

PUBLICA

Linguaggi Grafici  
**DECORAZIONE**

a cura di

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio

# P V B L I C A

## COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo  
Dino Borri  
Paolo Ceccarelli  
Enrico Cicalò  
Enrico Corti  
Nicola Di Battista  
Carolina Di Biase  
Michele Di Sivo  
Domenico D'Orsogna  
Maria Linda Falcidieno  
Francesca Fatta  
Paolo Giandebiaggi  
Elisabetta Gola  
Riccardo Gulli  
Emiliano Ilardi  
Francesco Indovina  
Elena Ippoliti  
Giuseppe Las Casas  
Mario Losasso  
Giovanni Maciocco  
Vincenzo Melluso  
Benedetto Meloni  
Domenico Moccia  
Giulio Mondini  
Renato Morganti  
Stefano Moroni  
Stefano Musso  
Zaida Muxi  
Oriol Nel.lo  
João Nunes  
Gian Giacomo Ortu  
Rossella Salerno  
Enzo Scandurra  
Silvano Tagliagambe

## **Linguaggi Grafici**

La serie Linguaggi Grafici propone l'esplorazione dei diversi ambiti delle Scienze Grafiche e l'approfondimento di campi specifici capaci di far emergere nuove prospettive di ricerca. La serie indaga le molteplici declinazioni delle forme di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, proponendo una riflessione collettiva, aperta, interdisciplinare e trasversale capace di stimolare nuovi sguardi e nuovi filoni di indagine. Ciascun volume della serie è identificato da un lemma, che definisce al contempo una categoria di artefatti visivi e un campo di indagine, che si configura come chiave interpretativa per la raccolta di contributi provenienti da ambiti culturali, disciplinari e metodologici differenti, che tuttavia riconoscono nei linguaggi grafici un territorio di azione e di ricerca comune.

### COMITATO EDITORIALE

Enrico Cicalò  
Francesco Cotana  
Amedeo Ganciu  
Valeria Menchetelli  
Marta Pileri  
Andrea Ruggieri  
Francesca Savini  
Andrea Sias  
Ilaria Trizio  
Michele Valentino

PUBLICA

**Linguaggi Grafici**  
**DECORAZIONE**

a cura di

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio (a cura di)

*Linguaggi Grafici. DECORAZIONE*

© PUBLICA, Alghero, 2022

ISBN 978 88 995 86 29 4

Pubblicazione Dicembre 2022

Questo volume è stato pubblicato grazie al finanziamento del fondo di Ateneo per la ricerca 2020 dell'Università degli Studi di Sassari.

PUBLICA

Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica

Università degli Studi di Sassari

[WWW.PUBLICAPRESS.IT](http://WWW.PUBLICAPRESS.IT)



# INDICE

- 12 **I linguaggi grafici della decorazione:  
ragioni, funzioni, evoluzioni e definizioni**

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio

- 30 **I linguaggi grafici della decorazione:  
temi, sguardi ed esperienze**

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio

## GEOMETRIE

- 48 **La sfida delle restrizioni.**

**La decorazione a matrice geometrica tra didattica e ricerca visuale**

Edoardo Dotto

- 70 **Dal geometrico al figurativo: i linguaggi della decorazione  
nella cattedrale di Messina (XVI-XX secolo)**

Adriana Arena

- 92 **Variazioni sul tema. Dai rosoni del duomo di Milano:  
forma, costruzione e proliferazione nei *pattern* chiusi**

Michela Rossi, Giorgio Buratti

- 120 **Intrecci amalfitani.**

**Decorazioni fra contaminazioni e geometrie**

Ornella Zerlenga, Margherita Cicala, Rosina Iaderosa

- 148 **Geometria e figurazione nelle decorazioni murarie  
di Tozeur e Nefta (Tunisia)**

Daniele Colistra

362 **L'ornamento nei soffitti di Giuseppe Poggi.  
Analisi grafica e geometrica dei disegni d'archivio**  
Francesco Cotana

390 **Le grottesche di Sant'Anna dei Lombardi, a Napoli.  
Analisi geometrica dell'apparato decorativo  
nello spazio architettonico**  
Virginia Miele, Marco Saccucci, Assunta Pelliccio

## **TECNICHE**

416 **Il linguaggio decorativo in ambito romano:  
lettura e analisi del disegno dei pavimenti musivi**  
Sabrina Acquaviva

442 **La decorazione nella stereotomia  
dell'area mediterranea nel Rinascimento**  
Antonio Calandriello

470 **Tavole di progetto per decorazioni in stucco.  
Un'analisi iconografica di disegni tra Settecento  
e Ottocento in Basilicata**  
Giuseppe Damone

494 **Pitture murali e graffiti a Milano per l'immagine della città  
decorata. La pratica otto-novecentesca dell'ornato e le sue radici  
neorinascimentali nelle scuole professionali: tradizioni, repertori  
e modelli di studio**  
Matteo Giuseppe Romanato

522 **La decorazione ceramica nell'architettura. L'esperienza umbra  
fra tradizione storica e innovazione contemporanea**  
Valeria Menchetelli

## **INTERPRETAZIONI**

556 **Il Monetiere del Museo dei Brettii e degli Enotri di Cosenza:  
dalla decorazione analogica alla narrazione digitale**  
Francesca Fatta, Andrea Marraffa

- 584 **Decorazione strutturale e struttura decorativa:  
il rinnovato valore della tecnica del merletto**  
Sara Conte, Valentina Marchetti
- 606 **Il design della superficie:  
la decorazione nel *product design***  
Flora Gaetani
- 624 **Disegni di luce.  
L'illuminazione artificiale come decorazione  
dell'architettura**  
Nicolò Sardo
- 654 **Decorazione e arte della cucina:  
rappresentazione grafica del gusto e del sapore**  
Maurizio Marco Bocconcino, Mariapaola Vozzola

## **SUPERFICI**

- 684 **Pelli disegnate e indelebili decori del corpo**  
Massimiliano Ciammaichella, Laura Farroni
- 710 **La pelle, tessuto dell'abitare.  
La natura esperienziale della superficie  
nell'architettura contemporanea**  
Valerio De Caro
- 730 **Linguaggio grafico e struttura decorativa  
nella produzione tessile modernista  
di **Anni Albers****  
Stefano Chiarenza
- 752 **Il disegno delle decorazioni nell'abbigliamento  
e nell'architettura dell'antica Pompei.  
**Permanenze e variazioni****  
Nicola Pisacane, Alessandra Avella
- 770 **Il bagno decorato:  
intima estetica di uno spazio domestico**  
Giovanna Ramaccini



## **RAPPRESENTAZIONI**

- 798 **Le targhe ceramiche di INA-Casa:  
tra arte, architettura e spazio urbano**  
Sonia Mollica
- 814 **La decorazione nei tombini giapponesi.  
Rappresentazione, iconografia e spiritualità**  
Cristiana Bartolomei, Caterina Morganti
- 834 ***“You paint the wall, you make it look beautiful”*.  
Aspetti performativi e implicazioni politiche  
della decor-azione sui muri e in contesti frontalieri**  
Andrea Masala
- 854 **Il carattere come motivo decorativo,  
dai capilettera al *lettering***  
Manuela Piscitelli
- 878 **Comunicazione ed estetizzazione nei poster  
di Alfons Mucha: alcune note sul rapporto tra arte  
e pubblicità nella Parigi di fine Ottocento**  
Marcello Scalzo
- 894 **Elementi di grammatica e sintassi decorativo-ornamentale  
di Alfons Mucha**  
Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele
- 926 **Marc Chagall alla Metropolitan Opera di New York:  
opera d’arte o ‘puro ornamento’?**  
Ludovico Baldelli

# **Le grottesche di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli. Analisi geometrica dell'apparato decorativo nello spazio architettonico**

## **The Grotesques in Sant'Anna dei Lombardi in Naples. Geometric Analysis of the Decorative System in the Architectural Space**

**Virginia Miele<sup>1</sup>, Marco Saccucci<sup>2</sup>, Assunta Pelliccio<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Silesian University of Technology

Dipartimento di Architettura

vmiele@polsl.pl

<sup>2</sup>Università di Cassino e del Lazio Meridionale

Dipartimento di Lettere e Filosofia

m.saccucci@unicas.it, pelliccio@unicas.it



decorazione architettonica

grotesche

geometria

proporzione

architectural ornamentation

grotesque

geometry

proportions

L'esigenze cui l'ornamento risponde non hanno carattere tecnico-costruttivo, eppure costituiscono un momento fondamentale nel progetto e nella genesi di un'architettura. L'ornato rende unica la struttura legandosi inscindibilmente a essa. Cesare Brandi, nel suo *Eliante*, evidenzia l'impossibilità per l'architettura di essere soltanto funzionale, senza negare sé stessa e ridursi a una "passiva costruttività". Secoli di teoria architettonica sedimentano valenze negative sul concetto di ornamento, cui Brandi invece attribuisce valore fondativo. L'ornato può infatti integrare e completare la nuda struttura, conferendole valenza artistica. Emblematico il caso studio della sagrestia dipinta da Vasari nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, a Napoli. Tra il 1544 e il 1545, l'artista e storiografo esegue lavori a fresco sulla volta a crociera, che diventa il punto di riferimento per l'esplosione della decorazione 'a grottesca' nella città partenopea. L'apparato decorativo costituisce, qui, la prima attestazione compiuta e superstita del genere. La singolarità di tale decorazione è considerevole: dietro la pretesa della riscoperta antichità, manifesta un principio stilistico, il potere di osare, opposto a quello che esige il fondamento rinascimentale dell'ordine classico. Nelle mani rinascimentali di Vasari la *quidlibet audendi potestas* assume una forma ordinata, che qui si intende studiare. Gli affreschi delle volte illustrano un complesso piano iconografico, razionalmente organizzato entro forme geometriche regolari, intervallati da 48 vani in cui fluttuano le grotesche. Oggetto dell'indagine è l'analisi geometrico-dimensionale dell'apparato decorativo, anche in relazione allo spazio fisico-architettonico che lo accoglie. A tale scopo, l'uso della fotogrammetria digitale costituisce un importante strumento per integrare e migliorare l'indagine

The needs to which the ornament responds do not have a technical-constructive character. Nevertheless, it constitutes a fundamental moment in the design and genesis of architecture, inseparably linked to the structure, making it unique. Cesare Brandi, in his *Eliante*, highlights the impossibility for architecture to be only functional without denying itself and reducing itself to a "passive constructiveness". Centuries of architectural theory sediment negative values on the concept of ornament, to which Brandi instead attributes a founding value. The ornament can integrate and complete the basic structure, giving it artistic value. The case study of the sacristy painted by Vasari in the church of Sant'Anna dei Lombardi in Naples is emblematic. Between 1544 and 1545, the artist and historian carried out works in fresco on the cross vault, which became the reference point for the explosion of grotesque decoration in the Neapolitan city. The decorative apparatus constitutes the first completed and surviving attestation of this kind. The uniqueness of this decoration is considerable: behind the claim of antiquity, it manifests a stylistic principle opposite to that required by the Renaissance foundation of classical order: the power to dare. In Vasari's renaissance hands, the *quidlibet audendi potestas* assumes an ordered form, which we intend to study here. The frescoes on the vaults illustrate a complex iconographic plan, rationally organized within regular geometric shapes, interspersed with 48 rooms in which the grotesque float. The subject of the investigation is the geometric-dimensional analysis of the decorative apparatus in relation to the physical-architectural space that houses it. For this purpose, digital photogrammetry is an essential tool for integrating and improving

visiva degli affreschi. Essa fornisce modelli digitali da cui si può ricavare sia una corretta rappresentazione grafica che una puntuale e accurata conoscenza delle caratteristiche dimensionali e qualitative. L'elaborazione sul modello fotogrammetrico consente, inoltre, di gestire le distorsioni geometriche relative alla superficie curvilinea della volta, permettendo di comprendere l'esatta relazione tra elemento geometrico bidimensionale e la conformazione architettonica tridimensionale. Attraverso lo studio dimensionale si intende indagare ed evidenziare come l'ornato, in definitiva, renda unico lo spazio che abitiamo, e intero ciò che è incompleto, aggiungendo quanto necessario: significato.

the visual investigation of frescoes. It provides digital models from which it is possible to obtain a correct graphic representation and a precise and accurate knowledge of the dimensional and qualitative characteristics. Processing on the photogrammetric model also allows for managing the geometric distortions relating to the curvilinear surface of the vault, allowing us to understand the exact relationship between the two-dimensional geometric element and the three-dimensional architectural conformation. Through the dimensional study, we intend to investigate and highlight how the ornament, ultimately, makes the space we live in unique and what is incomplete whole, adding what is necessary: meaning.

## Le Grottesche. La codificazione del linguaggio stilistico e la sua diffusione

Le grottesche sono una spezie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagl'antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru, et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente. (Vasari, 1550/1986, p. 73)

Sul finire del Quattrocento il ritrovamento della Domus Aurea costituisce il momento fondante per la riscoperta del genere decorativo a grottesca. L'etimologia della parola è ben nota a Vasari, Cellini e ad altri trattatisti di età manierista (Dacos, 1966). Nelle rovine ormai sotterranee, le cosiddette 'grotte', furono rinvenuti stucchi e pitture antiche. Gli artisti chiamati a Roma da Sisto IV per lavorare alla Cappella Sistina poterono ammirare qualcosa di "miracolosamente vicino alle rivoluzionarie tensioni culturali e artistiche del loro tempo. L'inconscio della cultura figurativa occidentale andava riemergendo alla coscienza dei contemporanei" (D'Alessio, 2020, p. 25). Assimilando lo stile antico, gli artisti codificarono un linguaggio archeologizzante e al contempo profondamente originale. Le volte di cui è attestata la conoscenza nel Rinascimento non sono molto numerose (fig. 2): la cosiddetta *volta degli stucchi* nell'ala est, la *volta dorata* in quella centrale e il lungo criptoportico, con il suo prolungamento (Dacos, 1966). È ancora possibile leggere la composizione della *volta dorata* nonostante sia forata in più punti, memoria dei viaggi sotterranei, e gli affreschi siano deteriorati. La volta a botte si sviluppa su un quadrato in cui si iscrivono figure geometriche quadrate e rettangolari. L'inserimento di tali forme geometriche regala dinamicità alla composizione e fornisce l'illusione d'una sovrapposizione di piani, che accentua maggiormente il gioco dei colori. Non si può fare a meno di osservare che le grottesche neghino lo spazio fisico: affastellando i soggetti, immersi in vasti campi monocromatici, costituendo di fatto un gioco grafico senza spessore, né peso: un vuoto lineare meravigliosamente articolato (Chastel, 2018, p. 32).

### Fig. 1

Volta d'ingresso della Sagrestia di Sant'Anna dei Lombardi (fotografia degli autori).

### Fig. 2

Particolari. a: *Volta dorata*; b: *Grande Criptoportico*; c: *Volta di Achille e Sciro*; Pitture murali nella Domus Aurea, Roma (Farinella & Russo, 2020, pp. 39, 43, 45).

### Fig. 3

F. Lippi, decorazione a grottesche della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, Roma, 1488 ca. <<https://it.wahooart.com/@/8XZPN7-Filippino-Lippi-A-destra-wall-of-il-carafa-Cappella>> (ultimo accesso 20 luglio 2022).



## La Grottesca prima di Raffaello

[Le grottesche] Furono poi regolate, e per fregi e spartimenti fatto bellissimo andari; così di stucchi mescolarono quelle con la pittura. E si innanzi andò questa pratica che in Roma et in ogni luogo dove i Romani risedevano ve n'è ancora conservato qualche vestigio. E nel vero, tócce d'oro et intagliate di stucchi, elle sono opera allegra e dilettevole a vedere. Queste si lavorano di quattro maniere [...]. Di tutte queste sorti, che si difendono assai dal tempo, se ne veggono delle antiche in infiniti luoghi a Roma et a Pozzuolo, vicino a Napoli. (Vasari, 1550/1986, p. 73)

Secondo il racconto vasariano i primi artefici del rinnovamento all'antica del sistema decorativo moderno sarebbero stati Filippino Lippi e Morto da Feltre, pittori attivi alla fine del Quattrocento. A Roma il fiorentino Lippi decora la cappella del Cardinale Carafa, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, riempiendo i fregi e le paraste con grottesche secondo la formula della candelabra (fig. 3). Morto da Feltre insiste sulla riscoperta delle grottesche dopo la formazione a Roma nelle cerchie del Pinturicchio. Un'ipotesi innovativa fondata sulla nuova datazione della decorazione pittorica della Cappella di San Girolamo a Santa Maria del Popolo, fissata alla fine degli anni settanta del Quattrocento, vede proprio in Pinturicchio il primo pittore del suo tempo a sperimentare nuovi linguaggi derivati dall'antico, e nelle candelabre policrome della cappella romana il primo segno evidente della riappropriazione moderna del lessico decorativo romano, utilizzando motivi desunti dalla semi-calotta della *Volta degli Stucchi* (Farinella, 2020).

### La fase raffaellesca e la consacrazione delle grottesche

La fase raffaellesca costituisce il momento di vera e propria consacrazione di questo nuovo genere decorativo. Secondo Vasari sarebbe stato Giovanni da Udine intorno al 1514 a convincere il maestro Raffaello a visitare gli ambienti sotterranei nella zona di San Pietro in Vincoli, dove l'urbinate poté identificare i resti della mitica Domus Aurea. Le vere prime e clamorose manifestazioni della rinascita delle decorazioni parietali, tipiche

**Fig. 4**

G. da Udine, *Loggetta del Cardinal Bibbiena*, 1516-1517, affresco, Palazzo Apostolico, Roma <[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni\\_da\\_Udine\\_Detalle\\_de\\_las\\_decoraciones\\_de\\_la\\_Loggeta\\_del\\_Cardenal\\_Bibbiena.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_da_Udine_Detalle_de_las_decoraciones_de_la_Loggeta_del_Cardenal_Bibbiena.jpg)> (ultimo accesso 20 luglio 2022).

**Fig. 5**

A. Tesauro, Decorazione a grottesche in San Gennaro dei Poveri, Napoli, Particolare (Farinella & Russo, 2020, p. 182).





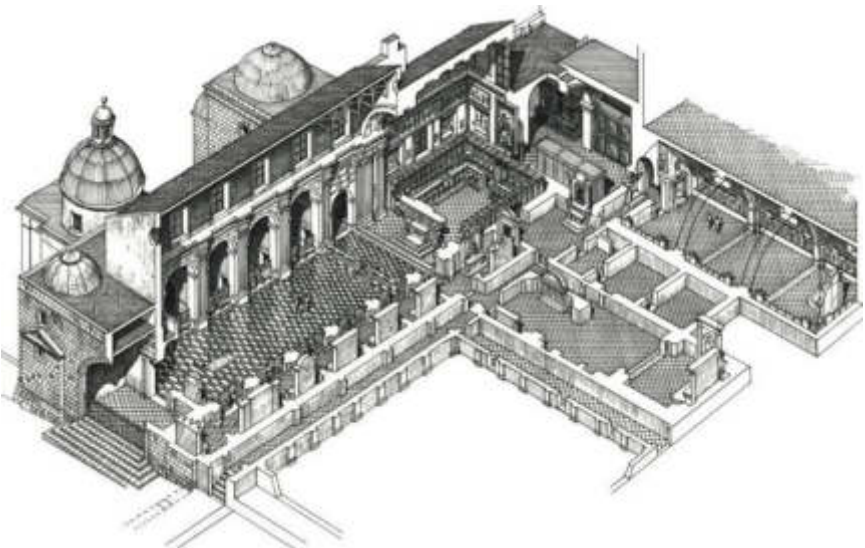
del mondo classico, si riscontrano nella Stufetta e nella Loggetta del Bibbiena in Vaticano. Queste opere progettate da Raffaello ripropongono per la prima volta in modo organico i sistemi decorativi che erano stati tipici del mondo romano. Tale sistema decorativo è destinato a conoscere per tutto il Cinquecento anche fuori d'Italia un'enorme fortuna e diffusione, tanto da suscitare a fine secolo le severe censure dei teorici come Paleotti, che vedevano nelle grottesche un pericolo ideologico. La Loggetta del Vaticano (fig. 4) rappresenta il momento conclusivo nella formazione delle grottesche. Pur essendo il monumento più vicino all'antico, per lo spirito delle sue decorazioni, essa porta anche in germe tutti gli elementi decorativi del '500. Le innovazioni furono divulgate dai collaboratori dell'artista: Giovanni da Udine, Giulio Romano, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio. Dopo il Sacco di Roma la lezione sarà diffusa in tutta l'Italia. Giulio Romano ne darà un'interpretazione più archeologica nel Palazzo del Te a Mantova, mentre Perin del Vaga diffonderà lo stile a Genova, nel Palazzo Doria, e poi a Castel Sant'Angelo, decorando le sale di Paolo III. Le grottesche si inseriscono quindi rapidamente in una tradizione sicura. Dapprima inquadrano le pitture o campiscono gli scomparti delle volte, dopo la novità della Stufetta e della Loggetta le grottesche conquistano l'intera parete, non sono più ornamento marginale e salgono al rango della grande pittura. La spontaneità dello schizzo, accettato per sé stesso, si rende protagonista sviluppando una pittura senza soggetto. In questo momento, la conoscenza e l'imitazione dei modelli antichi spingono alla liberazione da ogni ostacolo, sia dal punto di vista pittorico che dell'idea, fondando nuovi canoni.

### **La diffusione delle grottesche a Napoli**

L'assenza di studi specifici sulla diffusione delle grottesche a Napoli e nell'Italia meridionale esclude il Meridione dalla storiografia artistica relativa alla fortuna di tale genere decorativo. Come i colleghi romani anche gli artisti attivi a Napoli e nel regno dovettero recepire l'influenza derivata dalla diffusione del genere. Vasari scrive che proprio nei dintorni napoletani si trovavano tracce valide al pari di quelle romane e meglio conservate. Una prima testimonianza si ha con la Pala della cattedrale di

**Fig. 6**  
Localizzazione del complesso monumentale Sant'Anna dei Lombardi, Napoli (elaborazione grafica degli autori).

**Fig.7.**  
L. Confortini, Illustrazione del complesso monumentale di Sant'Anna dei Lombardi <<https://www.santannadeilombardi.com/it/>> (ultimo accesso 20 luglio 2022).

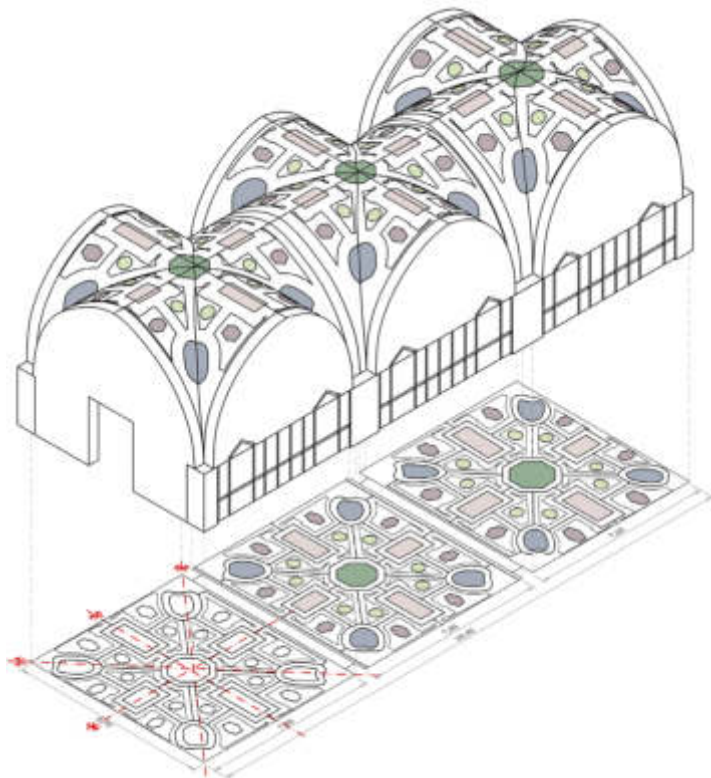
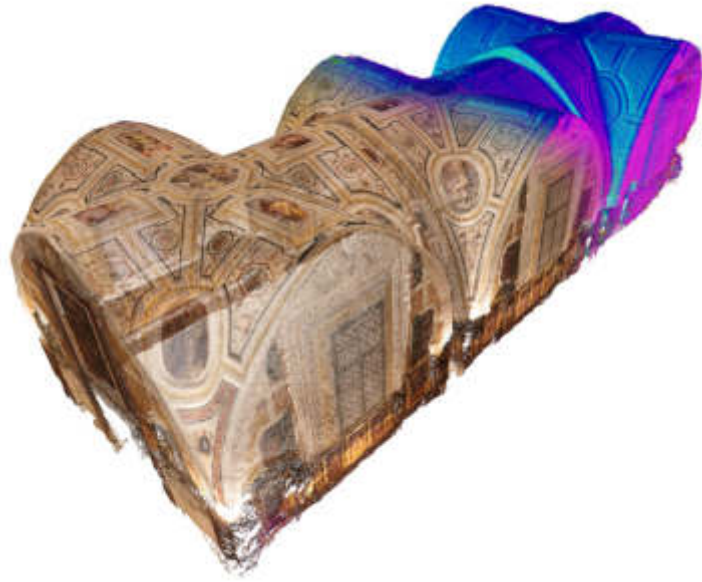


Capua di Antoniazio Romano, datata 1489, dove un saggio di grottesche viene offerto nel basamento del trono della Vergine (Lovino, 2020). Sul finire del Quattrocento, la grottesca esplose a Napoli nella forma scultorea, stabilendo un vocabolario plastico per tutto il '500. Ciò a partire dal succorpo di San Gennaro nel Duomo (1497-1508), il cui cantiere è stato definito “una grande fucina di grottesche” (Catalano, 2007, p. 159). A sostenere tale impresa è stato proprio il cardinale Oliviero Carafa, già committente nel 1488 a Roma di Filippino Lippi. Per ciò che concerne la pittura, un'altra testimonianza si riscontra negli affreschi della Cappella Tolosa della chiesa napoletana di Monteoliveto, oggi Sant'Anna dei Lombardi: grandi sfondati prospettici mostrano motivi a grottesche su fondo oro. Ad Agostino Tesaurò spetterebbe, invece, l'esecuzione di grottesche nella volta a schifo del vestibolo della chiesa napoletana di San Gennaro dei Poveri (fig. 5). Essa sormonta un ciclo con storie di San Gennaro attribuito ad Andrea Sabatini da Salerno. Al centro del soffitto una figura benedicente dell'Eterno si affaccia da un oculo orlato da ghirlande, che si prolungano anche sui costoloni delle vele. Ordinate simmetricamente sullo sfondo bianco si dispiegano nastri, zucche, meloni, rami d'ulivo, maschere, creature ornitomorfe e antropomorfe. Eccetto i casi citati e prima dell'arrivo di Vasari nella città partenopea, e in altre città del viceregno, la circolazione delle grottesche e l'adesione dei pittori al genere sembrerebbero comunque un fenomeno contenuto. Nella gran parte dei casi meridionali l'impiego di tale sistema decorativo fu probabilmente marginale, riservato alle intelaiature architettoniche in cui motivi a grottesche erano progettati nella più antica formula della candelabra. Il momento fondante per la diffusione della decorazione a grottesca a Napoli coincide, quindi, con l'arrivo di Vasari per il cantiere del refettorio di Santa Maria di Monteoliveto, commissionatogli dal Generale Gianmatteo D'Aversa.

Attraverso lo studio dimensionale, qui si intende indagare gli affreschi delle volte del refettorio vasariano, lavorato “modernamente”, pieno di diverse grottesche e progettato “con intento didattico per gli artisti locali, affinché se avessero a svegliare gli ingegni di quel paese a cose grandi e onorevole operare” (Vasari, 1550/1986, p. 385). Oggetto dell'indagine è l'analisi geometrico-dimensionale dell'apparato decorativo, anche in relazione allo spazio fisico-architettonico che lo accoglie.

**Fig. 8**  
Nuvola di punti elaborata con la fotogrammetria digitale della Sagrestia del Vasari (elaborazione grafica degli autori).

**Fig. 9**  
Individuazione in pianta e sul modello tridimensionale delle figure geometriche della decorazione (elaborazione grafica degli autori).



## **Sant'Anna dei Lombardi a Napoli. Il complesso monumentale**

Nel 1411, Gorello Origlia, protonotario del re Ladislao di Durazzo, patrocina la costruzione di una piccola chiesa detta di Santa Maria di Monteoliveto, che viene affidata all'ordine degli olivetani. Radicali lavori di ampliamento da parte di Alfonso II d'Aragona modificano la fabbrica, che diviene ben presto tra le preferite della corte aragonese.

Nel 1581 sul terreno dell'Arciconfraternita dei Pellegrini e degli Olivetani stessi viene edificata una chiesa dedicata a Sant'Anna, voluta dalla nazione lombarda, sotto la direzione di Domenico Fontana. Nel 1798 tale edificio subisce un crollo, e nel 1801 L'Arciconfraternita dei Lombardi ottiene la cessione della chiesa di Monteoliveto, che a causa dell'allontanamento degli Olivetani da parte di Ferdinando IV era stata trasferita al demanio dello Stato. Da questo momento il complesso monumentale perde la connotazione di Monastero e assume definitivamente il nome di Sant'Anna dei Lombardi (figg. 6, 7).

## **La Sagrestia del Vasari. Delle prime grottesche 'lavorate modernamente'**

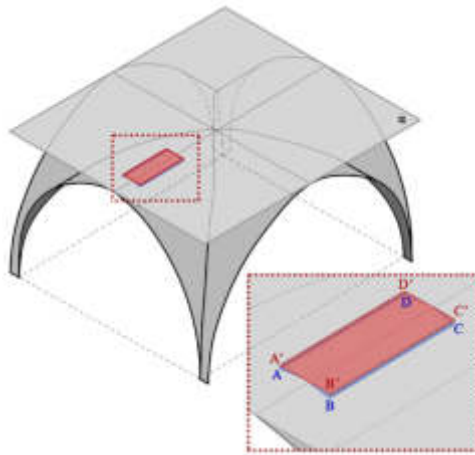
Nel 1544 l'aretino Giorgio Vasari, pittore e storiografo manierista, riceve l'incarico di decorare la volta del cenacolo del monastero di Monteoliveto costruito durante il regno di re Alfonso I del Portogallo (Frey, 1923; Frede, 1967; Celano, 1952). I priori don Miniato Pitti di Firenze e don Ippolito di Milano, entrambi membri dell'Ordine Olivetano (Masetti, 1974), ospiti di Giammateo d'Anversa, convincono l'Abate Generale dell'Ordine Monteolivetano a Napoli a commissionare l'impresa pittorica a Vasari. L'aretino lavora per rendere moderno ciò che si trova dinanzi agli occhi: "un edificio Gotico, basso e scuro" (Frey, 1923, pp. 861, 862). Rimodellando il vano, lavora a stucco le volte e realizza un ciclo pittorico suddiviso in tre campate, ognuna corrispondente a un preciso programma iconografico e didascalico.

L'opera napoletana è preceduta dalla commissione per il refettorio bolognese di San Michele in Bosco (1539). È interessante notare la differenza programmatica e compositiva tra i refettori monteolivetani: a Bologna le grottesche popolano il fregio lungo le pareti,

**Fig. 10**  
Schema geometrico per analisi della decorazione con distorsioni dovute alla conformazione della volta a crociera. (elaborazione grafica degli autori).

**Fig. 11**  
Gestione della distorsione legata alla superficie delle unghie della volta: in blu si osserva la 'vera forma' della figura geometrica e in rosso l'adattamento della figura sul piano orizzontale (elaborazione grafica degli autori).

**Fig. 12**  
Vista iposcopica con legenda del programma iconografico vasariano. (elaborazione grafica degli autori).



**Vostra Altare :**

- 1 Religione
- 2 Pace
- 3 Alleanza
- 4 Modestia
- 5 Ubidienza
- 6 Pietas
- 7 Castitas
- 8 Probitas
- 9 Spontanea
- 10 Corus
- 11 Bona
- 12 Laps
- 13 Roma
- 14 Pisa
- 15 An
- 16 Pisa Anon
- 17 Tullio
- 18 Ceras
- 19 Corus Bona
- 20 Cate Minor
- 21 Cappa
- 22 Lepus
- 23 Cate Maggiore
- 24 Oron
- 25 Aps



**Vostra Centrale**

- 1 Fiorita
- 2 Libertas
- 3 Concordia
- 4 Giustitia
- 5 Vigilantia
- 6 Providentia
- 7 Fortitudo
- 8 Timor di Dio
- 9 Sinceritas
- 10 Capiteles
- 11 Caritas
- 12 Sugerentia
- 13 Carthago
- 14 Debitio
- 15 Thurgalis
- 16 Blandia
- 17 Aquar
- 18 Gemelli
- 19 Lame
- 20 Turo
- 21 Andromeda
- 22 Pagan
- 23 Arde
- 24 Vergine
- 25 Scipione



**Vostra Ingresso**

- 1 Fedi
- 2 Caritas
- 3 Reflexione
- 4 Sinceritas
- 5 Sincera
- 6 Probitas
- 7 Bona
- 8 Invenione
- 9 Concordia
- 10 Sueti
- 11 Apula
- 12 Lato
- 13 Cate Maggiore
- 14 Cate Minor
- 15 Sarpans
- 16 Ide
- 17 Drago
- 18 Prens
- 19 Cigno
- 20 Enrie
- 21 Corus Anon
- 22 Arca
- 23 Ollari
- 24 Canspex
- 25 Cefo

occupando rettangoli contenenti ovati e vedute; a Napoli l'affresco si staglia sulla volta a crociera. La prospettiva e l'approccio visivo dello spettatore all'immaginario è diverso, passando da una partecipazione orizzontale e terrestre a Bologna, a una visione verticale e celeste a Napoli. Qui Vasari fonde immagini sacre e profane, la spiritualità e la realtà, il macrocosmo con il microcosmo. I refettori vasariani rappresentano un allontanamento dalla tradizionale rappresentazione dei cenacoli, inserendo temi religiosi inconsueti: dall'Antico e dal Nuovo Testamento, o pagani e cristiani, le personificazioni delle virtù, nonché componendo temi profani inventivi, come le rappresentazioni astrologiche dei segni zodiacali e delle costellazioni, e in particolare la decorazione a grottesche (Cheney, 2019a, 2019b).

La copertura della Sagrestia di Sant'Anna dei Lombardi si compone di tre volte a crociera, con direttrici a sesto acuto depresso, con sviluppo su pianta rettangolare a dimensione leggermente variabile (fig. 9). Data la conformazione dello spazio architettonico del cenacolo, lo studio dell'apparato decorativo si è avvalso dell'uso della fotogrammetria digitale. Per integrare e migliorare l'indagine visiva degli affreschi si è condotto un rilievo fotogrammetrico della volta per poi generare la nuvola di punti della sagrestia (fig. 8). Il rilievo fotogrammetrico è stato attuato con una macchina fotografica Canon Eos 500D, con obiettivo Canon EF lens 50 mm f/1.8. Sono state scattate 706 fotografie con risoluzione delle immagini 4752 × 3168 pixel, processate attraverso il software open source *Meshroom*, generando 14128852 numero di punti della nuvola di punti, con un *accuracy* dello 0.001 m. Essa costituisce la base per la costruzione del modello digitale (fig. 9) da cui si può ricavare sia una corretta rappresentazione grafica che una puntuale e accurata conoscenza delle caratteristiche dimensionali e qualitative. Il modello è stato metricamente rettificato grazie a un numero sufficiente di *marker* acquisiti tramite rilievo diretto (il centro di chiave e il vertice delle generatrici – archi a ogiva delle volte – rilevati con distanziometro laser) e *marker* posizionati a terra in corrispondenza degli angoli dei quadrilateri di imposta della volta. L'elaborazione sul modello fotogrammetrico ha consentito, inoltre, di gestire le distorsioni geometriche relative alla superficie curvilinea della volta, permettendo di comprendere l'esatta relazione tra elemento geometrico bidimensionale e la conformazione architettonica tridimensionale.

La struttura del soffitto del refettorio napoletano accoglie una complessa configurazione geometrica, che rivela strati simbolici di significati associati sia al regno fisico che metafisico.

**Fig. 13**  
Individuazione delle grottesche simmetriche della volta sull'altare (fotografia ed elaborazione grafica degli autori).

**Fig. 14**  
Individuazione delle grottesche nella volta centrale: stesso peso compositivo ma figure diverse, talvolta disposte emisimmetricamente (fotografia ed elaborazione grafica degli autori).

**Fig. 15**  
Individuazione delle grottesche nella volta all'ingresso: stesso peso compositivo ma figure diverse (fotografia ed elaborazione grafica degli autori).





Il programma iconografico vasariano deriva da almeno quattro fonti: scientifico-astronomica, biblica, filosofica ed emblematico-visiva (Cheney, 2011, 2019b). Sotto la guida dell'abate napoletano e del priore fiorentino, Vasari poté senza dubbio consultare le visioni astronomiche di Michael Scotus, astronomo e medico medievale alla corte dell'imperatore del Sacro Romano Impero. Un'altra fonte astronomica significativa è la *Carta celeste* (1515) di Albrecht Dürer. Inoltre, incorporando allusioni neoplatoniche rinascimentali, Vasari crea una visione unificata dell'universo sul suo soffitto, dove Dio manifesta la Sua mediazione dei corpi celesti e le personificazioni delle virtù (Nam, 1956). I corpi celesti – costellazioni, segni zodiacali e simboli planetari – in ogni campata si integrano con il significato dell'intervento divino. Mescolando le costellazioni meridionali e settentrionali sul soffitto, Vasari si appropria del planisfero di Dürer senza attenersi alla precisione astronomica. Seguendo Don Miniato Pitti e la tradizione classica sull'armonia del moto celeste e del suono degli astri, Vasari emula la nozione pitagorica dei movimenti astrali legati ai toni musicali, nonché il confronto tolemaico degli intervalli nel tono musicale con i movimenti delle costellazioni e dei segni zodiacali (Godwin, 1993; Seznec, 1961; Miller, 1968). Le grottesche formano invece un coro visivo, una melodia di colori vibranti, una danza che accompagna i suoni delle antiche stelle.

Seguendo la composizione geometrica e la complessa stratificazione di significato, si è preferito condurre l'analisi della decorazione procedendo per gradi: si è definito un livello macroscopico, contemplando la struttura geometrica composta da ovati, rettangoli, ottagoni, cerchi e esagoni; e un livello microscopico: il luminoso fondo bianco popolato dalle grottesche.

## Analisi geometrica della decorazione

### *Livello macroscopico: la composizione geometrica*

Il disegno complessivo della volta a crociera è composto dalle figure geometriche di quattro ovali, ciascuno per ogni angolo; un ottagono al centro, in posizione dominante stabilisce il tema della volta; quattro rettangoli inscritti nelle unghie, e cerchi ed esagoni di minore dimensione (figg. 10, 11).

In ogni campata, dipinta nell'ottagono centrale, vi è una personificazione religiosa dominante, associata alle Virtù Teologali: la Religione (sopra l'altare), l'Eternità (in quella centrale), e la Fede

### Tab. 1

Abaco delle decorazioni: ottagono. L'ottagono come simbolo cristiano di vita eterna e rinascita contiene le personificazioni delle virtù teologali: Religione (Carità), Eternità (Speranza) e Fede (elaborazione grafica degli autori).

### Tab. 2

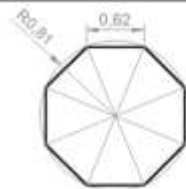
Abaco delle decorazioni: ellisse. Le personificazioni delle virtù negli ovali rappresentano le qualità richieste per ottenere i quattro doni concessi dalle immagini religiose dominanti negli ottagoni (elaborazione grafica degli autori).

ELEMENTO: OTTAGONO



Geometria: Ottagono regolare  
 Iconografia: Virtù teologali  
 Posizione: Chiave di volta

Dimensioni:  
 -lato 0,62 m  
 -raggio 0,81 m



%Sup/Sup<sub>TOT</sub> 2,75%

ELEMENTO: ELLISSE



Geometria: Ellisse  
 Iconografia: Virtù  
 Posizione: Archi delle volte

Dimensioni:  
 -Semiasse min 0,50 m  
 -Semiasse max 0,75 m



%Sup/Sup<sub>TOT</sub> 6,96%

all'ingresso (fig. 12). Le personificazioni centrali o virtù teologali sono circondate da personificazioni di virtù, i cerchi e gli esagoni più piccoli ospitano invece costellazioni e segni zodiacali (tabb. 1-5).

L'ovale, l'ottagono – simbolo cristiano di vita eterna e rinascita – (Chevalier & Gheerbrant, 1994), e l'esagono sono forme associate al cerchio, che allude alla nozione tradizionale di infinito (regno celeste o metafisico); i triangoli e rettangoli si collegano alla forma del quadrato, e quindi del finito (regno della natura) (Cirlot, 1962; Chevalier & Gheerbrant, 1994). La disposizione studiata da Vasari di questi elementi geometrici e le loro connessioni simboliche, attraverso movimenti assiali e diagonali, implicano tre manifestazioni significative: le personificazioni religiose dominanti al centro sovrintendono e conferiscono quattro doni; questi quattro doni sono rappresentati dalle personificazioni delle virtù nei rettangoli; le personificazioni delle virtù negli ovali sono invece le qualità richieste per ottenere i doni concessi dalle immagini religiose dominanti, Religione, Eternità e Fede (Cheney, 2019b).

#### *Livello microscopico: le Grottesche*

Le grottesche immerse nel fondo bianco parrebbero contrastare con la regola geometrica in cui si dispiegano le costellazioni e i segni zodiacali. La loro apparente asimmetria fa da contrappunto alle immagini planetarie. Eppure la loro disposizione sostiene visivamente le figure astrali e le virtù sul soffitto: segue, in realtà, l'andamento della composizione. Le decorazioni a grottesche sono costituite da numerosi motivi classici e rinascimentali, immagini naturali e artificiali, che sottolineano ambiguità, equilibrio o precarietà (Dacos, 1966, 2008; Steil, 1988; Acidini, 1999; Zamperini, 2007; Acciarino, 2019). Quindi, il dispiegarsi delle meraviglie del mondo è mostrato attraverso immagini di uccelli, grifoni, sfingi, fenici, cigni, cavalli alati, serpenti, draghi, piante, cesti di fiori e frutti, fiori, covoni, ghirlande, rampicanti, vasi, urne, arbusti, viti, maschere, trofei, rosette, putti ecc. Il loro costruito è unico, combinando una varietà di forme divergenti, capricciose, irregolari e incongrue. La qualità abbozzata quasi calligrafica delle grottesche contrasta con le composizioni altamente definite delle altre raffigurazioni, ma la loro vivacità di colore si armonizza con il resto della composizione del soffitto. “Il bilanciamento visivo soddisfa l'esigenza di mettere a posto le cose, di trovare una logica, un discorso coerente dentro le figure” (Falcinelli, 2020, p. 369).

L'attenta osservazione delle volte rivela regole interne anche nella disposizione delle grottesche: in un crescente ordine regolatore,

#### **Tab. 3**

Abaco delle decorazioni: rettangolo. Le personificazioni delle virtù nei rettangoli, posti nelle unghie delle volte, rappresentano i doni dello Spirito Santo (elaborazione grafica degli autori).

#### **Tab. 4**

Abaco delle decorazioni: cerchio. Le costellazioni e i segni zodiacali sono raffigurati nei cerchi posti nelle unghie delle volte. Lo schema colori risulta invertito: sono rossi nella volta centrale, mentre nelle altre due sono decorati con ghirlande verdi (elaborazione grafica degli autori).

### ELEMENTO: RETTANGOLO



Geometria: Rettangolo  
 Iconografia: Virtù  
 Posizione: Unghie

Dimensioni:  
 -base (A) 1,23 m  
 -altezza (A) 0,75 m  
 -base (B) 1,89 m  
 -altezza (B) 0,69 m

%Sup/Sup<sub>TOT</sub> 6,51%



### ELEMENTO: CERCHIO



Geometria: Cerchio  
 Iconografia: Costellazioni e Segni Zodiacali  
 Posizione: Unghie della volta

Dimensioni:  
 -Raggio 0,26 m

%Sup/Sup<sub>TOT</sub> 2,51%



partendo dalla libertà del disegno dell'ingresso, si giunge alla perfetta simmetria che si registra nelle grottesche sull'altare (figg. 13-15).

Vasari continuò a sviluppare il tema delle grottesche come capriccio artistico e intellettuale in altri programmi di pittura sacra e profana ad Arezzo, Cortona, Firenze, Napoli e Roma fino alla sua morte nel 1574.

## Conclusioni

Il presente articolo mostra i primi esiti della ricerca sullo studio delle grottesche e degli apparati decorativi, in relazione allo spazio architettonico, nella sagrestia della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, a opera dell'architetto-pittore Giorgio Vasari. Le cornici geometriche e la suddivisione del campo-soffitto napoletano rivelano uno spazio desiderato in un modo preciso: lo spazio gotico deve essere trasformato per accogliere un universo ordinato. La combinazione di geometria, colore e proporzione, unita al sostrato simbolico sotteso al programma iconografico, fornisce all'individuo un altro mezzo per raggiungere la spiritualità. Nella sagrestia vasariana le grottesche producono un senso di umana gioia.

L'uso della fotogrammetria digitale ha permesso di indagare, oltre le colte e diverse fonti iconografiche, il funzionamento geometrico di questa complessa 'macchina celeste'. A tale scopo, è stata condotta un'analisi sui macro e micro elementi che compongono l'apparato decorativo. La macroanalisi ha riguardato le principali figure geometriche, regolari o no, usate dall'autore per la gerarchia narrativa del programma iconografico, soffermandosi anche sull'adattamento della figura piana alla superficie curvilinea dell'unghia delle volte (distorsione geometrica). La microanalisi introduce uno studio di dettaglio delle grottesche, affrontando in questa fase il rapporto tra le raffigurazioni fitomorfe, antropomorfe e zoomorfe e le figure geometriche elementari scelte dall'autore. Ulteriori casi-studio aiuteranno gli autori a definire la morfogenesi delle grottesche del pittore aretino.

## Ringraziamenti

Si ringrazia la cooperativa sociale Parteneapolis per la disponibilità e per aver concesso il permesso a condurre il rilievo fotogrammetrico della Sagrestia del Vasari in Sant'Anna dei Lombardi.

### Tab. 5

Abaco delle decorazioni: esagono. Le dimensioni dei diversi esagoni sono state acquisite dalla fotogrammetria e verificate in situ. Posti nelle unghie delle volte, inquadrano le costellazioni e i segni zodiacali. Lo schema colori risulta invertito: sono verdi nella volta centrale, mentre nelle altre due sono decorati con ghirlande rosse (elaborazione grafica degli autori).

ELEMENTO: ESAGONO



Geometria: Esagono

Iconografia: Costellazioni e Segni Zodiacali

Posizione: Unghie della volta

%Sup/Sup<sub>TOT</sub> 4,20%

Dimensioni:

-Raggio 0,37 m

-Lato 0,37 m



## Bibliografia

- Acciarino, D. (Ed.) (2019). *Between allegory and natural philosophy: New perspectives on Renaissance grotesques*. Università Ca' Foscari Venezia and University of Toronto Press.
- Acidini, C. L. (1999). *Grotesques: The painted ceilings at the Uffizi*. Giunti.
- Brandi, C. (1956). *Eliante o dell'Architettura*. Einaudi.
- Catalano, M. I. (2007). *Dal cantiere della "Cona dei Lani" di Domenico Napoletano. Nuovi esiti per la ricerca*. In L. Gaeta (Ed.), *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea. Atti del convegno internazionale di studi*, Lecce, 9-10-11 Giugno 2004 (pp. 147-182). Congedo.
- Celano, C. (1952). *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*. G. Paci.
- Chastel, A. (Ed.) (2018). *La Grottesca*. Ed. Abscondita.
- Cheney, L. D. (2011). *Giorgio Vasari's artistic and emblematic manifestations*. New Academia Press.
- Cheney, L. D. G. (2019a). *Interplay of grotesques in Giorgio Vasari and Cristofano Gherardi*. In D. Acciarino (Ed.), *Between allegory and natural philosophy: New perspectives on Renaissance grotesques*. Università Ca' Foscari Venezia and University of Toronto Press.
- Cheney, L. D. G. (2019b) *Giorgio Vasari's Celestial Utopia of Whimsy and Joy: Constellations, Zodiac Signs, and Grotesques*. David Publisher.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1994). *A dictionary of symbols*. Blackwell.
- Cirlot, E. (1962). *A dictionary of symbols*. Philosophical Library.
- D'Alessio A. (2020). *Domus Aurea. Storia, architettura e visita del monumento*. In V. Farinella & A. Russo (Eds.) *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*. Catalogo della Mostra, Roma, Domus Aurea, 23 giugno 2021 - 07 gennaio 2022. Electa.
- Dacos, N. (1966). Per la storia delle grottesche: la riscoperta della Domus Aurea. *Bollettino d'arte-Ministero della Pubblica Istruzione*, (1-2), 43-49.
- Dacos, N. (2008). *Le Logge di Raffaello: l'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*. Jaca Book.
- De Rosa, A., Bergamo, F., & Calandriello, A. (2020). History, Geometry and Stereotomy in the Vaults of the Halle au Blé. *Nexus Network Journal*, 22(4), 871-893.
- De Rosa, A., Bortot, A., Boscaro, C., Monteleone, C., & Trevisan, E. (2012). *Memoria e oblio. Scoperta e rilievo digitale dell'anamorfose murale di J.-F. Nicéron*. In *Atti della Conferenza Nazionale ASITA* (pp. 595-602).
- Falcinelli, R. (2020). *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Einaudi.
- Farinella V., & Russo A., (Ed.) (2020). *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*. Catalogo della Mostra, Roma, Domus Aurea, 23 giugno 2021 - 07 gennaio 2022. Electa.



- Farinella, V. (2020). "Anche Raffaello dormì"? La Scoperta delle grottesche, la consacrazione raffaellesca (e qualche sua conseguenza). In V. Farinella & A. Russo (Eds.), *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche. Catalogo della Mostra. Roma, Domus Aurea* (23 giugno 2021 - 07 gennaio 2022) (pp. 107-146). Electa.
- Frede, C. (1967). *Santa Maria di Monteoliveto*. In *Storia di Napoli* (Vol. 10, pp. 484-516). Fausto Fiorentino.
- Frey, K. (1923). *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris* (Le lettere di Vasari). Georg Müller.
- Goodwin, J. (Ed.) (1993). *The harmony of the spheres*. Inner Traditions International.
- Lovino, O. (2020). *Appunti per una storia delle grottesche nella pittura a Napoli e nel Meridione*. In V. Farinella & A. Russo (Eds.), *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*. Catalogo della Mostra. Roma, Domus Aurea (23 giugno 2021 - 07 gennaio 2022) (pp. 177-194). Electa.
- Masetti, C. (1974). *In margine al centenario del Vasari*. L'ulivo.
- Migliari, R. F., & Marta, F. S. (2009). Superfici. In R. Migliari (Ed.), *Geometria Descrittiva. II* (pp. 144-295). Città Studi.
- Migliari, R. (2008). *Rappresentazione come sperimentazione. Ichnos analisi grafica e storia della rappresentazione*. Lombardi editori.
- Miller, C. A. (1968). Gaffurius's *practica musicae*: Origin and content. *Musica Disciplina*, 22, 105–128.
- Nam, M. (1956). *The artist as creator*. Penguin Books.
- Seznec, J. (1961). *The survival of the pagan gods*. Harper and Row Publishers.
- Steil, L. (Ed.) (1988). *The architectural capriccio: Memory, fantasy and invention*. Ashgate.
- Pelliccio, A., & Saccucci, M. (2020). Interpreting Lecce vaults with analytical-geometrical models. *Nexus Network Journal*, 22(4), 915-935.
- Pelliccio A., Saccucci M., & Miele V. (2022) The graphic sign for historical narration of architecture. The fortifications of the Liri Valley. In C. Battini & E. Bistagnino (Eds.), *Dialoghi Visioni e Visualità. Testimoniare, Comunicare, Sperimentare*. Atri del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, Congresso della Unione Italiana per il Disegno (pp. 917-925). Franco Angeli.
- Trevisan, C. (2000). Sulla stereotomia, il CAD e le varie trompe d'Anet. In R. Migliari R. (Ed.), *Il disegno e la pietra* (pp. 27-53). Gangemi Editore.
- Vasari, G. (1986). *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550 (L. Bellosi & A. Rossi, Eds.). Einaudi. (Original work published 1550).
- Zamperini, A. (2007). *Ornament and the grotesque: Fantastical decoration from antiquity to art nouveau*. Thames and Hudson.