

ANNA CERBONI BAIARDI

Lazzarini e la “macchina” del corpo: riflessioni di un peintre-écrivain del Settecento

Apparentemente defilato, il pittore settecentesco Giannandrea Lazzarini ha invece contribuito, specie con i suoi scritti, alla riflessione teorica sul fare artistico, ponendosi non raramente il problema della rappresentazione del corpo umano: è per questo che credo possa trovare spazio in questa sede, e specialmente in relazione al disegno.

Nato a Pesaro ma maturato artisticamente a Roma nel corso degli anni quaranta del Settecento, nel culto dell'antico e dei grandi maestri del classicismo seicentesco, ma soprattutto nel mito di Raffaello, l'abate Giannandrea Lazzarini (1710-1801) condusse la sua attività artistica con particolare attenzione alla missione ecclesiastica di cui fu investito e alla speculazione sui fatti dell'arte di cui si nutrì costantemente e che bene si esplicita nella redazione di sei dissertazioni sulla pittura, recitate fin dal 1753 in seno all'Accademia Pesarese¹.

Sostenuto da una profonda dottrina sacra e profana e responsabile della creazione a Pesaro di una scuola d'arte, Giannandrea rivela un'accentuata vocazione didattica che si sostanzia in rappresentazioni aderenti alla storia e alle sue fonti, nel rispetto della verosimiglianza, nell'esigenza di rendere immediata la comprensione delle immagini mettendo in scena personaggi parlanti ed espressivi. In questa stessa prospettiva didascalica vanno indagati anche i suoi scritti, dove, confrontandosi con la letteratura artistica precedente, imposta il problema estetico affrontandone le principali questioni: dall'invenzione alla composizione al disegno, dall'espressione al colorito all'architettura in quanto utile alla pittura. L'orizzonte sul quale si colloca il suo pensiero è ricco di riferimenti più o meno espliciti: dalla *Poetica* di Aristotele, alla *Lettera ai Pisoni* (nota come *Ars poetica*) di Orazio, ai trattati di Leon Battista Alberti, Paolo Pino, Ludovico Dolce, al Paleotti e all'Armenini, agli scritti di Bellori e Malvasia; dall'*Arcadia* del Gravina o del Muratori, al *Saggio sopra la Pittura* dell'Algarotti e agli scritti del neoclassico Mengs. A questi andrà aggiunto un fortunatissimo poemetto in versi del pittore Charles-Alphonse Dufresnoy (*De arte graphica*), pubblicato in Francia nel 1668 e ristampato in traduzione italiana nel corso del Settecento.

Nella prima dissertazione, dedicata all'*Invenzione* (direttamente dipendente dalla prima ripartizione retorica aristotelica), dopo aver richiamato uno dei *topoi* della tradizione estetica, l'oraziano *ut pictura poesis*, e cioè della parentela e differenza tra pittura e poesia, arti sorelle,

¹ Sull'attività artistica e teorica del Lazzarini e sul ruolo da lui giocato nella realtà culturale pesarese settecentesca, rimando al mio saggio, CERBONI BAIARDI (2009, con bibl. prec.). La prima dissertazione venne pubblicata a Venezia nel 1756, a Vicenza nel 1782 e nella *Guida di Pesaro* del 1783. Le altre restarono inedite fino al 1806 quando, assieme alla prima, vennero stampate nelle *Opere* del Lazzarini, in due volumi, a Pesaro, presso il Gavelli. Su una settima e inedita dissertazione cf. CERBONI BAIARDI (2006).

ampiamente dibattuto nel corso del Seicento, si discute sull'essenza e sull'oggetto della pittura stessa che consiste nell'imitazione del vero, ma accuratamente scelto e selezionato allo scopo.

Nel secondo ragionamento si affronta il tema della *Composizione* o *Distribuzione*, cioè del modo in cui «assegnare tanto agli oggetti principali quanto agli accessori quel luogo che loro compete». Se nel primo i modelli richiamati ad esempio (vere e proprie ecfrafi) sono sostanzialmente romani, in questo, quasi rispondendo ad un'istanza municipalistica, l'esemplificazione si sposta in patria, a Pesaro, dove sono ricordate opere che a quel tempo l'abbellivano: i dipinti di Giovanni Bellini e Federico Zuccari in San Francesco, il Reni in cattedrale, i Barocci delle chiese del Nome di Dio e di Sant'Andrea, la Cena del Fariseo di Paolo Veronese della famiglia Gavardini. L'ecfrasi consente in ogni caso all'ascoltatore di vedere le immagini evocate e di meglio intendere le spiegazioni dell'autore, tutto rivolto a svelare le strutture più recondite dei dipinti.

Nella terza dissertazione, quella che qui maggiormente interessa, recitata anch'essa nell'Accademia Pesarese non troppo tempo dopo le precedenti (e comunque entro gli anni Cinquanta), si affronta il tema del *Disegno*, inteso indistintamente da Lazzarini sia come prodotto artistico autonomo, sia come struttura portante e indispensabile del dipinto.

Se *Invenzione* e *Composizione* sono principi e categorie che riguardano entrambe le «arti sorelle» (pittura e poesia), disegno e colorito pertengono solo alla pittura. In linea con la trattatistica precedente, da Vasari in poi, Lazzarini considera il disegno la parte più spirituale della pittura, e in grado di esprimersi attraverso linee e chiaroscuro: grazie ad esso ogni cosa acquisisce nel dipinto «la sua forma e figura». Oggetto principale del disegno è il corpo umano, «la più bella di tutte le visibili cose», ma anche la più difficile da rappresentare per la varietà delle parti che lo compongono, delle pose che può assumere, delle diverse passioni dell'animo che fanno modificare gli atteggiamenti:

La perfezione di questa parte [il Disegno], quando dall'artefice sia ben trattata, spicca in qualunque oggetto ch'egli ci rappresenta, ma in modo particolare nel corpo umano, il quale essendo la più bella di tutte le visibili cose, è perciò anche la più difficile da imitarsi. La macchina di esso è di così varia figura nelle sue parti, e queste stesse parti così mutabili nei loro movimenti, così differenti nella loro varia veduta, così facili ad alterarsi per le diverse passioni dell'animo, che ogni mossa, ogni aspetto, ogni espressione imprime in esse un'infinità di accidenti, ognun de' quali uno studio apposta ricerca.

Per disegnare correttamente il corpo umano bisogna anche conoscere l'*Anatomia*, ma quel tanto che serve e non più, ché altrimenti si potrebbe correre il rischio di rappresentare «anatomiche figure» piuttosto che membra vere e vive:

[...] per ben disegnare è duopo l'aver una sufficiente cognizione di ciò che ci somministra la Notomia intorno alla struttura e al legamento delle ossa, agli effetti dei nervi, che al di fuori

appariscono, e al numero, alla disposizione, inserzione, contrazione, ed estensione de' muscoli; una cognizione dissi, sufficiente, imperciocché la sperienza ha fatto vedere che mal sa contenersi chi nella Notomia è profondamente versato dal non far soverchia pompa nel suo disegnare di quanto ei sà, esponendo all'altrui guardo piuttosto anatomiche figure, che vive e carnose membra.

Evocando esempi che tutti gli ascoltatori potevano conoscere, Lazzarini mette in campo il tradizionale ed inevitabile confronto tra Michelangelo e Raffaello, tra Cappella Sistina e Villa Farnesina (o l'*Incendio di Borgo*, o un quadro pesarese attribuito all'Urbinate), conferendo a Raffaello la palma della vittoria. Infatti, sebbene il primo abbia fatto del corpo umano il perno di tutta la sua esperienza artistica, gli rimprovera (seguendo il giudizio che l'Armenini aveva messo in bocca a Leonardo) quell'eccesso di muscolatura che rende le sue figure distanti dalla verità, con uomini e donne tra loro somiglianti. Raffaello no. Avendo scelto per modello le statue greche, continua Lazzarini, Raffaello ha «dottamente intesi gli effetti e le funzioni de' muscoli» e ha tenuto conto delle diverse età dei personaggi rappresentati, del sesso e delle «varie qualità» di ognuno di essi, raggiungendo un'insuperabile sensibilità nel costruire la figura. Un esempio efficace viene dall'*Incendio di Borgo* prontamente richiamato da Lazzarini, e da quel nudo a penzoloni che tenta di salvarsi dal fuoco gettandosi da un balcone:

Non può a bastanza esprimersi quanto bene e con quanta profonda intelligenza del grande Artefice, il risalto, lo smarrimento, e le forme de' muscoli rendano ragione del peso di quel corpo.

L'esempio ricade poi sulla *Sacra Famiglia* conservata nella nobile casa di Annibale degli Abati Olivieri, di cui si sono perse le tracce, al tempo attribuita a Raffaello: forse una replica della *Sacra Famiglia sotto la quercia* del Museo del Prado, che Cavalcaselle aveva attribuito al Penni e che oggi viene perlopiù riferita a Giulio Romano². L'invito è ad osservare il piede del San Giovannino che si posa sulla culla di Gesù, dove Raffaello ha saputo mirabilmente «imitare nell'andamento dei teneri muscoli l'effetto della compressione che fa morbida carne sopra una morbida coltrice».

A Pesaro c'erano però anche altri esempi della perfezione raffaellesca: nella collezione grafica di un amico del Lazzarini, il marchese Antaldo Antaldi, si poteva ammirare infatti un bel gruppo di disegni autografi del Sanzio (più di 40)³. Nella raccolta, poi approdata nella Biblioteca Oliveriana, resta traccia di questi solo in un esile nudo maschile, preparatorio per la pala con la

² Su quest'opera cf. MEYER ZUR CAPELLEN (2005, vol. II, 190-2); HENRY-JOANNIDES (2012, 208-13).

³ Sulla figura dell'Antaldi rimando all'*Introduzione* in CERBONI BAIARDI (1996). Sulla collezione di disegni si veda FORLANI TEMPESTI-CALEGARI (2001). Le principali occasioni di vendita dei fogli raffaelleschi della collezione Antaldi si fanno risalire ai primi decenni del Settecento, quando Pierre Crozat ne acquisì alcuni dagli allora proprietari, i Viti di Urbino, e al 1824, quando Antaldo Antaldi, cui i disegni erano giunti in eredità, vendette forse tutti i rimanenti al mercante inglese Samuel Woodburn. Sulla base della *Nota di disegni di Raffaello d'Urbino Posseduti in Pesaro dal M.se Antaldo Antaldi di Urbino*, pubblicata in CERBONI BAIARDI (1996, XLVIIIs.), FORLANI TEMPESTI (2001) ha formulato una prima ipotesi di ricostruzione del gruppo di disegni raffaelleschi della Collezione Antaldi.

Resurrezione di Cristo di San Paolo del Brasile⁴, e in alcune copie, ben più tarde, vergate da diverse mani. Sebbene lo statuto di copia contempli un implicito giudizio negativo, questi fogli, in parte presentati qui per la prima volta⁵, non solo si configurano come preziosi testimoni della probabile presenza dei rispettivi originali (o presunti tali) nella collezione pesarese, ma forse anche come inizio di un ipotetico ‘progetto incisivo’, mai portato a termine, mirato alla riproduzione dei disegni più belli e importanti della raccolta, sulla falsariga di quanto era avvenuto in Francia con il celebre *Recueil Crozat*⁶, di cui per altro nella Collezione Antaldi è un’incisione raffigurante un disegno con *Ersea, Mercurio e Aglauro* (inv. 663). Alcune di queste ‘trascrizioni’ conservate tra i disegni oliveriani richiamano la produzione grafica di Raffaello più legata alla raffigurazione di nudi dinamici, come la *Scena di battaglia* (inv. 642), copia del disegno dell’Ashmolean Museum di Oxford⁷, ascrivibile al periodo fiorentino, quando Raffaello - stimolato dall’attenzione che i toscani rivolgevano agli studi del nudo, dai cartoni delle battaglie di Anghiari e di Cascina di Leonardo e Michelangelo, e da opere come la *Battaglia dei nudi* del Pollaiuolo - dette inizio ad una serie di composizioni che non trovarono immediata rispondenza in opere pittoriche, ma che accompagnarono le sue riflessioni sulla capacità di descrivere i movimenti e sul modo in cui le fasce muscolari del corpo sono messe a nudo “dal valore lineare dei contorni”⁸. Un esercizio che si sarebbe rivelato utile nel disegno con la *Strage degli innocenti*, inciso da Marcantonio Raimondi, e naturalmente nella progettazione della grande *Battaglia di Costantino* in Vaticano. Altre copie oliveriane, come il *Gruppo intorno alla Madonna svenuta* (inv. 23), riproduzione di un foglio autografo per la *Deposizione* Borghese, oggi al British Museum⁹, dimostrano quanto Raffaello volesse penetrare e comprendere i segreti più reconditi della “macchina del corpo”, senza lasciare nulla al caso, tanto da sottoporre ad una valutazione ‘senza veli’ molti personaggi che nella trasposizione pittorica sarebbero apparsi ben panneggiati: è il caso, ad esempio, di alcuni disegni per la *Disputa* conservati al Louvre (inv. 3980 e 3981), a Francoforte (inv. 379), o agli Uffizi (inv. 541 E)¹⁰.

Continuando nel suo ragionamento, Lazzarini sottolinea l’importanza del rispetto delle proporzioni nella rappresentazione del corpo, cioè della *Simmetria*, che è alla base della bellezza e si compone di tre cose, elencate in quest’ordine dall’autore:

⁴ Cf. FORLANI TEMPESTI-CALEGARI (2001, 40-3).

⁵ Sono elencati da Forlani Tempesti in FORLANI TEMPESTI-CALEGARI (2001, XLVIII n. 14).

⁶ *Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roi, dans celui de Monseigneur le Duc d’Orléans, & dans d’autres cabinets...*, Paris 1729, 1742, 2 voll.

⁷ Inv. P II 538; cf. KNAB-MITSCH-OBERHUBER (1983, 602, n. 234).

⁸ FERINO PAGDEN (2009, 97). Sui metodi disegnativi di Raffaello cf. almeno OBERHUBER (1962, 23-72); FORLANI TEMPESTI (1979, vol. II, 307-430); SHEARMAN (2003, 158-80); sul ruolo del disegno nella bottega, ancora SHEARMAN (2007, 83-95).

⁹ Inv. 1895-9-6-617; cf. KNAB-MITSCH-OBERHUBER (1983, 600, n. 204).

¹⁰ Su questi cf. ancora KNAB-MITSCH-OBERHUBER (1983, 606, n. 279; 607, n. 290; 609, n. 318).

la più bella e scelta forma di cadauna parte di quel corpo che si rappresenta, la proporzionata misura di ognuna delle medesime rispetto a tutto il corpo intero, e la giusta e precisa collocazione di queste parti ognuna nel suo luogo.

Accanto ad essa il bravo artista deve considerare anche il *Carattere*:

Alla ben'intesa simmetria ha molta relazione l'altra dote del disegno che i pittori chiamano Carattere, il quale per formare la bellezza del corpo umano, dev'essere nello stesso tempo grande e gentile. Questi due sono contrari che solo dai rari ingegni si sanno insieme unire.

Infatti, spiega Lazzarini, *Carattere* non va inteso come sinonimo di «grande struttura», poiché anche figure piccole possono averne, ma come espressione di «grandioso», dove entrano in gioco la capacità dell'artista nella scelta delle proporzioni e nel dar «buon rilievo alle parti» per non cadere nel grossolano e nel rozzo:

[...] volendo taluni cercar il grande, hanno urtato nel grossolano o nel pesante; e volendo altri andar in traccia del gentile, hanno dato del minuto e meschino. Difficil assunto è il definire in che precisamente ciascheduno di questi Caratteri consista essendo questa cosa una di quelle tante che nel pittore forma la Natura senza che l'Arte vi abbia parte veruna; e ciò che solo io saprei dirne è che non la grande struttura o la gran mole delle figure fa il carattere grande; poiché anche nel vero qualche volta accade che uomini assai alti col soverchio dar nel lungo in ogni lor parte, appaiono di meschino aspetto, ed all'incontro alcuni di anche piccola altezza di persona con opposto effetto danno nel grandioso.

Ma Lazzarini è anche un pittore e nei suoi scritti di tanto in tanto rivendica la dimensione del fare, come in questo caso, dove per spiegare meglio il concetto, quasi rivolgendosi a giovani allievi più che a dotti accademici, entra nei dettagli:

Sembrami dunque che nel disegnare un tal effetto da due cose dipenda, cioè dalla scelta delle proporzioni e dal dare un buon rilievo alle parti. In ordine alla prima osservo che una faccia per esempio allora dà nel grande quando, rispetto ad una mediocre grandezza di giro del suo contorno, occhi, naso, bocca, e ogni altra sua parte pendano al grande. Ma eccoci subito nel pericolo del carattere grossolano, se non si fa studio delle più scelte forme di queste parti, così che per esempio siavi la giusta e bella proporzione tra le narici e la punta del naso, né quelle sporgano o si alzino più del dovere, né questa sia rispetto a quelle troppo grossa o troppo minuta [...].

E si potrebbe continuare. Ma Giannandrea conclude la spiegazione di questo complesso concetto, difficile da rendere con le parole, servendosi ancora una volta del Raffaello delle *Stanze* e sottolineando come un'immagine di carattere sia capace di ingrandirsi all'occhio dello spettatore che se ne discosta. Ancor più difficile è però spiegare che cosa sia la *Grazia*. Anche in questo caso Raffaello gli agevola il compito. La grazia che si riscontra nelle sue opere si configura infatti come risultato di molti equilibri: «giusta e gentil simmetria delle figure», «bellezza de' loro movimenti», «semplicità spoglia di ogni sfoggio ed ornamento». Un esempio di grazia è offerto da un pittore ben noto agli ascoltatori, Simone Cantarini detto il Pesarese, il quale, come sottolinea Lazzarini, aveva

rivaleggiato con Guido Reni, «suo maestro in ogni punto dell'arte, e sempre senza cedergli un palmo di terreno». In una sola cosa l'uno aveva superato l'altro, «ed è che avendo ambedue sino all'ultimo grado di perfezione il dono delle più belle simmetrie di volti e di persone, Guido ha vinto Simone nel bello maestoso, Simone ha superato lui nel bello grazioso».

Le competenze del pittore però non finiscono qui, poiché è necessario, continua l'autore, che un bravo artista sappia dar conto «dell'innanzi e dell'indietro», cioè della *Prospettiva*. E qui l'esempio corre tra gli altri al Bambin Gesù della *Circoncisione* di Federico Barocci, un tempo nella pesarese chiesa del Nome di Dio, a quello scorcio difficilissimo e perfetto, in grado di suggerire tutte le parti di quel corpo tenerissimo, «quantunque stiano i piedi a livello della faccia». Alla prospettiva dovrà però aggiungersi la capacità di «piantar le figure», e cioè di equilibrare il peso dei corpi facendo sì che la linea che «dalla fontanella della gola cade a perpendicolo verso il centro della terra resti onninamente dentro la pianta di ciò che serve di base e di sostegno a tutto il corpo».

Dimostrando ancora una volta una notevole capacità di osservazione, una profonda consapevolezza dei mezzi a disposizione dell'artista, pittore o poeta che sia, e una sensibilità nella ricerca, degna di Leonardo, Lazzarini sottolinea che un bravo disegnatore dovrà saper maneggiare una grande varietà di corporature e di fisionomie, adattandole di volta in volta alle caratteristiche dei tanti personaggi messi in scena, e che dovrà saper rappresentare anche «gl'occulti pensieri», i moti dell'animo e le alterazioni esteriori che essi producono. Infatti, mentre i sentimenti molli e teneri rilassano «la fibra de' nervi e de' muscoli», altri, forti e acri, la irrigidiscono. Da qui derivano certi movimenti uguali per passioni differenti, come la testa reclinata ad esprimere amore, tristezza, compassione, benignità, dolore d'animo, pentimento; o al contrario «quell'erigersi e distendersi» del collo causato dall'ira, dal coraggio, dalla meraviglia, dalla «subita allegrezza», dallo spavento. Ogni sensazione interiore si estende all'esterno attraverso precise regole di rappresentazione che Lazzarini, pittore e teorico, elenca pazientemente.

A conclusione di questo suo articolato e lungo ragionamento, egli ripropone, come aveva fatto in altre occasioni, il parallelo tra pittura e poesia, evocando i versi con i quali Virgilio e Ariosto («gran pittore nei Carmi») hanno saputo comporre immagini e raccontare sentimenti.

Alla dissertazione sul *Disegno* sarebbero seguiti, come si diceva, altri ragionamenti: il quarto, sul *Colorito*, conclude il «corso di pittura» approntato per agli accademici; il quinto è dedicato all'*Espressiva*, e vi si approfondiscono aspetti già trattati nella prima lettura; il sesto è invece incentrato sull'*Architettura*.

La fortuna pittorica del Lazzarini, alla quale non fu estranea l'autorevolezza del suo pensiero, è stata di qualche rilievo, come si evince da una produzione piuttosto ricca, sollecitata da colti e sensibili committenti di ogni parte d'Italia, con i quali spesso egli intrattenne una fitta

corrispondenza. È il caso ad esempio del poeta e letterato ferrarese Alfonso Varano, per il quale realizzò numerosi dipinti, perlopiù perduti¹¹. Nelle lettere che i due si scambiano nel corso di diversi anni, Lazzarini spiega le ragioni delle sue scelte iconografiche, non sempre in accordo con quanto richiesto, rivendicando l'autonomia dell'artista e dimostrando di essere ben aggiornato sull'attualità dei dibattiti accesi negli ambienti romani gravitanti attorno all'Accademia di San Luca.

Sebbene a tratti "eccessivamente devota" e forse troppo imbrigliata dalle regole che egli stesso si imponeva, dal peso del confronto con le opere dei grandi maestri, dal timore di incorrere in errori, la pittura di Lazzarini può tuttavia risultare sorprendentemente viva e propositiva ogni qual volta se ne approfondisca la conoscenza attraverso la lettura dei suoi scritti.

Ecco allora che in opere come la *Consegna delle chiavi a San Pietro* dei Musei Civici di Pesaro o le *Quattro sante martiri* del Museo Diocesano di Ancona, gli attori che si muovono sulla scena rispondono immancabilmente a quelle esigenze di chiarezza, verisimiglianza, aderenza alla storia, equilibrio, proporzione, varietà di pose ed espressioni, corretta prospettiva nel disegno dei corpi che Lazzarini aveva teorizzato nei suoi scritti.

Anna Cerboni Baiardi

Università di Urbino "Carlo Bo"

Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline Umanistiche DISCum

Palazzo Albani

Via Bramante, 17

I - 61029 Urbino

anna.cerbonibaiardi@uniurb.it

¹¹ CERBONI BAIARDI (2012).



Fig. 1. *Scena di battaglia*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana (inv. 642), copia del disegno di Raffaello, Oxford, Ashmolean Museum (inv. P II 538)

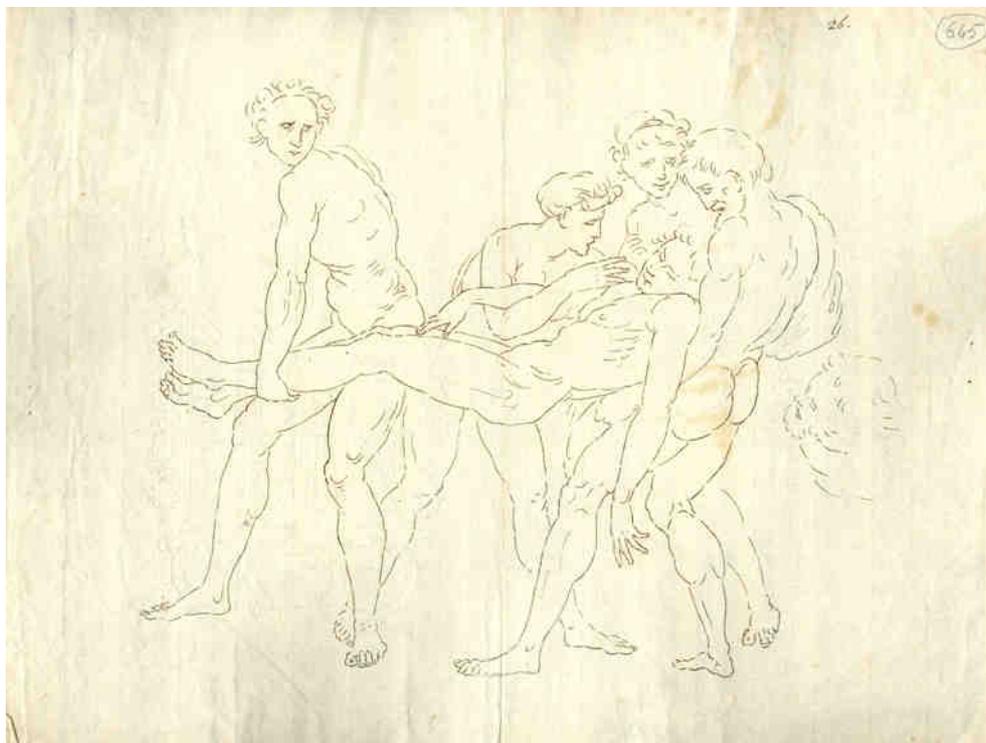


Fig. 2. *Morte di Meleagro*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana (inv. 645), copia del disegno di Raffaello, Oxford, Ashmolean Museum (inv. P II 539)



Fig. 3. *Gruppo intorno alla Madonna svenuta*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana (inv. 643), copia del disegno conservato a Londra, British Museum (inv. 1895-915-616), ritenuto anch'esso una copia da Raffaello

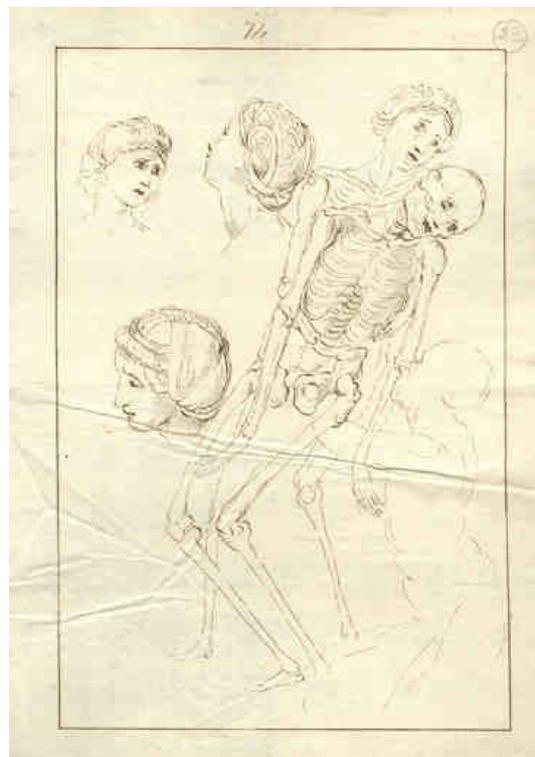


Fig. 4. *Gruppo intorno alla Madonna svenuta*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana (inv. 23), copia del disegno di Raffaello, Londra, British Museum (inv. 1895-9-6-617)



Fig. 5. *Madonna con Bambino che legge*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana (inv. 52), copia del disegno conservato a Oxford, Ashmolean Museum (inv. P II 634), ritenuto anch'esso una copia da Raffaello



Fig. 6. *Madonna con Bambino e San Giovannino*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana (inv. 124), copia del disegno di Raffaello, Oxford, Ashmolean Museum (inv. P II 517)



Fig. 7. G. Lazzarini, *Consegna delle chiavi a San Pietro*, Pesaro, Musei Civici



Fig. 8. G. Lazzarini, *Quattro sante martiri*, Ancona, Museo Diocesano

Riferimenti bibliografici

CERBONI BAIARDI 1996

A. Cerboni Baiardi (a cura di), *Antaldo Antaldi. Notizie di alcuni architetti, pittori scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, Ancona, Il lavoro editoriale.

CERBONI BAIARDI 2006

A. Cerboni Baiardi, *La Settima Dissertazione di G. Lazzarini e la guida di Pesaro del 1783*, in B. Cleri-G. Perini (a cura di), *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, Atti del Convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2004), Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese, 321-54.

CERBONI BAIARDI 2009

A. Cerboni Baiardi, *La pittura colta di Giannandrea Lazzarini (1710-1801)*, in *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, Venezia, Marsilio, 395-465.

CERBONI BAIARDI 2012

A. Cerboni Baiardi, *Giannandrea Lazzarini e Alfonso Varano: una congiuntura marchigiano-ferrarese*, in F. Cappelletti-A. Cerboni Baiardi-V. Curzi-C. Prete (a cura di), *Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona, Il lavoro editoriale, 97-110.

FERINO PAGDEN 2009

S. Ferino Pagden, *Gli inizi di Raffaello disegnatore*, in L. Mochi Onori (a cura di), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009), Milano, Electa, 93-9.

FORLANI TEMPESTI 1979

A. Forlani Tempesti, *I disegni*, in *Raffaello. L'opera - Le fonti - La fortuna*, vol. II, Novara, De Agostini, 307-430.

FORLANI TEMPESTI 2001

A. Forlani Tempesti, *Disegni di Raffaello nella Collezione Antaldi: un inventario*, in M. Piantoni-L. De Rossi (a cura di), *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Venezia, Edizioni della Laguna, 153-57.

FORLANI TEMPESTI-CALEGARI 2001

A. Forlani Tempesti-G. Calegari (a cura di), *Da Raffaello a Rossini. La Collezione Antaldi: i disegni ritrovati*, Catalogo della mostra (Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, 4 agosto-31 ottobre 2001), Milano, Electa.

HENRY-JOANNIDES 2012

T. Henry-P. Joannides (a cura di), *Raphaël. Les dernières années*, Catalogo della mostra (Parigi, 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013), Paris, Hazan.

KNAB-MITSCH-OBERHUBER 1983

E. Knab-E. Mitsch-K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, Firenze, Nardini.

MEYER ZUR CAPELLEN 2005

J. Meyer Zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. The Roman Religious Paintings, ca. 1508-1520*, vol. II, Landshut, Arcos.

OBERHUBER 1962

K. Oberhuber, *Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raphaels*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien» LVIII 23-72.

SHEARMAN 2003

J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources – 1483-1602*, New Haven-London, Yale University Press.

SHEARMAN 2007

J. Shearman, *L'organizzazione della bottega di Raffaello*, in B. Agosti-V. Romani (a cura di), *Studi su Raffaello*, Milano, Electa, 83-95.