degli autori cinquecenteschi (Serlio, Vasari, Armenini) si affiancano le parallele riserve sollevate dai commentatori di Vitruvio (Barbaro) e dalla letteratura moralistica (Paleotti) in clima controriformistico. Un’analoga contrapposizione si rinnova nel Settecento, in concomitanza con un “rilancio” delle grottesche grazie al ritrovamento delle pitture di Ercolano e a quelle presenti nelle cosiddette “grotte” di Roma che avevano affascinato Raffaello e Giovanni, “riscoperte” grazie a nuove esplorazioni e scavi condotti per iniziativa di Ludovico Mirri. Tanto le une che le altre, unitamente alle Logge di Raffaello, divengono oggetto di prestigiose iniziative editoriali che promuovono il gusto per tale genere decorativo. Non mancano tuttavia, nuovamente, aspre critiche mosse alle grottesche, che stavolta, nel secolo dei Lumi, fanno appello al vaglio della ragione, stigmatizzandole come irragionevoli e incoerenti, come nel caso di Winckelmann e di Milizia. A loro volta, tali critiche appaiono confutate, rivendicando i pregi di rappresentazioni fantastiche in grado di dilettere al pari dei sogni, e cercando di decifrare il presunto significato unitario della complessa trama di emblemi che le sottendono. Sono queste le tesi che appaiono nell’avviso ai lettori delle grandi opere calcografiche dedicate a illustrare le Terme di Tito e le Logge vaticane di Raffaello, testimonianza quest’ultima dell’operato di Giovanni da Udine, rinnovandone il favorevole apprezzamento critico degli esordi.

Abstract – *The essay aims to retrace the critical fortune of Giovanni da Udine through the controversial reception of that pictorial genre to which his name is linked, namely grotesque decoration. From the very beginning, the appreciations of 16th-century authors (Serlio, Vasari, Armenini) are flanked by the parallel reservations raised by Vitruvian commentators (Barbaro) and moralistic literature (Paleotti) in the Counter-Reformation climate. A similar opposition was renewed in the 18th century, coinciding with a ‘revival’ of grotesques thanks to the discovery of the paintings in Herculaneum and those in the so-called “grottoes” in Rome that had fascinated Raphael and Giovanni, ‘rediscovered’ thanks to new explorations and excavations on the initiative of Ludovico Mirri. Both, together with Raphael’s Loggias, became the subject of prestigious publishing initiatives promoting a taste for this decorative genre. Once again, however, there is no lack of harsh criticisms against the grotesques, which this time, in the Age of Enlightenment, appeal to the scrutiny of reason, stigmatising them as unreasonable and incoherent, as in the case of Winckelmann and Milizia. In turn, such criticisms appear refuted, claiming the merits of fantastic representations capable of delighting as well as dreams, and attempting to decipher the supposed unitary meaning of the complex plot of emblems that underlies them. These are the theses that appear in the notice to readers of the important chalcographic works illustrating the Baths of Titus and Raphael’s Vatican Loggias, the latter testifying to the work of Giovanni da Udine, renewing the favourable critical appreciation of his early days.*

KEYWORDS – Giovanni da Udine; grotesques; Herculaneum paintings; Baths of Titus; Raphael’s Loggias.

La ricostruzione della fortuna critica di Giovanni da Udine si intreccia saldamente con quella delle cosiddette grottesche, genere decorativo al quale è anzitutto associato il suo nome, a partire dall’investitura propostane, mentre era ancora vivente, da Sebastiano Serlio. Questi, nel capitolo *Degli ornamenti de la pittura, di fuori, & dentro degli edifici* del IV Libro del suo trattato (1537), accenna alle “diverse bizzarrie, che si dicono grottesche, le quai cose tornano molto bene & commode, per la licentia che s’ha di farci cio che si vuole (...) ò di pittura colorite, ò di stucco, ò di chiaro & scuro, a volontà del pittore, & queste saranno senza reprehensione alcuna, che così hanno usato i buoni antiqui”. E in proposito loda Giovanni da Udine “il quale è stato & è ancora tale

The reconstruction of the critical fortune of Giovanni da Udine is firmly intertwined with that of the so-called grotesques, a decorative genre with which his name is first and foremost associated, starting from the investiture proposed to him, while he was still alive, by Sebastiano Serlio. The latter, in the chapter *Degli ornamenti de la pittura, di fuori, & dentro degli edifici* of the IV Book of his treatise (1537), mentioned the “various oddities, which are called grotesque: which things are very good, & convenient, for the licentia that you have to do what you want (...) made either of coloured paint, or stucco, or in chiaroscuro, at the painter’s will, & these will be without any reprehension, because that is what the good ancients did”. And on this subject, he praises



1/ Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, *In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Agli amatori delle Belle Arti e delle Antichità.*

1/ Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, *In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Agli amatori delle Belle Arti e delle Antichità.*

imitatore dell'antiquità in queste, & inventore da se, che nella perfezione del tutto le ha ritornate: anzi ardisco dir, che in qualche parte habbia superata l'antiquità", ritenendolo pertanto, "fra coloro che sanno dipingere a questa maniera", come "più tosto unico, che raro in tal professione"¹. Una fortuna tuttavia controversa, che sin dal Cinquecento, accanto agli elogi vasariani nella vita dell'Udinese del 1568 ("la più bella, la più rara, e più eccellente pittura, che mai sia stata veduta da occhio mortale. Et ardirò, oltre ciò d'affermare, questa essere stata cagione, che non pure Roma, ma ancora tutte l'altre parti del mondo si sieno ripiene di questa sorta [di] pitture"²) e a quelli espressi nel 1587 dall'Armenini – che comunque già denuncia come le grottesche siano "declinate molto (...) in poco tempo per voler compia-

Giovanni da Udine "who was & still is such an imitator of antiquity in these, & self-inventor; that in the perfection of the whole he has returned them: indeed I dare to say that in some parts he has surpassed antiquity", therefore considering him, "among those who know how to paint in this way", as "rather unique, rather than rare in this profession"¹. A fortune however controversial, which since the sixteenth century, alongside Vasari's praise in Giovanni's life in 1568 ("the most beautiful, the rarest and most excellent painting that has ever been seen by mortal eye; and I will further dare to affirm that this was the reason that not only Rome, but also all the other parts of the world were filled with this sort of paintings"²), and to those expressed in 1587 by Armenini – who in any case already denounced how the

¹ S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, toscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, in Venetia, Per Francesco Marcolini da Forlì, 1537, f. LXX. Serlio comunque lo ricorda anche come "intelligente Architetto & di bonissimo giudizio".

² G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, in Firenze, Appresso i Giunti, 1568, *Primo Volume della Terza Parte*, p. 579. Nella *Introduzione alle tre Arti del Disegno*, Vasari aveva definito le grottesche degli antichi come "una specie di pittura licenziosa, & ridicolo molto", lodando invece i moderni che ne avrebbero "adornato le fabbriche più notabili di tutta l'Italia" adoperandole "con somma grazia, e bellezza", *ivi*, *Parte Prima*, p. 56.

¹ S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, toscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, in Venetia, Per Francesco Marcolini da Forlì, 1537, f. LXX. Serlio, by the way, remember him also as "intelligente Architetto & di bonissimo giudizio" (and good judgement").

² G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, in Firenze, Appresso i Giunti, 1568, *Primo Volume della Terza Parte*, p. 579. In the *Introduzione alle tre Arti del Disegno*, Vasari had called the grotesques of the ancients as "una specie di pittura licenziosa, & ridicolo molto" ("a very much licentious and ridiculous type of paintings"), praising instead the Moderns who would have "adornato le fabbriche più notabili di tutta l'Italia" ("adorned the most notable buildings in all of Italy") using them "con somma grazia e bellezza" ("with supreme grace and beauty"; *ivi*, *Parte Prima*, p. 56).

cere à gl'ignoranti, percioche le si dipingono crude, & confuse, & piene di sciocche inventioni"³ – registra le esplicite riserve sollevate dalla trattatistica vitruviana e moralistica. Daniele Barbaro, nel suo commento al celebre passo di Vitruvio del Libro VII, Capitolo V, del *De Architectura*, dichiara che la pittura rispondente al vero starebbe alle grottesche come avviene, nell'arte del discorso, tra "il Dialettico" che "si forza di soddisfare alla ragione", e "il Sofista", il quale "fa cose mostruose, & tali, quali ci rappresenta la fantasia, quando i nostri sentimenti sono chiusi dal sonno"⁴. Il raffronto viene riproposto nel *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* di Gabriele Paleotti del 1582⁵, dove inoltre l'autore, nel Capitolo XXXI, *Che le Grottesche poco hoggì convengono altrove, ma nelle Chiese in nissun modo*, fornisce una loro vivida descrizione⁶, stigmatizza gli abusi prodotti dalle immagini composte "senz'ordine & ragione di natura", in quanto "se le pitture hanno da servire per libri agli idioti: ch'altro potranno essi imparare da queste, che bugie, menzogne, inganni, & cose che non sono? Se l'anima della pittura è il giovare, & dove non è questo fine, è come un corpo morto: che diremo di queste che non solo non giovano, ma possono intricare le menti de' semplici in mille errori?"⁷.

Laddove la censura morale contro pitture definite "bugiarde, inette, vane, imperfette, inverisimili, sproportionate, oscure e stavaganti" risente delle pulsioni controriformistiche e del valore pedagogico assegnato

³ *De' veri precetti della Pittura di M. Gio. Battista Armenini da Faenza Libri tre...*, in Ravenna, Appresso Francesco Tebaldini, 1587, p. 195.

⁴ *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti & ampliati; & hora in più commoda forma ridotti*, in Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, 1567, p. 321. Così prosegue: "Quanto mo", che sia da lodare un sofista, io lo lascio giudicare, a chi sa fare differenza tra il falso, e'l vero, tra il vero, e'l verisimile".

⁵ "È stato detto da alcuni, che si come il dialettico cerca di sodisfare con la ragione: & il sofista attende col falso a contrastar il vero; così i pittori delle grottesche lasciando il vero, & appigliandosi al falso, non cercano altro a guisa de' sofisti, che ingannare chiunque gli s'accosta" (G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque Libri. Dove si scuoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo*, in Bologna, Per Alessandro Benacci, 1582, p. 235).

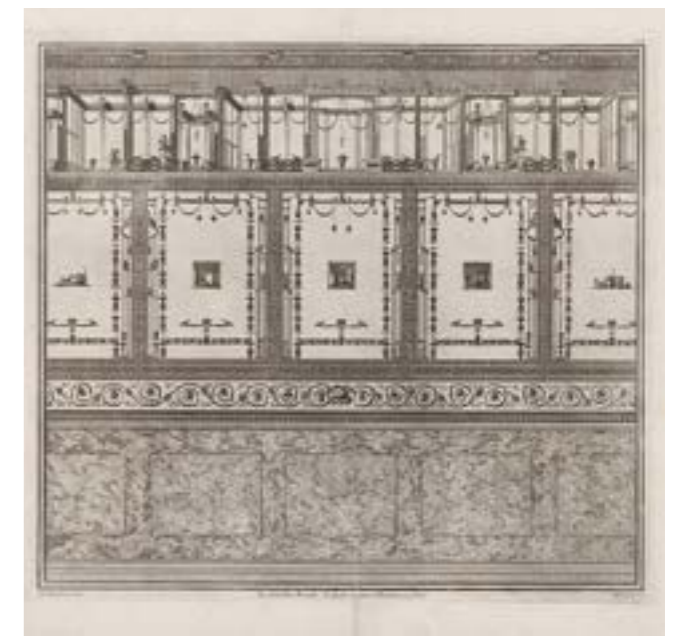
⁶ "Se l'ufficio del pittore è l'imitare cose vere o verisimili, chi dubita, che il pingere un'huomo ch'habbia le membra superiori di gigante, & che poi riesca nelle inferiori in tronco, o sasso: ovvero il formare candelieri con faccie d'huomini, che dal capo mandino fiamme: ovvero conchili, che gettino fiumi d'acque: o arbori prodotti da serpenti: o faccie, busti, gambe hora d'huomini, hora di leoni, hora di pesci complicati insieme, o accompagnati con arbori, con sassi, senz'ordine & ragione di natura: chi dubita dico che tal pittura non solo è repugnante all'ufficio del pittore, ma ancora alla natura, alla ragione, & a quanti libri hanno mai scritto gl'autori di qualunque facoltà? Se l'arte imita la natura, dunque le grottesche non sono secondo l'arte" (*ivi*, pp. 234-235).

⁷ *Ivi*, p. 235.



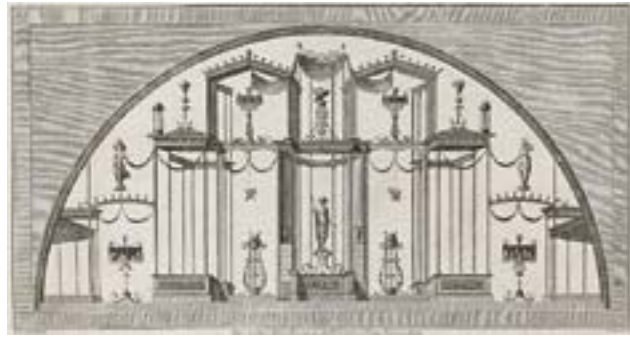
2/ Partiti decorativi della volta di una sala delle Terme di Tito, F. Smugliewicz Pitt., e Brenna disegnarono, M. Carloni incise, da Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, *In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Tav. n. 3.*

2/ Decorative features of the vault of a hall in the Baths of Titus, F. Smugliewicz Pitt., e Brenna disegnarono, M. Carloni incise, from Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, *In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Tav. n. 3.*



3/ Partiti decorativi della parete di una sala nelle Terme di Tito, Franc. Smugliewicz disegnò, M. Carloni inc., da Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, *In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Tav. n. 5.*

3/ Decorative features of the wall of a hall in the Baths of Titus, Franc. Smugliewicz disegnò, M. Carloni inc., from Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, *In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Tav. n. 5.*



4/ Partiti decorativi della lunetta di una sala nelle Terme di Tito, V. Brenna disegnò, Carloni incise, da Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Tav. n. 41.

4/ Decorative elements of the lunette of a hall in the Baths of Titus, V. Brenna disegnò, Carloni incise, from Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776, Tav. n. 41.



5/ Frontespizio de Loggie di Rafaele nel Vaticano, Petrus Camporesi delin., Ioannes Volpato sculp., In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.

5/ Frontespice of Loggie di Rafaele nel Vaticano, Petrus Camporesi delin., Ioannes Volpato sculp., In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.

grotesques are “much declined (...) in a short time in order to please the ignorant, because they are depicted as crude, confused and full of silly inventions”³ – records the explicit reservations raised by the Vitruvian and moralistic treatises. Daniele Barbaro, in his commentary on the famous passage by Vitruvius in Book VII, Chapter V, of *De Architectura*, declares that painting that corresponds to reality would be related to the grotesques as happens, in the art of discourse, among “the Dialectic” who “forces himself to satisfy reason”, and “the Sophist”, who “does monstrous things, & such as the imagination represents to us, when our feelings are closed by sleep”⁴. The comparison is proposed again in the *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* by Gabriele Paleotti of 1582⁵, where furthermore the author, in Chapter XXXI, *Che le Grottesche poco oggi convengono altrove, ma nelle Chiese in nessun modo*, provided a vivid description of them⁶, stigmatizes

³ *De' veri precetti della Pittura di M. Gio. Battista Armenini da Faenza Libri tre...*, In Ravenna, Appresso Francesco Tebaldini, 1587, p. 195.

⁴ *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti & ampliati; & hora in più commoda forma ridotti*, In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, 1567, p. 321. He continues: “Quanto mo', che sia da lodare un sofista, io lo lascio giudicare, a chi sa fare differenza tra il falso, e'l vero, tra il vero, e'l verisimile” (“Now, how much a sophist is to be praised, I leave it to those who are able to make the difference between the false and the true, between the true and the plausible”).

⁵ “È stato detto da alcuni, che si come il dialettico cerca di soddisfare con la ragione: & il sofista attende col falso a contristar il vero; così i pittori delle grottesche lasciando il vero, & appigliandosi al falso, non cercano altro a guisa de' sofisti, che ingannare chiunque gli s'accosta” (“It has been said that, because the dialectician tries to satisfy with reason and the sophist tries to contrast the true with the false, in the same way the painters of the grotesques, abandoning the true and clinging to the false, try anything but deceive anyone who approaches them”; G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque Libri. Dove si scuoprono vari abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo*, In Bologna, Per Alessandro Benacci, 1582, p. 235).

⁶ “Se l'ufficio del pittore è l'imitare cose vere o verisimili, chi dubita, che il pingere un'huomo ch'habbia le membra superiori di gigante, & che poi riesca nelle inferiori in tronco, o sasso: ovvero il formare candelieri con faccie d'huomini, che dal capo mandino fiamme: ovvero conchili, che gettino fiumi d'acque: o arbori prodotti da serpenti: o faccie, busti, gambe hora d'huomini, hora di leoni, hora di pesci complicati insieme, o accompagnati con arbori, con sassi, senz'ordine & ragione di natura: chi dubita dico che tal pittura non solo è repugnante all'ufficio del pittore, ma ancora alla natura, alla ragione, & a quanti libri hanno mai scritto gl'autori di qualunque facoltà? Se l'arte imita la natura, dunque le grottesche non sono secondo l'arte”; *Ivi*, pp. 234-235 (“If the painter's task is to imitate true or plausible things, who doubts that painting a man who has the upper part of a giant and the lower in the form of a trunk or a stone; or forming candelabra with human face releasing flames from their heads; or shells throwing out rivers of water; or trees produced by snakes; or human, lions, fishes faces, busts, legs mixed together, or accompanied with trees, stones, without any natural order and reason; who doubts, I say, that this kind of paintings is not only repugnant to the painter's task, but also to the

alle immagini sulla scorta di motivazioni etico-religiose, la critica che viene rinverdata nel Settecento obbedisce all'altrettanto severo vaglio dei Lumi. Tra i primi a eccepire la mancata rispondenza a verità e ragione di tale genere pittorico è Winckelmann, il quale, nella *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1764), dopo aver lamentato il declino dello stile degli scrittori a Roma all'epoca di Augusto per influsso di Mecenate, osserva:

“La stessa decadenza di gusto manifestossi allora presso i pittori d'ornati, ond'ebbe a lagnarsi Vitruvio che, laddove la verità, o verosomiglianza almeno esser dovrebbero l'oggetto principale della pittura, in vece dipingendosi cose contro natura, e tali che immaginarsi non poteano da una sana mente, come palazzi su canne, su giunchi, e su candelabri, colonne informi, lunghe, e sottilissime, quali erano i bastoni che sosteneano le lucerne degli antichi. Di questa maniera di dipingere possono darci un'idea alcuni pezzi delle pitture d'Ercolano, fatte forse a que' tempi, e certamente non molto dopo. Le colonne son lunghe il doppio di quello che esser dovrebbero, e anzi alcune veggonsi fatte al torno, il che ripugna all'idea d'un corpo destinato a sostenere: gli ornati ne sono stravaganti e barbari. Sono stati dipinti con un'architettura di questa maniera (...) tutt'i Bagni di Tito”⁸.

Il giudizio di Winckelmann sulle pitture di Ercolano si era potuto basare sia su un'esperienza diretta durante i soggiorni a Napoli, sia sui tomi de *Le Antichità di Ercolano* venuti alla luce prima dell'impressione della *Geschichte*, a partire dal volume del 1757 dove in alcune tavole (dalla XXXIX alla XLIV) figuravano quelle “finte architetture” oggetto delle sue critiche. Altrettanto per gli ambienti della neroniana Domus Aurea, ancora identificati come Bagni di Tito, ispezionati nel 1757⁹, le cui pitture gli erano note tramite le riproduzioni di Pietro Sante Bartoli e del figlio Francesco conservate presso la

⁸ *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal tedesco con note originali degli editori*, Tomo secondo, Milano, Nell'Imperial Monistero di S. Ambrogio maggiore, 1779, p. 269. La critica è ricalzata da Carlo Fea nelle note dell'edizione del 1783, notando che non esistono colonne tortili nelle pitture ercolanesi, ma piuttosto “ornate di fiorami a modo di spira”, o “formate di più rami, o frondi intrecciate largamente nello stesso modo: il che è più ridicolo ancora di ciò che dice Winckelmann” (*Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea giureconsulto*, Tomo II, Roma, Nella Stamperia Pagliarini, 1783, p. 336, nota A).

⁹ Qui riconobbe nella volta degli stucchi della Sala 129 l'affresco pubblicato da Bellori, suggerendone anche una diversa interpretazione iconografica. Sulla conoscenza e l'ispezione degli ambienti della Domus Aurea, all'epoca ancora noti come Bagni di Tito, cfr. la documentata sintesi di F. CAUSARANO, *La Domus Aurea: mito, storia e fortuna tra XV e XIX secolo*, Tesi di Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, XXXI ciclo, Università IUAV di Venezia, tutor G. Curcio.

the abuses produced by images composed “without natural order and reason”, since “if paintings are to serve as books for idiots: what else can they learn from these than lies, deceptions & things that are not? If the core of painting is to benefit, and where this aim is not, it is like a dead body: what shall we say of these which not only do not benefit but can entangle the minds of simple people in a thousand errors?”⁷.

Where the moral censorship against paintings defined as “lying, inept, vain, imperfect, improbable, disproportionate, obscure and extravagant” is affected by counter-reformist impulses and the pedagogical value assigned to images based on ethical-religious motivations, the criticism that is revived in the eighteenth century obeys the equally severe scrutiny of the Enlightenment. Among the first to object to the lack of compliance with truth and reason of this pictorial genre is Winckelmann, who, in the *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1764), after having lamented the decline of the style of writers in Rome at the time of Augustus under the influence of Maecenas, observes:

“The same decadence of taste then manifested itself among the painters of ornaments, hence Vitruvius complained that, whereas truth, or at least verisimilitude, should be the main object of painting, instead they painted things against nature, and such that they could not be imagined by a healthy mind, as palaces on reeds, on rushes, and on candelabra, shapeless, long, and very thin columns, such as were the sticks that supported the lamps of the ancients. Some pieces of the Herculaneum paintings, perhaps made in those times, and certainly not long after, can give us an idea of this way of painting. The columns are twice as long as they should be, and indeed some appear to be made on a lathe, which is repugnant to the idea of a body intended to support: the decorations are extravagant and barbaric. All the Tito's Baths were painted with an architecture of this manner”⁸.

Winckelmann's judgment on the paintings of Herculaneum could have been based both on a direct experience

nature, the reason, and the books ever written by the authors of any discipline? If art imitates nature, then the grotesques are not art”.

⁷ *Ivi*, p. 235.

⁸ *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal tedesco con note originali degli editori*, second volume, Milano, Nell'Imperial Monistero di S. Ambrogio maggiore, 1779, p. 269. The criticism is reaffirmed by Carlo Fea in the notes of the 1783 edition, observing that twisted columns do not exist in the Herculaneum paintings, but rather “ornate di fiorami a modo di spira” (“decorated with flowers in the form of a spiral”), or “formate di più rami, o frondi intrecciate largamente nello stesso modo; il che è più ridicolo ancora di ciò che dice Winckelmann” (“formed by several branched largely intertwined in the same way, which is even more ridiculous than what Winckelmann says”); *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo*



6/ *Agli amatori delle Belle Arti*, in Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.

6/ *Agli amatori delle Belle Arti*, in Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.

Biblioteca Vaticana¹⁰ e, per la decorazione a grottesca, grazie a “un disegno fatto da Giovanni d’Udine scolare di Raffaello”¹¹, come annota Carlo Amoretti nella prima edizione italiana della *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi*.

L’avversione più esplicita nei confronti delle grottesche si ritrova, tuttavia, in Francesco Milizia che, nei *Principi di Architettura civile* del 1781, riportato il passo vitruviano, scrive:

“Quasi tutte le pitture antiche, che si sono ritrovate, e si trovano tuttavia sopra i muri sono di questo gusto. Raffaello, cui forse era ignoto questo ragionamento di Vitruvio, le rimise in moda nelle Logge Vaticane, ed altrove. L’Ercolano le ha più accreditate, e i ciechi ammiratori di Raffaello, e di grotte antiche, si sono ultimamente sforzati di perpetuarle colla incisione, che ne hanno fatta. A costoro non è ignoto questo

¹⁰ *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi...*, cit., Tomo secondo, p. 41.

¹¹ *Ivi*, p. 269, nota 5.

rience during his stays in Naples and on the volumes of *Le Antichità di Ercolano* that had come to light before the impression of the *Geschichte*, starting from the first of 1757 where in some plates (from XXXIX to XLIV) depicted those “fake architectures” that were the subject of his criticisms. Likewise for the rooms of Nero’s Domus Aurea, still identified as Baths of Titus, inspected in 1757⁹, whose paintings were known to him through the reproductions by Pietro Sante Bartoli and his son Francesco preserved in the Vatican Library¹⁰ and, for the grotesque decoration, thanks to “a drawing made by Giovanni d’Udine, Raphael’s pupil”¹¹, as Carlo Amoretti notes in the first Italian edition of the *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi*.

The most explicit aversion towards grotesques is found, however, in Francesco Milizia who, in the *Principi di Architettura civile* of 1781, reporting the Vitruvian passage, writes:

“Almost all the ancient paintings that have been found and are still found on the walls are of this taste. Raphael, who was perhaps unaware of this reasoning of Vitruvius, brought them back into fashion in the Vatican Loggias and elsewhere. Herculaneum has given them more credence, and the blind admirers of Raphael and of ancient caves have recently endeavoured to perpetuate them with the engravings they have made of them. This passage from Vitruvius is not unknown to them, they have indeed reported some glimpses of it in the manifesto, or in the preface of their prints, and without drawing any consequences, they have praised those paintings as masterpieces of art. The only value of them is the liveliness of the colour and of the execution: it is the beautiful paint applied badly; a value reduced to nothing by reason, which discovers its inconvenience and monstrosity. Therefore, the only good use that can be made of those grotesques is to look at them as a medley, or as a dictionary of beautiful parts and disjointed figures, to be used separately on occasion; but never to consider them all together, and to use them together, as Raphael did, and as his engravers claim”¹².

The dual value of the cited passage is not lost on us which, while it well expresses the censorship dictated by

⁹ *Fea giureconsulto*, II volume, Roma, Nella Stamperia Pagliarini, 1783, p. 336, note A).

¹⁰ Here, he recognised the fresco published by Bellori in the stucco vault of the room 129, also suggesting a different iconographic interpretation. On knowledge and inspection of the rooms of the Domus Aurea, at the time still known as the Baths of Titus, see the documented synthesis in F. CAUSARANO, *La Domus Aurea: mito, storia e fortuna tra XV e XIX secolo*, Ph.D. Dissertation in History of Architecture and Urbanism, XXXI cycle, Iuav University of Venice, Tutor G. Curcio.

¹¹ *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi...*, cit., p. 41.

¹² *Ivi*, p. 269, note 5.

¹³ F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, first volume, Finale, Nella Stamperia di Jacopo de’ Rossi, 1781, pp. 415-416.



7a-b/ *Decorazione del Pilastrino Numero VIII*, Cai. Savorelli Pict., et Pet. Camporesi Arch. delin., Ioann. Ottaviani sculp. Cum privilegio SS.D.N. Clementis XIII, da Le Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.

7a-b/ *Decoration of Pillar Number VIII*, Cai. Savorelli Pict., et Pet. Camporesi Arch. delin., Ioann. Ottaviani sculp. Cum privilegio SS.D.N. Clementis XIII, from Le Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.

passo di Vitruvio, ne hanno anzi riportato qualche squarcio nel manifesto, o sia nella prefazione delle loro stampe, e senza trarne alcuna conseguenza, hanno incensate quelle pitture per capi d’opera dell’arte. L’unico pregio di esse è la vivezza del colorito, e dell’esecuzione: è la bella pittura mal applicata: pregio ridotto a nulla dalla ragione, che ne scuopre l’inconvenienza, e la mostruosità. Onde il solo buon uso, che si può fare di quei grotteschi, è di riguardarli come un zibaldone, o come un dizionario di belle parti, e di figure disgiunte, da servirsene separatamente nell’occasione; ma non mai di considerarle tutte insieme, e d’impiegarle unitamente, come ha fatto Raffaello, e come pretendono i suoi incisori”¹².

Non sfugge la duplice valenza del brano citato che, mentre ben esprime le censure dettate dal razionalismo illuminista, al tempo stesso dà notizia della rinnovata attenzione per le decorazioni a grottesca e soprattutto delle importanti iniziative editoriali che le avevano riportate in auge. A questa data, alla già ricordata pubblica-

¹² F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, Tomo primo, Finale, Nella Stamperia di Jacopo de’ Rossi, 1781, pp. 415-416.



Enlightenment rationalism, at the same time gives news of the renewed attention to grotesque decorations and, above all, of the important editorial initiatives that had brought them back into vogue. On this date, with the aforementioned publication of the Vesuvian discoveries in the volumes of *Le Antichità di Ercolano* luxuriously licensed by the Stamperia Reale of Naples, which are rightly attributed with a revival of the theme of the grotesques and the related debate¹³, were added the chalcographic works printed in Rome on the so-called Baths of Titus and on the Vatican Loggias, both of which have returned to prominence.

In fact, the notable success achieved with the decoration of the Vatican Loggias by the Ricamatore and Raphael had gradually faded, in parallel with the decline of the grotesques and the study of the surviving examples. If the interest in the painting of the ancients, even before the discovery of Herculaneum, had been fuelled in seven-

¹³ See C. LENZA, *Le scoperte vesuviane e il dibattito settecentesco sulle grottesche*, in G. BREVETTI ET AL. (eds.), *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, Todi 2022, pp. 193-201.

zione delle scoperte vesuviane nei tomi de *Le Antichità di Ercolano* lussuosamente licenziati dalla Stamperia Reale di Napoli, alle quali va attribuito un rilancio del tema delle grottesche e del relativo dibattito¹³, si erano aggiunte le opere calcografiche impresse a Roma sulle cosiddette Terme di Tito e sulle Logge Vaticane, entrambe tornate alla ribalta.

Infatti, il notevole successo riscosso con la realizzazione della decorazione delle Logge Vaticane a opera del Ricamatore e di Raffaello era andato gradualmente appannandosi, in parallelo con il declino delle grottesche e dello studio degli esempi superstiti. Se l'interesse per la pittura degli antichi, ancor prima del rinvenimento di Ercolano, era stato alimentato nella Roma del Seicento da Giovan Pietro Bellori e Pietro Sante Bartoli¹⁴, il volume dedicato alle pitture delle grotte apparso nel 1706 a opera di Francesco Bartoli¹⁵ si incentrava sulle scene figurate piuttosto che sulle decorazioni. Al prolungato oblio delle grottesche contribuiva inoltre la loro parziale perdita, già segnalata da Serlio e da lui ascritta al maligno intento da parte di alcuni artisti di rovinare le testimonianze ancora esistenti a Roma e in Campania perché nessuno potesse avvalersene come modelli¹⁶. Sintomaticamente, la questione relativa all'individuazione del presunto responsabile si riapre negli ultimi decenni del Settecento, a riprova di una rinnovata centralità del genere, sollevando un'autentica *querelle* tra diversi autori, nel corso della quale si giunse persino ad accusare, se non lo stesso Raffaello, almeno Giovanni da Udine di aver voluto occultare l'origine delle loro pitture rinterrando le stanze delle Terme di Tito¹⁷. Nella nuova temperie di interesse per l'antico della seconda metà del secolo, queste ultime erano state oggetto non

teenth-century Rome by Giovan Pietro Bellori and Pietro Sante Bartoli¹⁴, the volume dedicated to cave paintings appeared in 1706 by Francesco Bartoli¹⁵ focused on figurative scenes rather than decorations. Their partial loss, already reported by Serlio and attributed by him to the malicious intent on the part of some artists to ruin the evidence still existing in Rome and Campania so that no one could use them as models, also contributed to the prolonged oblivion of the grotesques¹⁶. Symptomatically, the question relating to the identification of the alleged perpetrator reopened in the last decades of the eighteenth century, demonstrating a renewed centrality of the genre, raising an authentic *dispute* between various authors, during which it even went so far as to accuse, if not Raphael himself, at least Giovanni da Udine of having wanted to hide the origin of their paintings by earthing up the rooms of the Baths of Titus¹⁷. In the new climate of interest in antiquity in the second half of the century, the latter had been the subject not only of explorations and surveys – as evidenced by the plan drawn up by Charles Cameron and published in 1772 in the second edition of the *Baths of the Romans* – but also of new liberation excavations promoted in 1774 by the antiquarian, art dealer and publisher Ludovico Mirri who, having brought sixteen

¹⁴ See L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in E. BOREA, C. GASPARRI (eds.), *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma 2000, II, pp. 625-636 and entries.

¹⁵ *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasonj Disegnate, & intagliate alla similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli suo figliuolo, descritte, et illustrate da Gio. Pietro Bellori, e Michelangelo Causei dela Chausse*, In Roma, nella Nuova Stamparia di Gaetano degli Zenobj, 1706.

¹⁶ On the grotesques, Serlio writes: "Et assai più se ne vederia se la maligna, & invida natura d'alcuni non le havessino guaste, & distrutte, per cio che altri non havesse a goder di quello, di che essi erano fatti copiosi, la patria & il nome dei quali voglio tacere, che pur troppo sono noti fra quelli che di tali cose si son dilettaati a nostri tempi" ("and much more could have been seen if the malign and envious nature of someone had not damaged and destroyed them, so that others could not enjoy of them, which were abundant, the country and the names of which I want to omit, because unfortunately they are among those who delighted in such things in our times"); S. Serlio, *Regole generali di architettura...*, cit., f. LXX.

¹⁷ See *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi...*, cit., p. 41, note 2, where the accusation to Raphael is fiercely contested by Amoretti. For a defence of Raphael and Giovanni da Udine from a similar suspicion, see also *Osservazioni sopra una lettera scritta da Maffeo Vallareso Arcivescovo di Zara ad Ermolò Barbaro Vescovo di Trevigi suo parente. In data del dì 4 Novembre 1453*, in "Memorie per le Belle Arti", January 1788, pp. XXIV-XXV, note 1, where the name of Pinturicchio is put forward as possible culprit of Serlio's accusations. In turn, Annibale Mariotti, in dealing with the disciples of Pietro Perugino, rises in defence of Pinturicchio, hypothesising the responsibility of the same Giovanni da Udine, or at least of some of his pupils, who would have gained the greatest advantage in ruining or hiding the grotesques, deriving their greatest glory precisely from them. See [Annibale Mariotti], *Lettere pittoriche perugine o sia Ragguaglio Di alcune Memorie Istoriche*

¹³ Cfr. C. LENZA, *Le scoperte vesuviane e il dibattito settecentesco sulle grottesche*, in G. BREVETTI ET AL. (a cura di), *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, Todi 2022, pp. 193-201.

¹⁴ Cfr. L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in E. BOREA, C. GASPARRI (a cura di), *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma 2000, Tomo II, pp. 625-636 e schede.

¹⁵ *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasonj Disegnate, & intagliate alla similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli suo figliuolo, descritte, et illustrate da Gio. Pietro Bellori, e Michelangelo Causei dela Chausse*, In Roma, nella Nuova Stamparia di Gaetano degli Zenobj, 1706.

¹⁶ A proposito delle grottesche Serlio scrive: "Et assai più se ne vederia se la maligna, & invida natura d'alcuni non le havessino guaste, & distrutte, per cio che altri non havesse a goder di quello, di che essi erano fatti copiosi, la patria & il nome dei quali voglio tacere, che pur troppo sono noti fra quelli che di tali cose si son dilettaati a nostri tempi" (S. Serlio, *Regole generali di architettura...*, cit., f. LXX).

¹⁷ Cfr. *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi...*, cit., Tomo secondo, p. 41, nota 2, dove l'accusa a Raffaello è fieramente contestata da Amoretti. Per una difesa di Raffaello e di Giovanni da Udine da un simile sospetto, cfr. anche *Osservazioni sopra una lettera scritta da Maffeo Vallareso Arcivescovo di Zara ad*



8a-b/ Decorazione del Pilastra Numero VII, Cai. Savorelli Pict., et Pet. Camporesi Arch. delin., Ioann. Ottaviani sculp. cum privilegio SS.D.N. Clementis PP. XIII, da Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772. 8a-b/ Decoration of Pillar Number VII, Cai. Savorelli Pict., et Pet. Camporesi Arch. delin., Ioann. Ottaviani sculp. cum privilegio SS.D.N. Clementis PP. XIII, from Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.



solo di esplorazioni e rilievi – come testimonia la pianta redatta da Charles Cameron e pubblicata nel 1772 nella seconda edizione dei *Baths of the Romans* – ma anche di nuovi scavi di liberazione promossi nel 1774 dall'antiquario, mercante d'arte ed editore Ludovico Mirri che, riportate alla luce nel breve tempo di quattordici mesi sedici camere, nel 1776 ne pubblica le decorazioni nella sontuosa edizione in formato atlantico *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, con incisioni di

Ermolò Barbaro Vescovo di Trevigi suo parente. In data del dì 4 Novembre 1453, in "Memorie per le Belle Arti", gennaio 1788, pp. XXIV-XXV, nota 1, dove si avanza il nome del Pinturicchio come possibile colpevole delle accuse di Serlio. A sua volta, Annibale Mariotti, nel trattare dei discepoli di Pietro Perugino, insorge in difesa del Pinturicchio, ipotizzando una responsabilità proprio di Giovanni da Udine, o almeno di qualcuno dei suoi allievi, che avrebbero tratto il maggior vantaggio nel rovinare o occultare le grottesche, derivando proprio da esse la loro maggior gloria. Cfr. [Annibale Mariotti], *Lettere pittoriche perugine o sia Ragguaglio Di alcune Memorie Istoriche riguardanti le Arti del Disegno in Perugia al signor Baldassarre Orsini...*, In Perugia, dalle Stampe Badueliane, 1788, pp. 223-229, nota 1. La polemica è riferita anche da A. COMOLLI, *Vita inedita di Raffaello d'Urbino illustrata con note*, Roma, Appresso il Salvioni Stampator Vaticano, 1790.

rooms to light in the short time of fourteen months, in 1776 published the decorations in the sumptuous edition in Atlantic format *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, with engravings by Marco Carloni based on drawings by Franciszek Smuglewicz and Vincenzo Brenna. The collection is introduced by the notice *Agli amatori delle Belle Arti e delle Antichità* by the Roman abbot Giuseppe Carletti, Doctor of Sacred Theology, and secretary of Giovan Maria Riminaldi, Auditor of Rota Court and recognized patron of antiquarian studies and fine arts, which would have provided him with all the necessary erudite aids to develop an analytical reading of the complex and the paintings, always published with types by Generoso Salomoni to accompany the plates¹⁸.

riguardanti le Arti del Disegno in Perugia al signor Baldassarre Orsini, In Perugia, dalle Stampe Badueliane, 1788, pp. 223-229, note 1. The controversy is reported also in A. COMOLLI, *Vita inedita di Raffaello d'Urbino illustrata con note*, Roma, Appresso il Salvioni Stampator Vaticano, 1790.

¹⁸ *Le antiche Camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri romano delineate, incise, dipinte col prospetto, pianta inferiore, e superiore e loro spaccati descritte*

Marco Carloni su disegni di Franciszek Smuglewicz e Vincenzo Brenna. La raccolta è introdotta dall'avviso *Agli amatori delle Belle Arti e delle Antichità* dell'abate romano Giuseppe Carletti, dottore in Sacra Teologia e segretario di Giovan Maria Riminaldi, Uditore del Tribunale della Rota e riconosciuto mecenate degli studi antiquari e delle belle arti, che gli avrebbe fornito tutti i necessari ausili eruditi per sviluppare una lettura analitica del complesso e delle pitture, pubblicata sempre con i tipi di Generoso Salomoni in accompagnamento alle tavole¹⁸.

Nella sua trattazione, Carletti si spinge a supporre che proprio le pitture qui rinvenute fossero quelle contro le quali si era scagliato Vitruvio. Parlando infatti dei Bagni nelle acque calde introdotti da Mecenate, afferma: "E chi sa forse che le nostre Camere non siano quelle medesime de' Bagni suoi? e che bizzarramente dipinte, quali oggi ritratte sono dagli Originali, infastidirono la serietà di Vitruvio?"¹⁹ Un'ipotesi segnalata nella elogiativa recensione apparsa sulle "Efemeridi Letterarie di Roma", dove si dichiara:

"Essendo l'antiquaria l'arte delle conghietture si può al Sig. Abate Carletti facilmente permettere, che sospetti aversi nelle scoperte Camere i bagni di Mecenate, e le loro pitture esser quelle appunto, che spiacquero alquanto alla nobile semplicità, ed alla delicata serietà di Vitruvio (Lib. VII, cap. 5), la quale trovava dell'urto, e del disgusto in tante bizzarrie, e stravaganze d'arte, e d'immaginazione, che insieme accozzano fiori, erbe, festoni, corone, animali, mostri, meandri, ed altri giri, e rigiri, ne quali si costituisce il genio della pittura chiamata grottesca"²⁰.

Tuttavia, lo stesso Carletti, in una immaginaria replica a Vitruvio, difende il merito delle grottesche, opponendo all'austerità di questi non solo che "la Natura stessa ha mille, e mille stravaganze", ma che "l'Uomo, il quale veglia, e vive per lo più fra tristezze; talora quando

In his treatment, Carletti goes so far as to suppose that the very paintings found here were those against which Vitruvius had railed. In fact, speaking of the hot water baths introduced by Maecenas, he claims: "And who knows that our rooms are not the same as his baths? And that bizarrely painted, as they are portrayed today by the Originals, annoyed the seriousness of Vitruvius?"¹⁹ A hypothesis reported in the laudatory review that appeared in the "Efemeridi Letterarie di Roma", where it is stated:

"Since antiquarianism is the art of conjectures, Mr. Abbot Carletti can easily be allowed to suspect that the baths of Maecenas are in the discovered chambers, and that their paintings are precisely those that were somewhat displeasing to the noble simplicity and delicate seriousness of Vitruvius (Book VII, chapter 5), who found shock and disgust in so many oddities and extravagances of art and imagination, which combine together flowers, herbs, festoons, crowns, animals, monsters, meanders, and other twists and turns, in which the genius of painting called grotesque is constituted"²⁰.

However, Carletti himself, in an imaginary reply to Vitruvius, defends the merit of the grotesques, opposing to their austerity not only that "Nature itself has a thousand, and a thousand extravagances", but that "Man, who wakes up, and lives mostly in sadness; sometimes when he sleeps, dreams come to cheer him up; and that very often one hears these dreams counted for pleasure, the soul enjoying certain irregular and extravagant combinations which the animal spirits place in its head in the midst of sleep. And oh, how many times he would dream again if he were at his mer-

dall'abate Giuseppe Carletti romano alla Santità di Nostro Signore Papa Pio Sesto, aggiuntovi in fine il metodo dell'associazione a questa raccolta, In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776. Now also in G. CARLETTI, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture*, a cura di L. Sambucci, Collana Fonti e Testi di Horti Esperidum 3, Roma 2014.

¹⁸ G. CARLETTI, *Le antiche Camere...*, cit., p. XVIII.

²⁰ See the review of the work in "Efemeridi Letterarie di Roma", num. XXXI, Li 4 August 1776, p. 242. The review continues in the num. XXXII, Li 11 August, and ends with a praise to Mirri: "Se grate furono agli Antiquarj, ed agl'Intendenti delle belle Arti le Pitture de' Vasi Etruschi, quelle del Sepolcro de' Nasoni, quelle di Ercolano, e le altre dell'immortale Raffaello al Vaticano, lo debbono a più forte ragione essere ancor queste, che o pareggiano l'Età d'Augusto, o non sono inferiori all'impero di Tito; e somministrano perciò bellissimi esempj, su' quali fissare il buon gusto, e dirigere un'utile imitazione"; ivi, p. 251 ("If the paintings on the Etruscan vases, those of the Tomb of the Nasonii, of Herculaneum, and the others by the immortal Raphael in the Vatican palace, were appreciated by antiquarians and experts of fine arts, even more those which are equal to those of the age of Augustus or are not inferior to those of the empire of Titus must be so; and therefore they provide beautiful examples, on which to base good taste and direct useful imitation").

¹⁸ *Le antiche Camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri romano delineate, incise, dipinte col prospetto, pianta inferiore, e superiore e loro spaccati descritte dall'abate Giuseppe Carletti romano alla Santità di Nostro Signore Papa Pio Sesto, aggiuntovi in fine il metodo dell'associazione a questa raccolta*, In Roma, Per Generoso Salomoni, 1776. Ora anche G. CARLETTI, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture*, a cura di L. Sambucci, Collana Fonti e Testi di Horti Esperidum 3, Roma 2014.

¹⁹ *Ivi*, p. XVIII.

²⁰ Cfr. la recensione dell'opera in "Efemeridi Letterarie di Roma", num. XXXI, Li 4 Agosto 1776, p. 242. La recensione prosegue nel num. XXXII, Li 11 Agosto, e si conclude con l'elogio al Mirri: "Se grate furono agli Antiquarj, ed agl'Intendenti delle belle Arti le Pitture de' Vasi Etruschi, quelle del Sepolcro de' Nasoni, quelle di Ercolano, e le altre dell'immortale Raffaello al Vaticano, lo debbono a più forte ragione essere ancor queste, che o pareggiano l'Età d'Augusto, o non sono inferiori all'impero di Tito; e somministrano perciò bellissimi esempj, su' quali fissare il buon gusto, e dirigere un'utile imitazione", ivi, p. 251.



9a-b/ Decorazione del Pilastro Numero VI, Cai. Savorelli Pict., et Pet. Camporesi Arch. delin., Ioann. Ottaviani sculp. cum privilegio SS.D.N. Clementis XIII, da Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772. 9a-b/ Decoration of Pillar Number VI, Cai. Savorelli Pict., et Pet. Camporesi Arch. delin., Ioann. Ottaviani sculp. cum privilegio SS.D.N. Clementis XIII, from Loggie di Rafaele nel Vaticano, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772.

dorme, corrono i sogni a rallegrarlo; e che bene spesso si odono contare questi sogni per diletto, godendo l'anima di certe combinazioni irregolari, e stravaganti, che in mezzo del sonno gli accozzano in capo gli spiriti animali. Ed oh quante le volte tornerebbe a sognare, se fosse in sua balia"²¹ Il paragone non è nuovo e già Daniele Barbaro aveva scritto: "Certo si come la fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le immagini della cose & spesso pone insieme nature diverse: così potemo dire, che facciano le Grottesche, le quali senza dubbio potemo nominare sogni della pittura"²², ma stavolta ne viene capovolto il senso: "Sono i sogni il grottesco della Vita Umana, e se piacciono quelle idee casualmente combinate, e stranamente, dormendo; e perché piacer non debbono queste immagini ad occhi aperti?"²³: una tesi non priva di accoglienza e infatti riportata da Carlo Amoretti e Carlo Fea nelle note dell'edizione italiana

²¹ G. CARLETTI, *Le antiche Camere...*, cit., p. IX.

²² D. BARBARO, *I Dieci libri...*, cit., p. 321.

²³ G. CARLETTI, *Le antiche Camere...*, cit., p. IX. Nel testo figura "causalmente", poi corretto nella versione incisa dell'Avviso che precede le tavole.

cy"²¹ The comparison is not new and Daniele Barbaro had already written: "Certainly, just as imagination in dreams confusingly represents the images of things to us and often places different natures together: so we can say that they do the Grotesques, which we can undoubtedly name as dreams of painting"²², but this time the meaning is reversed: "Dreams are the grotesque of Human Life, and if you like those ideas randomly combined, and strangely, sleeping; and why shouldn't these images be pleasing with open eyes?"²³: a thesis not without acceptance and in fact reported by Carlo Amoretti and Carlo Fea in the notes of the Italian edition of Winckelmann's *Geschichte*, where he recalled Vitruvius' complaints.

Finally, we witness an unusual reversal: it is not the Ancient One who accredits the work of the moderns, but vice versa, it is the moderns – Raphael and his 'pupil' – who ratify the merit of the ancient remains. Carletti is

²¹ G. CARLETTI, *Le antiche Camere...*, cit., p. IX.

²² D. BARBARO, *I Dieci libri...*, cit., p. 321.

²³ G. CARLETTI, *Le antiche Camere...*, cit., p. IX. In the text appears

della *Geschichte* di Winckelmann, dove questi richiama le lagnanze di Vitruvio.

Infine, si assiste a un inconsueto ribaltamento: non è l'Antico ad accreditare l'opera dei moderni, ma viceversa, sono i moderni – Raffaello e il suo 'scolaro' – a ratificare il merito dei resti antichi. Carletti si affretta appunto a ricordare come Raffaello ne avesse fatto "un oggetto di imitazione":

"Le Logge Vaticane, i celebri pennelli in esse impiegati, l'opera, ed il nome dato loro dall'immortale Rafaele (intende tutta la Repubblica delle belle Arti chi sia Rafaele) riconoscono l'origine delle Camere, che dicono di Tito. Ed ecco il più grande apparato di lode, che dar si possa a queste Stanze, ed all'Opera quivi annunziata: imperciocché se questo divino Artefice col suo famoso Scolare Giovanni (da Udine) essendo andato a vedere in que' Sotterranei le scoperte Pitture, ed ammiratane la bellezza, e stimatone il valore, restarono sopramodo presi da quella per loro nuova maniera d'operare, è troppo chiaro argomento, che quanto fu poi da essi immaginato, ed eseguito in tal sorta di pitture, tutto derivò da questa loro sorpresa. Evvi elogio migliore di questo alle Camere di Tito? Vedere un Rafaele, la di cui mente fece ingelosire la Natura istessa, un Maestro di tanti Maestri starsi senza batter palpebre innanzi queste Pitture, e di quelle nuove idee riempiendo la sua vasta fantasia, farsene di esse un'oggetto d'imitazione; come faceva già delle Cose più belle che dalla dotta Grecia raccoglieva, e dalli più rinomati monumenti dell'Arte sparsi, e nell'Italia, e per ogni dove!".

E il panegirico si conclude auspicando che al Mirri siano "grati gli Amatori delle belle Arti, come lo furono agli Editori delle Logge, se non più ancora"²⁴.

Il riferimento è alla coeva pubblicazione delle *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, edita in tre serie per i tipi romani di Marco Pagliarini nel 1772, 1776 e 1777, dedicate rispettivamente a pilastri interni, volte e lunette, e pilastri esterni, con incisioni all'acquaforte di Giovanni Ottaviani e Giovanni Volpato su disegni di Gaetano Savorelli, Pietro Camporese e Ludovico Teseo²⁵, che inaugurava un nuovo filone di opere illustrate²⁶. In

quick to recall how Raphael had made it "an object of imitation":

"The Vatican Loggias, the famous brushes used in them, the work, and the name given to them by the immortal Raphael (whoever Raphael is meant by the entire Republic of Fine Arts) recognize the origin of the Chambers which are said to be by Tito. And here is the greatest praise that can be given to these Rooms and to the Work announced there: since if this divine Artificer with his famous scholar Giovanni (from Udine) having gone to see the discovered Paintings in those basements, and having admired its beauty, and estimated its value, they were extremely taken by that new way of working for them, it is too clear an argument that what was then imagined by them, and executed in this type of painting, all derived from this surprise of theirs. Is there a better praise than this to the Chambers of Tito? Seeing a Raphael, whose mind made Nature herself jealous, a Master of many Masters, stand without blinking in front of these Paintings, and with those new ideas filling his vast imagination, making them an object of imitation; as he already did with the most beautiful things that he collected from learned Greece, and from the most renowned monuments of art scattered throughout Italy and everywhere!".

And the panegyric concludes by hoping that the Amateurs of the Fine Arts will be "grateful to Mirri, as they were to the Publishers of the Lodges, if not even more"²⁴.

The reference is to the contemporary publication of the *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, published in three series for the Roman types of Marco Pagliarini in 1772, 1776 and 1777, dedicated respectively to internal pillars, vaults and lunettes, and external pillars, with engravings on the etching by Giovanni Ottaviani and Giovanni Volpato based on drawings by Gaetano Savorelli, Pietro Camporese and Ludovico Teseo²⁵, which inaugurated a new trend of illustrated works²⁶. Interest

"causalmente", then corrected in the engraved version of the *Avviso*, which precedes the tables.

²⁴ G. CARLETTI, *Le antiche Camere...*, cit., pp. VII-VIII, IX. The passage in italics is a quotation from the Preface Agli amatori delle Belle Arti, in *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, for which see below. The consensus is confirmed in the subsequent publications on the same subject, among which see *Description des Bains de Titus, ou Collection des peintures trouvées dans les ruines des Thermes de cet empereur, Et gravées sous la direction de M. Ponce (...)* Avec un Avant-propos et un Texte explicatif des Planches, Paris, chez l'Auteur et chez Barbou Imprimeur-Libraire, Yverdon, chez le Professeur de Félice, 1786.

²⁵ On this work, see C. CALLEGARI, *Parerga alla fortuna di Giovanni da Udine nell'incisione*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (eds.), *Zuan da Udine furlano. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Udine 2020, pp. 107-133, with reference to the previous bibliography.

²⁶ Among those, *Logge del Vaticano a sua eccell:za il sig. Barone Ermanno de Schubart*, Roma, presso Niccola de Antoni, Roma

²⁴ *Ivi*, pp. VII-VIII, IX. Il brano in corsivo è una citazione dalla Prefazione Agli amatori delle Belle Arti, in *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, per la quale vedi oltre. Il consenso è confermato dalle pubblicazioni successive sullo stesso tema, tra le quali cfr. *Description des Bains de Titus, ou Collection des peintures trouvées dans les ruines des Thermes de cet empereur, Et gravées sous la direction de M. Ponce (...)* Avec un Avant-propos et un Texte explicatif des Planches, Paris, chez l'Auteur et chez Barbou Imprimeur-Libraire, Yverdon, chez le Professeur de Félice, 1786.

²⁵ Sull'opera, cfr. C. CALLEGARI, *Parerga alla fortuna di Giovanni da Udine nell'incisione*, in L. CARGNELUTTI, C. FURLAN (a cura di), *Zuan da Udine furlano. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Udine 2020, pp. 107-133, con rinvio alla bibliografia precedente.

²⁶ Tra queste, *Logge del Vaticano a sua eccell:za il sig. Barone Ermanno de Schubart...*, Roma, presso Niccola de Antoni,

realtà, l'interesse per le pitture delle Logge Vaticane era già rinato alla metà del secolo grazie al cardinale Silvio Valenti Gonzaga, segretario di Stato di Benedetto XIV, noto collezionista e attivo protagonista della politica culturale e accademica della capitale pontificia. Come si dichiara nell'*Elogio* dedicatogli nel 1776: "È a lui, che siamo debitori di vedere oggi così bene incise in rame, e colorite le Logge di Raffaele, ed eternata un'opera, a cui il tempo, e gl'ignoranti facevano la più ingiusta guerra, perché il Cardinal Valenti fu il primo a darne l'idea e a farne cominciare i disegni"²⁷, ed effettivamente alla sua iniziativa si devono le riproduzioni delle pitture eseguite nel 1742-1745 dallo spagnolo Francisco La Vega²⁸.

La nuova *Collezione delle stampe delle Logge Vaticane*, impressa dal Pagliarini, che iniziò a circolare a dispense, venne assai bene accolta, come attesta la recensione pubblicata nel 1772 sulle "Efemeridi Letterarie di Roma":

"L'idea di eternare colle stampe, e coi colori le insigni Pitture, e gli stucchi a grottesco delle Logge Vaticane era di già meritevolmente stata applaudita dal pubblico; e la felice esecuzione di un tal lavoro ha sottratto dalle ingiurie de' tempi un'Opera così rara, e oltre al comunicare alle nazioni straniere una parte delle bellezze della nostra patria, serve di non piccolo sprone per far in essa risorgere l'arte dell'intaglio de' rami, la quale par, che debba presso di noi più che altrove fiorire per gli ottimi esemplari, che hanno gli artefici a disegnare"²⁹.

Molto apprezzata risulta anche l'"erudita Prefazione postavi in fronte", la quale fornisce all'opera quello "schiarimento" che mancava. Infatti, nella premessa *Agli amatori delle Belle Arti*, priva di sottoscrizione, l'anonimo autore – certamente appartenente alla cerchia di antiquari e letterati che gravitavano intorno alla bottega dei Pagliarini – introducendo le grottesche scrive: "Ma perché questo è un genere di Pittura dal comune distinto, e particolare, perciò non sarà cosa inutile, né disgradevole, se di questo brevemente qualcosa

Roma 1802, con tavole incise da Carlo Lasinio sotto la direzione di Francesco Rainaldi. Da menzionare anche *I cinquantadue quadretti rappresentanti li più celebri fatti del Vecchio Testamento dipinti da Raffaele Sanzio d'Urbino nelle tredici volte delle Loggie Vaticane incisi in rame e dedicati al felicemente regnante Pio VI Pont. Mass. da Secondo Bianchi torinese*, Roma, Bouchard e Gravier, 1787, ma limitata alle scene bibliche.

²⁷ Recensione all'*Elogio del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga dedicato alla Santità di N.S. Papa PIO VI. 1776, in gran 4.* coll'epigrafe, in "Efemeridi Letterarie di Roma", Tomo quinto, num. XXV, Li 22 Giugno 1776, p. 193.

²⁸ Cfr. N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'Antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano - Città del Vaticano 2008.

²⁹ *Della Magnifica Collezione delle Stampe delle Logge Vaticane. Foglio reale in Roma, presso Marco Pagliarini 1772*, in "Efemeridi Letterarie di Roma", Tomo primo, num. XVI, Li 18 aprile 1772, p. 123.

in the paintings of the Vatican Loggias had already been reborn in the middle of the century thanks to Cardinal Silvio Valenti Gonzaga, Secretary of State of Benedict XIV, a well-known collector and active protagonist of the cultural and academic politics of the papal capital. As stated in the *Elogio* dedicated to him in 1776: "It is to him that we are indebted to see Raphael's Loggias so well engraved in copper and coloured, and a work immortalized, to which time and the ignorant made the most unjust war, because Cardinal Valenti was the first to give the idea and to begin the drawings"²⁷, and indeed to his initiative we owe the reproductions of the paintings executed in 1742-1745 by the Spanish Francisco La Vega²⁸.

The new *Collezione delle stampe delle Logge Vaticane*, edited by Pagliarini, which began to circulate in handouts, was very well received, as attested by the review published in 1772 in the "Efemeridi Letterarie di Roma":

"The idea of immortalizing with prints and colours the illustrious paintings and grotesque stuccoes of the Vatican Loggias had already been deservedly applauded by the public; and the successful execution of such a work has saved such a rare work from the ravages of the times, and in addition to communicating to foreign nations a part of the beauties of our homeland, it serves as no small spur to resurrect the art of carving of branches, which seems to flourish among us more than elsewhere due to the excellent examples that the craftsmen have to design"²⁹.

The "erudite Preface posted on the front" is also highly appreciated, as it provides the work with the "clarification" that was missing. Indeed, in the preface *Agli amatori delle Belle Arti*, unsigned, the anonymous author – certainly belonging to the circle of antiquarians and men of letters who gravitated around the Pagliarini workshop –, introducing the grotesques, writes: "But because this is a particular genre of painting distinct from

1802, with tables engraved by Carlo Lasinio under the direction of Francesco Rainaldi. To be mentioned, also *I cinquantadue quadretti rappresentanti li più celebri fatti del Vecchio Testamento dipinti da Raffaele Sanzio d'Urbino nelle tredici volte delle Loggie Vaticane incisi in rame e dedicati al felicemente regnante Pio VI Pont. Mass. da Secondo Bianchi torinese*, Roma, Bouchard e Gravier, 1787, but limited to the Biblical scenes.

²⁷ Review to the *Elogio del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga dedicato alla Santità di N.S. Papa PIO VI, 1776, in gran 4. with epigraph*, in "Efemeridi Letterarie di Roma", fifth volume, num. XXV, 1776, Li 22 Giugno, p. 193.

²⁸ See N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'Antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano - Città del Vaticano 2008.

²⁹ *Della Magnifica Collezione delle Stampe delle Logge Vaticane. Foglio reale in Roma, presso Marco Pagliarini 1772*, in "Efemeridi Letterarie di Roma", first volume, num. XVI, Li 18 April 1772, p. 123.

si accenni, che all'origine, ed uso di esso appartenga", ripercorrendo le varie tesi (l'attribuzione dell'origine delle grottesche all'"ampia libertà d'immaginare" dei pittori, che, al pari dei poeti, "allentarono le briglie alla loro fantasia") e richiamando colti riferimenti alle fonti antiche (Plinio e Vitruvio) e moderne (Borghini e Armenini). Inoltre, l'estensore argomenta un'originale difesa delle grottesche rispetto all'accusa riguardante il loro carattere di composizioni incoerenti, cercando di applicare una lettura iconografica unitaria di tutte le figure:

"Una cosa sola, perché necessaria, tralasciare non si deve, ed è, che di tanti generi di Animali, di Maschere, di Fogliami, finti Camei, Vasi, e Trofei, di tante Figurine di Sirene, di Terminetti, di Satiri, di Femminucce in color di carne, di grafito, in fondo d'oro, e in basso rilievo, e di diversi ripartimenti di corniciami, di Architettura, di Padiglioni, e di Paesaggi, della moltitudine grande di Targhette, Armature, Animaletti, e di tuttociò, che la Natura, l'Arte, e il capriccio, e la Poesia seppa mai suggerire; non è la fantasia sola che ne sia stata l'Inventrice, e Direttrice arbitraria; ma la ragione pure vi ha avuta la sua gran parte; dimodo ché l'una all'altra congiunta, e quasi fra di loro la mano porgendosi, hanno prodotto quella varietà, da cui l'ordine, e l'unità mirabilmente risultano; Poiché molte, e molte cose vi sono, nelle quali la diversità di tanti oggetti, che a prima vista sembrano disparati, si uniscono maravigliosamente nel loro significato"³⁰.

La tesi è rimarcata nella citata recensione:

"Il pregio però dell'Opera nella presente Prefazione, della quale non poco dobbiamo saper grado all'Autore, è l'aver questi ingegnosamente spiegato alcuni degli emblemi, e de' geroglifici, e datone le giudiziose allusioni, e l'aver con ciò additato il sentiero per deciferare anche gli altri, con che dimostra chiaramente, che 'l pennello di quei rari artefici non fu guidato dal capriccio soltanto, né dalla fantastica immaginazione"³¹.

In chiave di emblemi è appunto sviluppata l'interpretazione delle composizioni dei pilastri: "Tale per esempio è il Pilastro segnato numero VIII, in cui si vede espressa la Ginnastica con varj graziosi esercizj di Genj disposti, in deliziosi Paesi, e pezzi di armoniosa civile Architettura"; analogamente leggiamo: "Così pure nel Pilastro numero VII si vede naturalmente espresso l'Autunno nel carattere di un Cacciatore nascosto sotto una Quercia, che con panie disposte sopra la medesima stà guatando il giuoco di una Civetta, che attrae alle tese insidie varie specie di Uccelli: ed in coerenza della declinante stagione si vedono parte delle frondi verdi, altre

the usual one, therefore it will not be a useless thing, nor unpleasant, to briefly mention something that belongs to the origin and use of it", retracing the various theses (the attribution of the origin of the grotesques to the "wide freedom of imagination" of the painters, who, like the poets, "loosened the reins of their imagination") and recalling cultured references to ancient (Pliny and Vitruvius) and modern (Borghini and Armenini) sources. Furthermore, the extender argues an original defence of the grotesques with respect to the accusation regarding their character of inconsistent compositions, trying to apply a unitary iconographic reading of all the figures:

"Only one thing, because it is necessary, must not be omitted, and that is, that of many kinds of Animals, of Masks, of Foliage, fake Cameos, Vases, and Trophies, of many Figurines of Mermaids, of Terminetti, of Satyrs, of Flesh-coloured sissies, in graphite, on a gold background, and in low relief, and of various divisions of frames, of Architecture, of Pavilions, and of Landscapes, of the great multitude of Plates, Armours, Animals, and all that, which Nature, Art, and caprice, and Poetry were never able to suggest; it is not the imagination alone that has been its inventor and arbitrary director; but reason also had its large share; so that one joined to the other, and almost reaching out to each other, they have produced that variety from which order and unity wonderfully result; since there are many, many things in which the diversity of many objects, which at first sight seem disparate, marvellously unite in their meaning"³⁰.

The thesis is highlighted in the aforementioned review:

"The merit, however, of the Work in the present Preface, of which we must know no little degree to the Author, is that he has ingeniously explained some of the emblems and hieroglyphics, and given them judicious allusions, and that he has thereby pointed out the path to decipher the others as well, with which it clearly demonstrates that the brush of those rare craftsmen was not guided only by whim, nor by fantastic imagination"³¹.

The interpretation of the compositions of the pillars is developed in terms of emblems: "Such for example is the Pillar marked number VIII, in which Gymnastics is expressed with various graceful exercises of Genius arranged, in delightful landscapes, and pieces of harmonious civil Architecture"; similarly we read: "So also in Pillar number VII we see Autumn naturally expressed in the character of a Hunter hidden under an Oak Tree, who with baskets arranged above it is watching the

che passano dal verde al secco, ed altre del tutto secche". Molto dettagliata soprattutto la decifrazione proposta del Pilastro numero VI, dove

"si vedono espressi nel basamento i quattro Elementi, cioè la Terra nel primo riparto, dipoi l'Acqua, e sopra questa due piccoli Quadri lunghi, con due Uccelli esprimenti l'Aria, e al di sopra due Candelabri denotanti il Fuoco. Sopra questi poi si vede un basso rilievo con un Sacrificio per dimostrare l'uso del fuoco sacro: quindi da una gradata base sorge Diana Efesia com'effetto dell'unione de' quattro Elementi con tutti i prodotti d'Animali quadrupedi, e Volatili, che si veggono ne' quattro Angoli aderenti alla Dea medesima; Il Grancio in petto esprime l'adesione della Terra col Mare; e perché la contemplazione della Natura induce il sentimento della Religione; così sopra il capo di Diana apparisce un'Idolo, ed un Tempio; Né insignificanti sono l'altre due Figure coll'ali di Farfalla per dimostrare, secondo il sistema Platonico l'immortalità dell'Anima; Così il Pomo che ciascuna tiene in mano ci porge l'Idola del premio per le azioni buone, o cattive; ed egualmente la Palma, ch'è contraposta nell'altra mano, si può prendere per un'emblema indicante la gloria de' buoni. Vi sono altresì due fili sostenuti dalle Figure medesime, che secondo l'idea mitologica possono prendersi per lo Stame delle Parche denotante il corso della Vita".

Il simbolismo passa poi alla rappresentazione delle stagioni:

"Indi si vede nascere un verdeggiante Albero pieno di Frutti con vaghi Amorini, che in diverse graziose attitudini li raccolgono, e questo ci dà una giusta idea della Primavera. Al disopra da due Cornucopj si scorgono altri Putti, che raccolgono delle Spighe di Grano passandole ad altri per formarne de' manipoli, e da questo ci viene dimostrata l'Estate, come al di sopra l'Autunno con grazioso Pergolato ripieno di Grappi d'Uva con varj Putti che fanno la vendemmia, e con ciò poeticamente viene descritta la diversità delle Stagioni, avendo Rafaele trascurato l'Inverno, o perché sterile di prodotti, o per aver'egli voluto seguire le tracce degli antichi Egizj, quali nel decoro dell'Anno non conoscevano, che le tre descritte Stagioni".

In definitiva, le grandi opere dedicate alle Terme di Tito e alle Logge Vaticane, oltre ad assicurare la divulgazione delle grottesche, perseguono anche la loro riabilitazione rispetto alla condanna pronunciata da Vitruvio e riproposta dal razionalismo illuminista: non pitture irragionevoli, ma fantastiche, tali da assimilarsi ai sogni e di arrecare lo stesso piacere di questi ultimi; non pitture incoerenti, ma connesse da un tema unitario declinato in una complessa trama di emblemi. Una condizione necessaria per alimentare la straordinaria diffusione della decorazione a grottesca che accompagna

game of an Owl, which attracts various species of Birds: and in line with the declining season you can see some of the green fronds, others that go from green to dry, and others that are completely dry". Especially the proposed decipherment of Pillar number VI, where

"the four Elements are seen expressed in the base, that is, the Earth in the first division, then Water, and above this two small long paintings, with two Birds expressing Air, and above two Candelabra denoting Fire. Above these then we see a low relief with a Sacrifice to demonstrate the use of the sacred fire: then from a graduated base Diana Ephesia rises as the effect of the union of the four Elements with all the products of quadrupedal animals and birds, which are seen in the four corners adhering to the Goddess herself; the Crab on the chest expresses the adhesion of the Earth with the Sea; and because the contemplation of Nature induces the feeling of Religion; thus above Diana's head appears an Idol and a Temple; nor are the other two Figures with Butterfly wings insignificant to demonstrate, according to the Platonic system, the immortality of the Soul; thus the Apple that each holds in her hand offers us the idea of the reward for good or bad actions; and equally the Palm, which is placed in the other hand, can be taken as an emblem indicating the glory of the good. There are also two threads supported by the Figures themselves, which according to the mythological idea can be taken for the Stamen of the Fates denoting the course of Life".

The symbolism then moves on to the representation of the seasons:

"Then we see the growth of a verdant Tree full of Fruits with vague Cupids, who in various graceful attitudes collect them, and this gives us a correct idea of Spring. Above from two Cornucopias we can see other Cherubs, who collect ears of wheat, passing them to others to form handfuls, and from this we are shown Summer, as above Autumn with a graceful Pergola filled with Bunches of Grapes with various Cherubs doing the harvest, and with this the diversity of the Seasons is poetically described, Raphael having neglected the Winter, either because he was sterile of products, or because he wanted to follow in the footsteps of the ancient Egyptians, who in the course of the 'Year they knew only the three seasons described".

Ultimately, the great works dedicated to the Baths of Titus and the Vatican Loggias, in addition to ensuring the dissemination of the grotesques, also pursue their rehabilitation with respect to the condemnation pronounced by Vitruvius and reposed by Enlightenment rationalism: not unreasonable paintings, but fantastic ones, such as to assimilate to dreams and to bring about some pleasure as the latter; not inconsistent paintings but connected by a unitary theme expressed in a complex web of emblems. A necessary condition to fuel the extraordinary

³⁰ *Agli amatori delle Belle Arti*, in *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772, s.p.

³¹ *Della Magnifica Collezione...*, cit., p. 124.

³⁰ *Agli amatori delle Belle Arti*, in *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, In Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1772, s.p.

³¹ *Della Magnifica Collezione...*, cit., p. 124.

il volgere del secolo, ma anche per una rinnovata considerazione di “Giovanni di Francesco da Udine, nome degno d’immortale memoria, non solo alla sua Patria sempre Madre feconda d’Uomini illustri, ma dovunque le belle Arti si coltivano”. Nella premessa alle *Loggie*, se ne ricorda il più ampio catalogo di opere “stupende” di stucchi e grottesche, affermando “che molto devono gli Artefici a Giovanni, come al Rafaele degli Stucchi”³²: l’enfatico elogio dell’Udinese per il “lavoro divino” delle Logge, “nel che per sentimento degl’Intendenti superò non solo tutti i moderni, ma quanti ancora vi furono”, riafferma così quel primato enunciato agli esordi della sua fortuna critica.

diffusion of grotesque decoration that accompanies the turn of the century, but also for a renewed consideration of “Giovanni di Francesco da Udine, a name worthy of immortal memory, not only to his homeland, always fertile mother of Illustrious men, but fine arts are cultivated everywhere”, of which the largest catalogue of “stupendous” stucco and grotesque works is remembered, stating “that the Artificers owe much to Giovanni, as to Raphael of the Stuccoes”³²: Giovanni’s emphatic praise for the “divine work” of the Lodges, “in which, according to the sentiment of the Intendents, he surpassed not only all the moderns, but all those who still existed”, reaffirms that primacy stated at the beginning of its critical success.

³² *Agli amatori...*, cit.

³² *Agli amatori...*, cit.

Editoriale/Editorial

Giulia Ceriani Sebregondi, Federico Bulfone Gransinigh

Intorno a Giovanni da Udine. Circolazione di linguaggi e riferimenti all'antico
Around Giovanni da Udine. Circulation of languages and all'antica references

Larissa Mohr

Osservazioni sull'uso del colore nei disegni di Giovanni da Udine
Remarks on the Use of Colour in the Drawings of Giovanni da Udine

Adriano Ghisetti Giavarina

**Giovanni da Udine, Andrea Palladio e il disegno di architettura nella prima metà
del Cinquecento**

*Giovanni da Udine, Andrea Palladio, and the architectural
drawings in the first half of the sixteenth century*

Federico Bulfone Gransinigh

Osservazioni su Giovanni da Udine architetto
Observations regarding the architect Giovanni da Udine

Francesco Amendolagine, Stefano Noale

Paralipomena e Parerga al cantiere di Giovanni da Udine
Paralipomena and Parerga at the construction site of Giovanni da Udine

Cornelia Bäurle

**“anci ardisco dir, che [...] habbia superata l'antiquità” Giovanni da Udine e la decorazione
all'antica nelle stufette del primo Cinquecento a Roma**
*“anci ardisco dir, che [...] habbia superata l'antiquità” Giovanni da Udine's decorations all'antica
in the stufette romane of the early 16th century in Rome*

Giulia Ceriani Sebregondi

Baldassarre Peruzzi tra rilievo e progetto dell'antico
Baldassarre Peruzzi between Survey and Design of Antiquities

Cettina Lenza

**Giovanni da Udine e la controversa fortuna critica
delle grottesche nel Settecento**
*Giovanni da Udine and the controversial critical fortune
of the grotesques in the eighteenth century*