
Eredità del Cinquecento romano osservate e reinterpretate tra il 1760 e il 1790

Susanna Pasquali

*L'interesse per le architetture del passato post-antico,
e in particolare per quelle rinascimentali,
nella Roma di fine Settecento*

Percier e Fontaine sono stati a Roma sino ai primi anni '90. Nel 1798, terminata la distribuzione dei quindici fascicoli, la loro prima opera, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, poteva dirsi completata: ai disegni degli edifici già approntati, l'editore parigino non dovette aggiungere che un ulteriore fascicolo di notizie storiche e il frontespizio¹. In queste pagine ci si chiede quanto di questa celebre impresa editoriale poteva essere stata suggerita dall'ambiente romano che gli architetti francesi ebbero modo di conoscere durante il loro soggiorno nella città. E, più in generale, ci si chiede quanto fosse forte nella Roma di fine Settecento l'interesse verso le architetture del passato post-antico e, in particolare, verso quelle del Cinquecento.

Se ci si chiede quali libri, tra quelli già da tempo pubblicati a Roma, erano a disposizione per l'impresa, la risposta è semplice. La capitale dello Stato Pontificio è una città che ha sempre celebrato se stessa: principalmente i suoi edifici religiosi, ma anche i suoi palazzi. È esistita quindi, almeno dal Cinquecento, una editoria che faceva commercio della sua immagine, all'interno della quale aveva da tempo trovato il suo mercato anche la stampa di architettura: sia sotto forma di trasposizioni in incisione dei progetti, sia di rilievi delle fabbriche esistenti. In ogni caso, si tratta di rappresentazioni che si distinguono dalle vedute, in quanto utilizzano le abituali convenzioni dell'architetto: il prospetto, la

pianta e la sezione. E tra queste, erano allora ancora considerate importanti sia la raccolta di facciate pubblicate con titolo di *Palazzi di Roma de' più celebri architetti* (ante 1683)², sia quella, munita di disegni ben più analitici, intitolata *Studio d'architettura civile* (1702)³. Nel volume di Percier e Fontaine, entrambi i testi sono citati⁴ ed è probabile che abbiano costituito, assieme alle *Vite* di Vasari, alle guide descrittive e ad altri libri noti, delle utili fonti. C'è però da notare che, mentre queste due vecchie raccolte di immagini delle fabbriche più notevoli presentavano le opere di Bramante e Raffaello assieme a quelle ben più recenti di Bernini, Borromini e dei loro allievi, il frontespizio del volume *Palais, maison, et autres édifices* suggeriva una scelta più selettiva: vi figuravano i busti dei soli Bramante, Antonio da Sangallo e Peruzzi⁵. E se anche il contenuto dei fascicoli non si sarebbe limitato a presentare le fabbriche di questi soli tre architetti e neppure le sole architetture costruite nel loro secolo, resta tuttavia da notare questa espressa preferenza storica per il Cinquecento, che ha documentati riscontri con la cultura romana coeva. Propongo di individuare la presenza a Roma di un interesse selettivo verso le fabbriche rinascimentali attraverso tre fonti: il mercato internazionale dei disegni, così com'è espresso dalla collezione di disegni di Lord Bute; due imprese d'editoria architettonica organizzate a Roma; l'attività di formazione di alcuni

giovani architetti italiani condotta attraverso il rilievo delle fabbriche.

1. IL MERCATO INTERNAZIONALE DEI DISEGNI

È da tempo che gli studi hanno messo in evidenza i variegati rapporti che sono intercorsi tra i viaggiatori, i luoghi da loro visitati in Italia e la risposta degli artisti di fronte alle richieste di questi nuovi committenti; tra gli esiti, non ultimo è il fatto che il fenomeno del *Grand Tour* è stato in grado di modificare la produzione artistica, privilegiando alcuni generi e prodotti, rispetto ad altri. Non tutte le produzioni artistiche furono però modificate in egual misura da questo nuovo mercato: gli architetti, che per la natura propria al loro mestiere erano legati ai luoghi in cui le fabbriche dovevano erigersi, furono i meno coinvolti dal fenomeno. Pochissimi tra loro – e non i maggiori, comunque ancora occupati nella costruzione delle fabbriche richieste loro dalla tradizionale committenza locale – furono invitati a redigere progetti di nuove fabbriche da costruirsi all'estero. Dagli anni '60 in poi, furono piuttosto gli architetti minori o i più giovani ad essere coinvolti nel nuovo mercato, soprattutto in risposta alla richiesta di un manufatto mai visto prima: il disegno di rilievo delle architetture esistenti. Ben lontani dai disegni di studio, che fin dal Cinquecento, erano stati prezioso esercizio di copiatura e oggetto di scambio, si trattava – nella maggioranza di casi – di fogli ove erano presentati, in pianta, prospetto e sezione, le maggiori architetture italiane. Ogni foglio aveva lo scopo di ricordare al viaggiatore che lo acquistava ciò che aveva osservato dal vero in ogni città; rilegati tutti insieme – possibilmente in volumi dello stesso formato e apparenza – i fogli avrebbero costituito il patrimonio di immagini utili al gentiluomo e architetto dilettante.

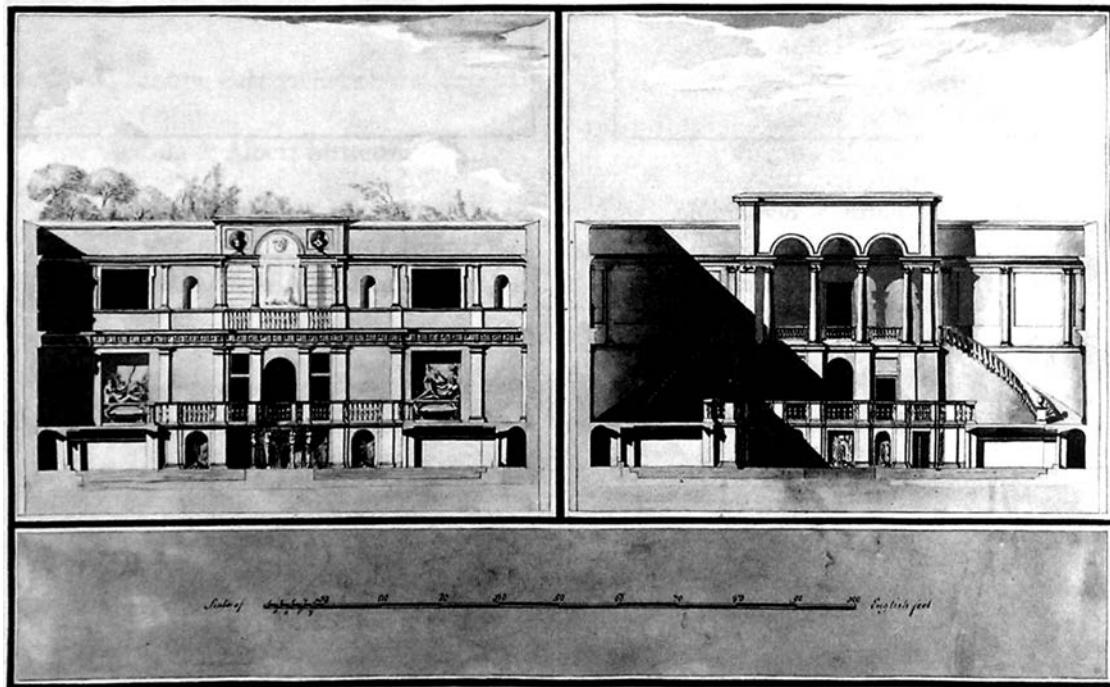
Redatti in base alle misurazioni di ciascun edificio eseguite una prima volta, questi fogli furono replicati dai loro autori tante e tante volte quante erano le richieste.

Potrebbero definirsi una sorta di multipli. La qualità tecnica era comunque modesta: nelle tavole, acquerellate e di grande formato, poche sono le misure indicate; talvolta, quasi a smorzarne il carattere di disegno tecnico, i loro spazi bianchi sono animati da generiche scene prospettiche, aggiunte a scopo decorativo. Del fenomeno e dei suoi prodotti, ben più importanti sono piuttosto alcune domande che possono farsi al loro riguardo: chi ha inventato questi fogli e dove? gli artisti che li hanno redatti ne sono stati i semplici esecutori o ne hanno organizzato produzione e

commercio? E infine: visto che questi disegni sono stati redatti solo in risposta a una domanda estera, la scelta delle architetture rappresentate è stata fatta in armonia con i gusti stranieri? E, se questo è vero, quanto questa richiesta ha potuto influenzare gli interessi e la successiva carriera degli architetti italiani che vi furono coinvolti?

Tutte le risposte riconducono a Venezia, e più precisamente al Veneto ove era rimasta sempre viva l'eredità di Andrea Palladio. È il console inglese Joseph Smith (1682-1770) che ha documentatamente commissionato all'architetto Antonio Visentini più raccolte di rilievi delle architetture palladiane: prima per sé e, quindi, sotto forma di multipli, ulteriori copie destinate ad alcuni illustri viaggiatori inglesi⁶. Smith commissionò inoltre a Visentini una raccolta che intendeva presentare assieme, e con le stesse convenzioni grafiche, tutte le fabbriche notevoli di Venezia⁷. Ma Venezia era anche la patria dell'italiano più cosmopolita del secolo, quale è stato Francesco Algarotti (1712-1764), il quale nella sua corrispondenza dei primi anni '60 affermava di avere anche lui formato una sua raccolta di disegni – oggi perduta – che presentava le migliori architetture italiane⁸: vale a dire, le architetture dei maggiori maestri del Cinquecento che potevano essere messe a confronto con quanto Palladio aveva realizzato nel solo Veneto. È quindi evidente che, almeno agli inizi, questa produzione di disegni è stata strettamente correlata a un rinnovamento nel gusto dell'architettura, non certo promosso né organizzato dagli architetti che hanno redatto le tavole, quanto dai neopalladiani inglesi in Italia, quale era Smith, e da un teorico e riformatore dell'architettura in senso antibarocco quale era Algarotti. Prima di diventare un banale prodotto da esportare all'estero, queste raccolte hanno quindi costituito un mezzo di riflessione sull'indirizzo da darsi all'architettura del momento.

Più difficile è però osservare tale fenomeno a Roma: con la stessa tecnica – che mimava la piaevolezza dei tradizionali disegni di presentazione – per i viaggiatori stranieri, furono soprattutto prodotti disegni delle più note antichità romane. Quasi a dimostrare che il *tour d'Italia* riservassee, a quanti volevano occuparsi di architettura, due tappe: in Veneto, la meta del pellegrinaggio era Palladio; a Roma, solo l'antico. Si discosta tuttavia da questo modello John Stuart, terzo Lord Bute (1713-1792), perché intraprese a collezionare disegni di architetture italiane partendo da Venezia e su diretto consiglio di Smith⁹. La sua estesa raccolta, rilegata in quindici volumi¹⁰, è quindi una delle poche in grado di mostrare quanto, anche nella patria dei monumenti antichi, i ciceroni avessero ormai imparato a condur-



1. Collaboratore di J. Byres, Villa Giulia, sezioni sul Ninfeo, Victoria and Albert Museum, London, già collezione del terzo conte di Bute

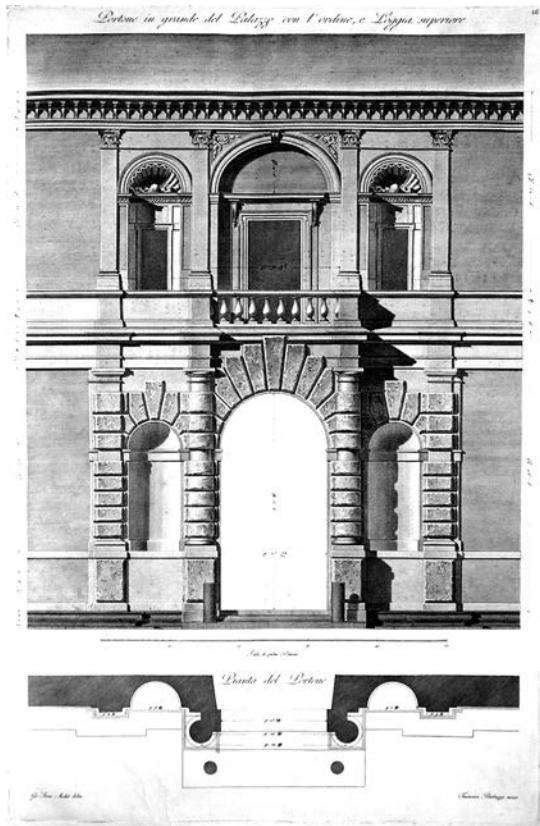
re i viaggiatori davanti agli edifici degli artisti lodati nelle *Vite* di Vasari. Per tramite di James Byres, Lord Bute ottenne disegni dei principali palazzi romani realizzati nel Cinquecento. Tra questi figura anche un accurato rilievo della Villa Giulia¹¹ (fig. 1).

2. DUE IMPRESE D'EDITORIA ARCHITETTONICA ORGANIZZATE A ROMA

La richiesta di disegni dei palazzi di Vicenza da parte dei viaggiatori inglesi ebbe anche un diretto effetto sulla produzione editoriale di architettura: entrambi gli architetti locali che, in tempi diversi, avevano redatto i rilievi delle fabbriche palladiane, al fine di far fronte alla continua domanda di copie, finirono per trasformare i loro fogli in tavole incise: Francesco Muttoni inserì i suoi disegni nella sua *Architettura di Andrea Palladio* (1740-1748); Ottavio Bertotti Scamozzi, li pubblicò nel *Forestiere istruito* (1761)¹² e quindi nelle *Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* (1776-1783); opera, quest'ultima, di grande formato, organizzata e finanziata, almeno nella fase ideativa, con l'attivo contributo di alcuni dei residenti inglesi a Venezia¹³. Meno noto è invece il coinvolgimento, anche a Roma, di finanziatori inglesi, interessati

alla stampa di volumi che, con tutta evidenza, erano destinati ad essere venduti agli stranieri in visita in Italia. Thomas Jenkins ha finanziato la pubblicazione della celebre guida dell'antiquario Venuti nel 1763¹⁴. Venti anni dopo, a fronte della nuova richiesta di rilievi degli edifici del Cinquecento, egli si fece promotore della stampa di un intero volume dedicato alla Villa Giulia sulla via Flaminia¹⁵: ne affidò i disegni all'architetto Giovanni Stern e i testi all'abate Amaduzzi¹⁶. La differenza tra le tavole di quest'opera e quelle del citato gruppo dei disegni dello stesso soggetto redatti pochi anni prima per Lord Bute, è evidente: in ciascun foglio sono indicate le misure di tutte le parti; alle rappresentazioni delle facciate e delle piante, sono aggiunte le necessarie tavole di dettaglio (figg. 2, 3, 4). Il volume mostra, cioè, l'adesione al nuovo standard grafico «scientifico» che, proposto alla metà del secolo per le antichità di Atene, da Bertotti Scamozzi in poi veniva utilizzato anche per rappresentare l'architettura di Palladio, e quindi quella dell'intero Rinascimento italiano. In ogni caso, essendo lo scopo di queste pubblicazioni di grande formato anche quello di fornire i dettagliati modelli di architetture che, oltre ad essere ammirate, potevano essere replicati nelle nuove fabbriche, la precisione era una delle loro maggiori qualità commerciali.

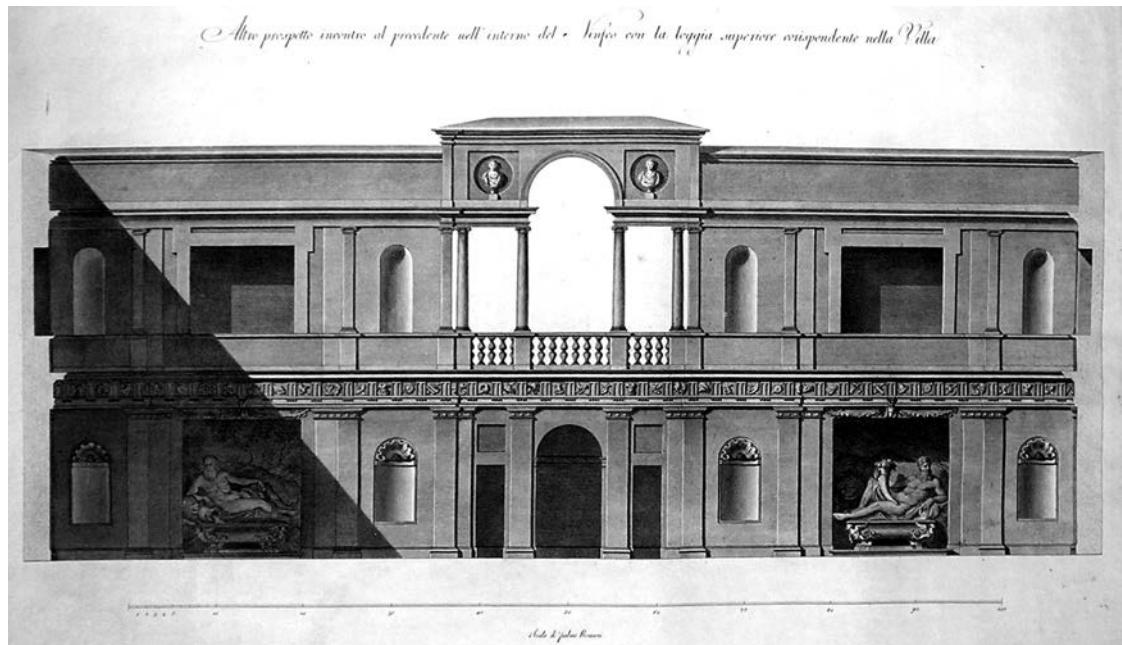
Eredità del Cinquecento romano osservate e reinterpretate tra il 1760 e il 1790



2. «Portone in grande del Palazzo con l'ordine, e Loggia superiore», da G. Stern, Pianta elevazioni profili e spaccati degli edifici della villa suburbana di Giulio II, Roma, 1784, tav. III



3. «*Fenestra della facciata esteriore*», da G. Stern, *Piante elevazioni profili e spaccati degli edifici della villa suburbana di Giulio II, Roma, 1784*, tav. XIII



Ben diverso, e più vicino all’impresa editoriale di Percier e Fontaine, è invece un altro volume pubblicato a Roma dieci anni dopo. Già le prime parole del titolo, mostrano la distanza con quell’editoria che era stata semplice trasposizione a stampa delle raccolte di disegni costituite per un mercato estero: ciò che si propone non è infatti una semplice raccolta di rilievi di fabbriche romane del Cinquecento, bensì un *Nuovo metodo per apprendere insieme le teorie, e le pratiche della scelta architettura, da realizzarsi attraverso lo studio de’ più conspicui esemplari di Roma fedelmente misurati*¹⁷, così come sono presentati nelle tavole dai loro autori, gli architetti Giovan Battista Cipriani e Giandomenico Navone (figg. 5, 6). In pratica, si tratta di una nuova raccolta che intendeva esplicitamente sostituirsì a quanto era stato ormai pubblicato nel secolo precedente; ma che – si avverte nella prefazione – rispetto ai citati *Palazzi di Roma* e lo *Studio d’architettura civile*, intendeva nettamente distanziarsi: «Di raccolte ce ne sono cognite e varie, ma non di questo carattere. le moderne sono ricche e grandiose, ma borrominesche; le meno recenti sono più scelte, ma oltreché delle fabbriche ci danno il solo prospetto, non sono nemmeno fedeli; né nella decorazione né nella misure»¹⁸ (fig. 7).

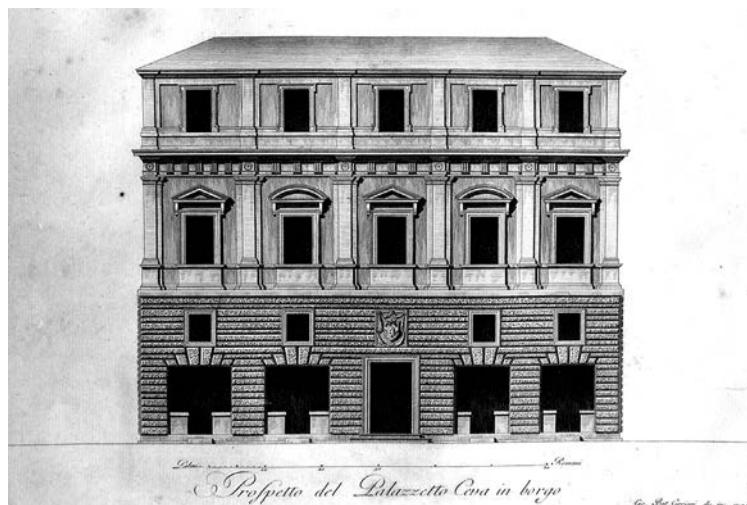
Dalla documentazione nota, emerge inoltre anche il diverso modo di finanziamento dell’impresa: nel 1792 fu costituita una società tra quattro architetti, poi ridotti a due nel 1794, allo scopo di «dare alle stampe tutti li più belli monumenti delle fabbriche più riguardevoli di questa Città di Roma e suoi suburbii»¹⁹. Questo volume, il primo di altri che non videro mai la luce, fu pubblicato in undici fascicoli, per dare ai suoi lettori privilegiati – i giovani architetti – la possibilità di acqui-

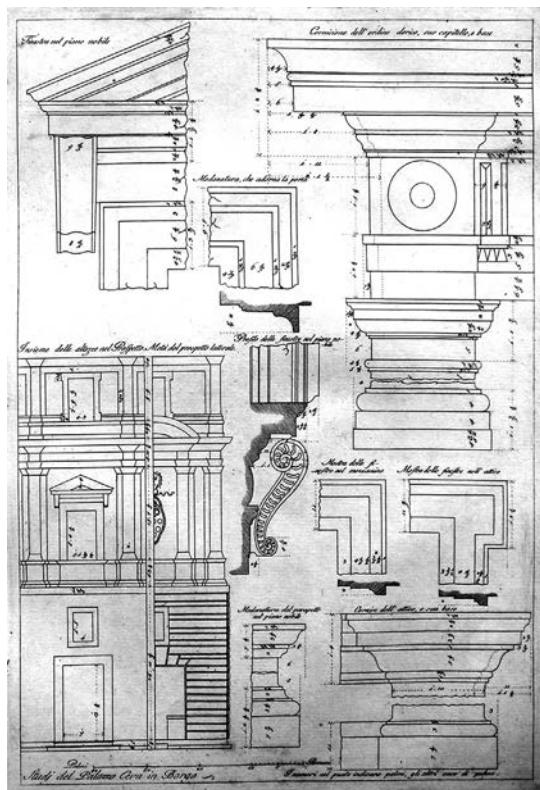
6. «Prospetto del Palazzetto Ceva in borgo», da G. Navone, G.B. Cipriani, Nuovo metodo per apprendere insieme le teorie, e le pratiche della scelta architettura civile sopra una nuova raccolta de’ più conspicui esemplari di Roma fedelmente misurati..., Roma, 1794



5. G. Navone, G.B. Cipriani, Nuovo metodo per apprendere insieme le teorie, e le pratiche della scelta architettura civile sopra una nuova raccolta de’ più conspicui esemplari di Roma fedelmente misurati..., Roma, 1794, frontespizio

starne anche solo una parte. Si trattava, quindi, di un’opera che aveva evidenti intenti didattici e che, per ottenere il suo scopo, indicava le fabbriche romane del Cinquecento quali modelli²⁰.





7. «*Studi del Palazzo Ceva in Borgo*», da G. Navone, G.B. Cipriani, Nuovo metodo per apprendere insieme le teorie, e le pratiche della scelta architettura civile sopra una nuova raccolta de' più cospicui esemplari di Roma fedelmente misurati..., Roma, 1794

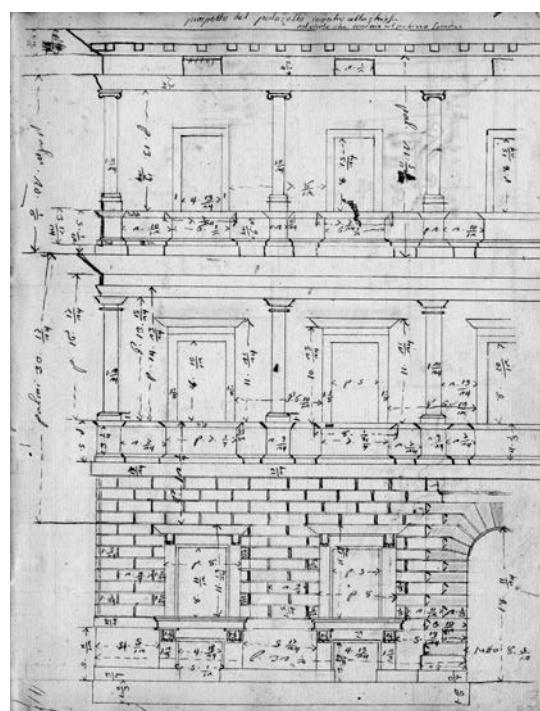
Tali intenti didattici, illustrati nella prefazione (ci si augurava che «la raccolta [...] servir potesse di scuola»), il reiterato appello ai lettori invitati ad osservare e giudicare coi propri occhi²¹, nonché il vivace stile letterario utilizzato dall'abate Mari, l'autore dei testi, sono elementi che rimandano tutti a una scuola nuova, quale era quella – del tutto informale – promossa a Roma da Francesco Milizia attraverso i suoi celebri libri: i *Principi di architettura civile* (1781) e, specificamente riferito alla città, la *Roma delle belle arti del disegno* (1787). È in quest'ultimo suo volumetto che, riassunti i principi generali, egli indica ciò che, nelle architetture di Roma, deve essere osservato con nuovi occhi: oltre alle antichità, scelte comunque senza il dovuto rispetto imposto da cento anni di supremazia degli antiquari, egli aggiunge il Rinascimento. E tra gli edifici del secolo XVI, affrancatosi anche dall'ossequio letterario dovuto a Vasari, Milizia propone di osservare, oltre ai più noti, anche vari «edifici di architetti ignoti». Perché «sono osservabili alcuni palazzi, i quali benché non abbiano verun nome,

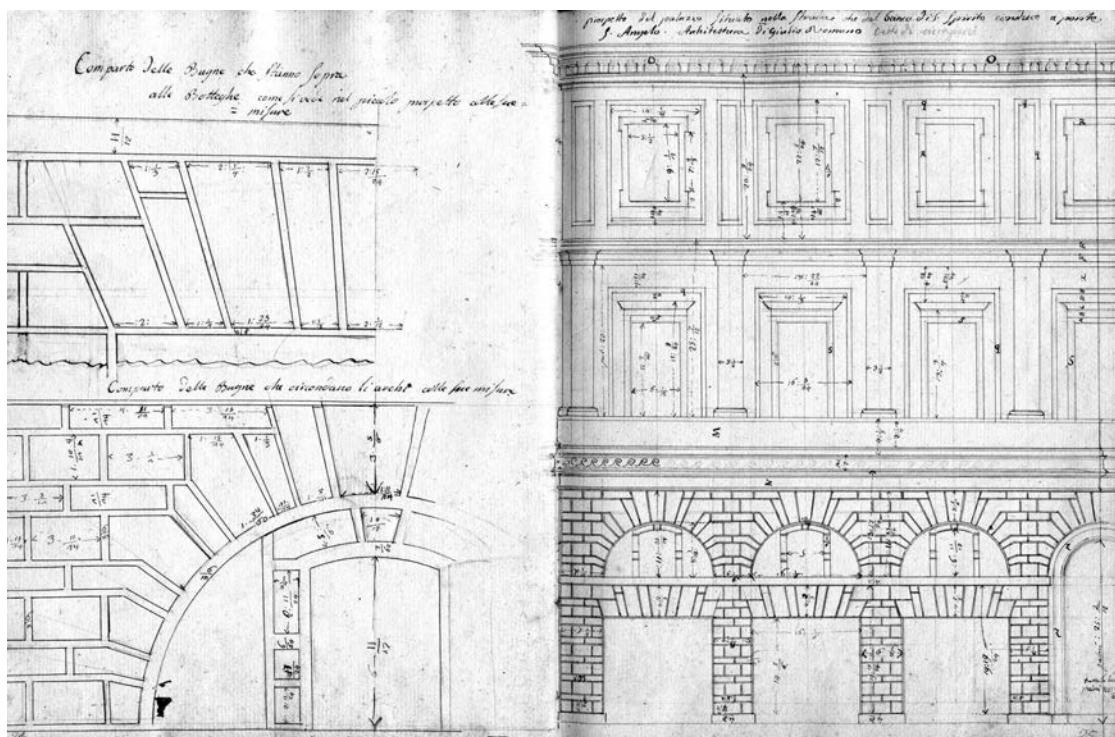
e sieno per lo più in siti oscuri, sono però della miglior architettura che abbia fiorito in Roma nella metà di questo aureo secolo»²². Sono una decina di edifici, che preludono a quei duecento noti e meno noti che, sicuramente in rapporto con i testi di Milizia e con il libro di Cipriani e Navone, Percier e Fontaine avrebbero disegnato a Roma e pubblicato nel 1798 a Parigi.

3. L'ATTIVITÀ DI FORMAZIONE DI ALCUNI GIOVANI ARCHITETTI ITALIANI CONDOTTA ATTRAVERSO IL RILIEVO DELLE FABBRICHE

Antonio Visentini a Venezia, Ottavio Bertotti Scamozzi a Vicenza, ma anche Luigi Trezza a Verona e Mantova; Giovanni Stern, Giovan Battista Cipriani e Giandomenico Navone a Roma, nonché gli architetti e i disegnatori meno noti: tra gli anni '60 e '90 del Settecento, sono stati tutti coinvolti a vario titolo nell'attività di rilievo delle fabbriche rinascimentali. Tutti ne hanno ricavato un utile all'interno dell'economia generata dal *Grand Tour*, ma anche una definitiva ridefinizione della loro identità. Dalla loro corrispondenza – quando conservata – può desumersi per ciascuno di questi architetti un genuino interesse per l'architettura moderna, in contrapposizione all'altra

8. F. Bonsignore, «*Prospetto del palazzetto incontro alla chiesa nel vicolo che conduce al palazzo Spada*», studi su Palazzo Ossoli, Archivio Storico della Città di Torino, Fondo Bonsignore, Quaderno B, p. 3





9. F. Bonsignore, «Prospetto del palazzo situato nella Strada che dal banco di S. Spirito conduce a ponte S. Angelo», studi su Palazzo Cacciaporcii (Archivio Storico della Città di Torino, Fondo Bonsignore, Quaderno B, pp. 24-25)

modernità, quella dell’architettura corrente erede delle sperimentazioni formali del Seicento. Nelle fabbriche di Palladio, di Bramante e di ogni altro ignoto architetto, riconoscevano le forme dei più celebri monumenti antichi, apprezzando soprattutto i modi con cui questi erano state adattati agli spazi limitati della vita loro contemporanea. Avrebbero, in definitiva, tutti convenuto con Percier e Fontaine: «pourquoi ne chercherions-nous pas à profiter des examples qu’ils nous ont laissés?».

Se ci si chiede, però, se questa attenzione ha prodotto nell’Italia degli ultimi trenta anni del Settecento un’architettura francamente neo-cinquecentesca, la risposta è frammentaria. Nella patria di Palladio a Vicenza e, in generale, nella Terraferma veneta, Bertotti Scamozzi, Ottone Calderari e vari altri architetti hanno costruito, dietro richiesta della committenza locale, fabbriche francamente neo-palladiane²³. Per quanto riguarda Roma, la risposta è contraddittoria. Certo è che, dopo la pubblicazione della *Roma delle belle arti*, più maestri influenzati da Milizia hanno sviluppato percorsi didattici nuovi che prevedevano un’osservazione analitica dei palazzi romani ivi citati. I quaderni di studio del piemontese Fer-

dinando Bonsignore ne sono un’eloquente testimonianza: arrivato a Roma, il giovane architetto è stato invitato a misurare con attenzione queste fabbriche (figg. 8, 9). Se si osservano però i suoi progetti posteriori, redatti sempre a Roma e collegati alla sua attività nell’Accademia della Pace, il Cinquecento non è predominante. Vi si trovano le forme dell’Egitto, della Grecia, di Roma e del Rinascimento: la sperimentazione formale osservabile in questi disegni, così come in quelli degli altri partecipanti alla stessa Accademia, suggerisce piuttosto un’uscita dal barocco che passa per un’attività di storicizzazione di tutta l’architettura del passato²⁴. Il Cinquecento è un’opzione tra le altre, spesso riservata alla progettazione di palazzi, perché meglio adattabile alle loro forme.

Se questa è la situazione della *architettura di carta*, l’insieme cioè dei disegni prodotti per l’Accademia della Pace e per i concorsi indetti negli ultimi due decenni del Settecento dall’Accademia di San Luca, poco si può dire dell’architettura costruita: le commesse pubbliche e private, negli anni precedenti la Repubblica Romana, non furono molte. Resta tuttavia il fatto che nel 1792, quando il nipote del papa volle costruirsi un grande palazzo in città per celebrare il rango appena

conquistato, dovendo scegliere tra diverse opzioni e progetti, scelse una rassicurante immagine rinascimentale: il Palazzo Braschi progettato da Cosimo Morelli. Scartò i progetti di Giuseppe Valadier, che in quegli anni stava sperimentando nei suoi taccuini le varie forme del passato²⁵, e

che in tempi successivi non avrebbe disdegnato di utilizzare anche lui le forme neo-rinascimentali.

Susanna Pasquali
Università di Ferrara

NOTE

¹ Cfr. i recenti studi di J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont 2004; Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais de Rome. Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, pré-sentée par J.-Ph. Garric, Paris-Wavre 2008.

² L'editore Gian Giacomo de Rossi pubblica nel Seicento una raccolta di incisioni intitolata *Palazzi di Roma de più celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio pittore et architetto*, libro I; segue poi, quale libro II, *Nuovi disegni delle architetture, e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti disegnati e intagliata da Giovan Battista Falda*. Specie nel libro II, oltre alle facciate dei palazzi, sono pubblicate anche alcune piante.

³ A cura di Domenico de Rossi, 2 voll., Roma, 1702.

⁴ Cit. da Léon Dufourny, l'estensore delle note storiche (Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Paris, [1798], pp. 33-34).

⁵ «Bramante da Urbino architetto», «Antonio da S. Gallo architetto» e «Baldassar Peruzzi architetto».

⁶ F. Vivian, *Il Console Smith, mercante e collezionista*, Vicenza, 1971, cap. 6.

⁷ E. Bassi, *Palazzi di Venezia: admiranda urbis Venetae*, Venezia, 1976, cap. VI.

⁸ S. Pasquali, *Francesco Algarotti, Andrea Palladio e un frammento di marmo di Pola*, in «Annali di architettura», 12, 2000, pp. 159-166.

⁹ F.G. Russel, *John, 3rd Earl of Bute. Patron and collector*, London, 2004, pp. 98-101.

¹⁰ Victoria & Albert Museum, Londra (d'ora in poi V&A), E 20: nn. 22 e sg. - 2001, attribuito a Thomas Byres (entrati nella collezione pubblica nel 2000).

¹¹ V&A, m, E 21: nn. 8 e sg - 2001; datati 1774.

¹² L. Olivato, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza, 1975.

¹³ Ibid.

¹⁴ S. Pasquali, *Piranesi architect, courtier, and antiquarian: the late Rezzonico years (1762-1768)*, in M. Bevilacqua, H. Hy-

de Minor, F. Barry (a cura di), *The serpent and the stylus: essays on G.B. Piranesi*, Ann Arbor, 2007, pp. 171-194.

¹⁵ Antonio Fulgoni, Roma, 1784.

¹⁶ G. Stern, *Piante elevazioni profili e spaccati degli edifici della villa suburbana di Giulio III [...]*, Roma, 1784. La documentazione sui termini economici dell'impresa, a firma di Jenkins, è conservata tra le carte dell'abate Amaduzzi, coinvolto in un primo tempo nell'impresa (Biblioteca Accademia dei Filopatridi, Savignano sul Rubicone, *Fondo Amaduzzi*; J. Hess, *Amaduzzi and Jenkins in Villa Giulia*, in «English Miscellany», 6, 1955, pp. 175-204).

¹⁷ G. Navone, G.B. Cipriani, *Nuovo metodo per apprendere insieme le teorie, e le pratiche della scelta architettura civile sopra una nuova raccolta de' più cospicui esemplari di Roma fedelmente misurati [...]*, Roma, 1794. I testi, come è indicato nel titolo integrale, sono dell'abate Nicola Mari; l'*imprimatur* è del 18 febbraio dello stesso anno.

¹⁸ Ibid., avvertenza *Agli studiosi dell'amena architettura, gli editori*, pp. s.n. nota 4.

¹⁹ E. Amadei, *Tre architetti romani dei secoli XVIII-XIX*, in «Capitolium», XXXV, 10, 1960, pp. 21 e sgg.; M. Azzi Visentini, *Giovanni Battista Cipriani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXV, Roma, 1981, *ad vocem*.

²⁰ L'ultimo fascicolo è tuttavia dedicato a Villa Sacchetti, opera di Pietro da Cortona.

²¹ «Non si profferisce qui, né si profferrà altrove giammai alcun nostro giudizio in particolare, perché l'oggetto che abbiamo in vista è di mostrare, e non d'insegnare».

²² [F. Milizia], *Roma delle belle arti del disegno*, Bassano, 1784.

²³ F. Barbieri, *Illuminati e neoclassici a Vicenza*, Vicenza, 1972.

²⁴ A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007.

²⁵ E. De Benedetti, *Valadier. Diario architettonico*, Roma, 1979.