

УДК: 72.035(4.10.1)4

ББК: 85.11

A43

DOI:10.18688/aa166-6-53

А. В. Сансиева

## Традиции Ренессанса в архитектуре неоклассицизма Италии во второй половине XVIII века

Неоклассицизм в архитектуре Италии, зародившийся во второй половине XVIII в., имел сложный синтез истоков. Тяжелая экономическая ситуация, а также политическая несостоятельность итальянских земель вынуждали элиту Апеннинского полуострова искать возможные пути сохранения лидирующего положения в Европе, в первую очередь в области культуры. Однако для представителей интеллигенции других европейских стран, таких как Англия и Австрия, земли которых не стали территориями расцвета искусства во времена Античности и Возрождения, Италия оставалась безусловным эталоном, обязательным местом посещения и родиной ключевых памятников и мастеров. Среди всех видов искусства во главе интересов иностранцев, безусловно, оказывалась архитектура.

Сами же итальянские зодчие второй половины XVIII в. в поисках альтернативных господствующему повсеместно барокко направлений, а соответственно и в поисках новых источников вдохновения не находили их непосредственно в самих античных памятниках, ради которых приезжала в Италию европейская интеллигенция. Главной целью итальянских архитекторов было сохранение культурного идеала Италии в непрерывной преемственности так называемых «больших стилей», той линии, которая шла от Античности через Ренессанс и его позднюю стадию маньеризм к барокко и которая прервалась к середине XVIII в., когда каждый отдельный мастер стал вырабатывать свой уникальный язык согласно особенностям жизненных обстоятельств. Влияние здесь имел ряд факторов — от того, где учился тот или иной мастер, до национальной принадлежности и личных вкусов заказчика.

Именно поэтому элементы античной архитектуры, интересовавшие архитекторов неоклассицизма второй половины XVIII в., были восприняты ими через доскональное аналитическое изучение памятников итальянского Ренессанса и поиск в них инструментов для создания собственного языка.

Влияние архитектуры Ренессанса на творчество мастеров неоклассицизма можно определить несколькими направлениями, которые особенно ярко отразились в памятниках, возводимых в Риме, так как именно здесь находился мощный центр культурной и образовательной жизни и главным образом архитектуры — Академия Святого Луки.

Наличие масштабного наследия теоретических трактатов по архитектуре именно XVIII в. само по себе говорит как о появлении нового отношения к строительному искусству, так и, очевидно, о зарождавшемся подражании эпохе Возрождения, когда

архитектурная деятельность подкреплялась теоретическими трудами. Именно архитектурная теория становится важной основой для формирования неоклассицизма в Италии в XVIII в. Ее эволюция проходит путь от трактатов архитекторов эпохи барокко (Франческо Борромини) до более поздних грандиозных трудов, затрагивающих исключительно вопросы классических влияний (Франческо Милиция).

Итальянский неоклассицизм XVIII в. можно назвать сугубо национальной темой исследования. Авторы ранних трудов по архитектуре данного времени не имеют возможности говорить о влияниях предшествующих эпох на феномен неоклассики XVIII в. — их основной задачей является попытка определить ее место на историческом векторе и в общеевропейском положении. Взгляды исследователей колеблются от желания смело называть эту архитектуру частью нового направления до решения оставить ее в рамках «позднего барокко»<sup>1</sup>. И только в конце XX в. и в современной литературе можно встретить фрагментарные попытки анализа влияния архитектуры Ренессанса на зодчих неоклассицизма.

Так, в 1952 г. свою монографическую работу о творчестве итальянского архитектора середины XVIII в. Фердинандо Фуги издает исследователь Гульельмо Маттиа [9]. В ней автор анализирует исключительно римские постройки мастера и, подводя итог, относит его к последователям зодчих XVI в., то есть к так называемым чинквечентескам. Маттиа, безусловно, остается в кругу исследователей, которые стремятся за новой терминологией несколько скрыть очевидные изменения, произошедшие в архитектуре данного периода, однако он один из первых смотрит на зодчих итальянского неоклассицизма XVIII в. как на последователей XVI в., то есть признает влияние маньеризма, хотя и основываясь на частном примере.

Позже, в 1993 г., Элизабет Кивен, немецкий исследователь, издает каталог архитектурных рисунков «От Бернини до Пиранези» [8] из собрания Государственной галереи Штутгарта. Подробное описание особенностей данного жанра, а также тщательно подобранный иллюстративный ряд наглядно показывают эволюцию мысли архитекторов Рима на протяжении всего XVIII в. В 2000 г. под редакцией Э. Кивен был выпущен монументальный двухтомный сборник «История итальянской архитектуры. XVIII в.». Издание включает в себя отдельные статьи, рассматривающие эволюцию архитектуры различных итальянских земель, биографии важнейших архитекторов и анализ некоторых основополагающих аспектов: образование академий и их влияние, восприятие Античности и новое отношение к профессии архитектора. О значении для архитекторов XVIII в. наследия эпохи Возрождения здесь пишет другой важный специалист, изучающий итальянское зодчество второй половины столетия, Сюзанна Паскали [11]. Она связывает возникновение интереса зодчих к архитектурному рисунку с археологическими находками середины века, а также с возрастающим значением академического образования среди архитекторов.

Однако, как уже было сказано выше, общего труда, а значит, и единого мнения о влиянии архитектуры Возрождения на творчество мастеров XVIII в. среди исследователей не существует. Данный вопрос всегда рассматривается фрагментарно и касается исключительно частных примеров еще и потому, что в основе изучения данного пери-

<sup>1</sup> Речь идет о таких исследователях, как Корнелиус Гурлитт, Роберто Пане и другие [6; 10].

ода лежит интерес специалистов к монографическим исследованиям, а не к выявлению общих тенденций. В данной статье мы постараемся сделать небольшой, но обобщенный экскурс в историю влияния архитектуры Ренессанса на мастеров итальянского неоклассицизма середины – второй половины XVIII в.

Наиболее отчетливо влияние Ренессанса прослеживается в творчестве его непосредственных наследников, а именно мастеров, прибывавших в Рим из Флоренции. К середине XVIII в. сердце некогда процветающего Тосканского герцогства находилось в наиболее тяжелом экономическом положении, что становилось для зодчих поводом для поиска заказов в других землях.

Таким образом, в 1732 г. во время проведения конкурса на возведение нового фасада базилики Сан Джованни ин Латерано в Риме формируется так называемая «флорентийская партия». Ее членами оказываются прибывшие из Тосканы зодчие Фердинандо Фуга и Алессандро Галилей [3, р. 169]. Обретая силу с помощью теоретиков-ораторов, приближенных к папе, а вместе с ней, безусловно, и врагов, «флорентийская партия» выводит свои собственные постулаты об искусстве. Для их архитектуры основным направлением оказалось стремление объединить рационалистические и прагматичные взгляды на эстетические и практические методы строительства с влиянием зодчества эпохи Ренессанса, а если точнее, его поздней стадии, ярко проявившей себя в начале – середине XVI в. именно во Флоренции, — маньеризма.

Достаточно взглянуть на тот подход, который применяет Фердинандо Фуга при рестройке в Риме ренессансного дворца Риарио алла Лунгара в палаццо Корсини. Безусловно, композиция палаццо говорит о том, что мастер ориентировался на известнейший памятник Возрождения — виллу Фарнезина [10, р. 62]. Однако очевидное внешнее сходство композиций фасадов данных объектов не является прямым доказательством влияния. Особое внимание здесь стоит обратить на принцип построения дворового фасада палаццо Корсини. Галерея нижнего этажа, состоящая из ряда арок, декорирована пилястрами, которые повторяют тонкую наложенную сетку главного фасада. Свет, проникающий сквозь аркаду нижнего яруса, распределяется по всему двору, двум боковым крыльям и центральной части [10, р. 62]. В итоге архитектору удается создать особую театрализованность фасада, напоминающего декорацию для постановки, без использования каких-либо «обманных» приемов. Такой эффект вызывает ассоциацию с идеями Бартоломео Амманати, архитектора эпохи маньеризма, работавшего во Флоренции над садовым фасадом палаццо Питти. Схожести с театральной декорацией Амманати достигает с помощью «разрезанных» рустовкой пилястр, лишая их тектонических функций. Фуга же не разрушает ни один из элементов. Он досконально изучает архитектуру прошлого и аккуратно копирует отдельные детали, достигая иллюзионистического эффекта в композиции садового камерного фасада исключительно с помощью деликатной игры светотени.

Примеры обращения к наследию Ренессанса в творчестве архитекторов итальянского неоклассицизма можно встретить и за пределами Италии. Еще один мастер «флорентийской партии» Алессандро Галилей в 1716 г., получив приглашение, отправляется работать в Англию. Посредственного итальянского архитектора на севере встречают как обладателя уникальных умений, наследника всех прекрасных эпох. Свой интерес к рационализму он выводит в напоминающей витрувианскую триаде «простота, про-

порции, взаимосвязь» — тех постулатах, которые римская интеллигенция, ищущая вдохновение в барочной архитектуре, еще не готова принять и которые становятся объектом поисков английских зодчих и теоретиков. Первым заказом Галилея в Англии была разработка проектов для «Пятидесяти новых церквей» — программы, организованной для распространения католицизма силами партии тори [12, р. 215]. Одним из вариантов, предложенных Галилеем, стал проект церкви, спланированной согласно принципам строительства раннехристианского баптистерия. Это центрическое купольное здание с входом, также обозначенным портиком.

Видимо, за основу своей идеи Галилей действительно брал формы раннехристианской архитектуры, но в том, что касается идеальных пропорций и модульного решения, он давал собственную переработку идей Альберти [7, р. 11], а сама композиция центрической постройки напоминает капеллу Пацци Филиппо Брунеллески. Практически во всех проектах для «Пятидесяти новых церквей» Галилей работает с центрическим зданием, сооруженным по принципам Альберти, — круг колонн, приставной портик, гармоничные пропорции, кессонированные своды. Таким образом, Галилей демонстрирует, что спектр его возможностей в архитектуре безграничен — он готов показать себя наследником всех наиболее ярких итальянских традиций.

Однако у «флорентийской партии» существовала оппозиция. Она преследовала принципиально иной подход неоклассических зодчих к восприятию памятников Ренессанса. Ненавистником идеалов «флорентийской партии» в Риме выступал Луиджи Ванвितелли, мастер, олицетворяющий собой апогей неоклассического направления в итальянской архитектуре второй половины XVIII в. Его вдохновением и основой стиля было доскональное изучение существующих исторических и современных построек, точное выявление необходимых деталей или конструктивных форм и их синтезирование в одном здании, приближающее его, по мнению самого зодчего, к идеальному. Однако архитектура Ванвителли отражает несколько иной принцип — поиск абсолютного баланса между любым придворным заказом, от которого нельзя было отойти, и собственными идеалами и вкусами в архитектуре.

Именно поэтому Луиджи Ванвителли берется за разработку инженерного проекта реновации купола собора Святого Петра и 20 апреля 1742 г. представляет свое решение папе Бенедикту XIX [11, р. 562]. Проекту предшествовала долгая и тяжелая полемика, начавшаяся еще в 1736 г. У архитекторов и инженеров, занимающихся работами по поддержанию в достойном состоянии собора Святого Петра, не было сомнений, что купол необходимо восстанавливать. Идеи, как это сделать, также существовали. Основная проблема, останавливающая начало работ, заключалась в вопросе морального характера: как можно приложить свою руку к произведению великого Микеланджело?

В своем проекте Ванвителли рассуждает и как математик, и как художник. Он предлагает решить проблему с помощью создания во внутренней части купола трех дополнительных железных ободов, а контрфорсы, находящиеся снаружи, отреставрировать с помощью камня, не меняя их облик. Связь с барабаном он хотел усилить также парой дополнительных металлических конструкций, превышающих предшествующие по толщине. Их давление должны были сдерживать новые кронштейны и скульптуры. В 1743 г. Ванвителли уже начал работать над реализацией двух первых железных

ободов, но совсем скоро ему на смену пришел физик и математик Джованни Полени, предложивший более легкий путь укрепления купола [11, р. 78–79].

Однако сама идея проекта Луиджи Ванвителли уже является отражением его отношения к великому наследию Возрождения. Он не просто готов был вторгаться в памятник Ренессанса, становясь, хотя и косвенно, следующим его автором, преемником Микеланджело, но также в самых жарких спорах, разгоревшихся с флорентийским теоретиком Джованни Боттари после представления проекта, писал: *«Меня смешит, что Вы не можете признать ошибок Микеланджело Буонарроти!»* [11, р. 563]. Поиск гармонии, доскональное изучение памятников и желание получать лучшие заказы, прославляя собственное имя, сподвигали Ванвителли на столь резкие, не принятые у интеллектуальной элиты высказывания. Однако они же позволяли ему стать не просто почитателем Возрождения, а его своего рода продолжателем, не смотреть на памятники как на непревзойденный идеал, а видеть в них ошибки и даже предпринимать попытки исправить их.

Аналогичным путем Ванвителли идет и в другой своей работе. В 1748–1765 гг. мастер занимается перестройкой церкви Санта Мария дельи Анджели, находящейся в термах Дикоклетиана. Будучи тонким аналитиком, основывающимся на собственных приобретенных знаниях и умеющим применить их в своих работах, Луиджи Ванвителли как нельзя лучше вписывается в ряд, связывающий античное наследие Римской империи, архитектуру позднего Ренессанса Микеланджело и новое неоклассическое направление середины XVIII в. Типичным также является и сам заказ на оформление внутреннего пространства церкви, цель которого соответствует общей культурной атмосфере периода: папский двор стремится доказать законность своей преемственности от прошлых великих эпох. Архитектор полностью меняет план постройки, сохраняя в прообразе греческий крест Микеланджело, но расширяя его вплоть до того, что прежний центральный неф церкви становится трансептом. Вестибюль и апсида перестраиваются в капеллы, и отдельно мастер пристраивает круглый в плане зал. Пространство пересекает трансепт, сохранившийся со времен Античности и перестроенный Ванвителли в хор и центральную апсиду [5, р. 63].

По завершении работы на архитектора обрушивается крайне негативная критика со стороны теоретиков, вновь преимущественно флорентийцев, в частности все того же Джованни Боттари. Однако более поздняя архитектурная теория отмечает, что и Микеланджело недостаточно осознавал совершенство античной архитектуры, меняя внутреннее пространство терм<sup>2</sup>. Если мастер позднего Возрождения основывался в первую очередь на собственных решениях сакрального пространства, повторяя здесь центрический план своего проекта церкви Сан Джованни деи Фьорентини, то Луиджи Ванвителли в перестроенном варианте терм, с одной стороны, сохраняет план Микеланджело, а с другой — подчеркивает с помощью наложенной декоративной сетки классицистических элементов особенности античной архитектуры. Его проект вновь основывается на изучении и рациональном подходе к работе над памятником, таким образом становясь звеном в цепочке Античность — Ренессанс — современность.

Итогом данного исследования может стать пример еще одного памятника, относящегося к Ренессансу, но часто упоминающегося архитекторами неоклассицизма вто-

<sup>2</sup> Например, Генрих Вельфлин в своем труде «Ренессанс и барокко» [1].

рой половины XVIII в. Это нереализованный фасад базилики Сан Лоренцо во Флоренции, для которого Микеланджело в 1516 г. создал деревянную модель.

В 1734 г. Алессандро Галилей занимается реализацией проекта фасада Сан Джованни деи Фьорентини в Риме. Он использует здесь традиционный римский церковный фасад, разработанный Альберти [13, р. 79], но нестандартная ширина базилики дает архитектору возможность усилить горизонтали, а композиция нижнего яруса фасада явно повторяет (хотя и не полностью) нижний ярус модели для Сан Лоренцо. Если бы Галилей не умер в 1737 г., он, скорее всего, был бы первым претендентом на создание проекта так и не возведенного фасада Сан Лоренцо [2, р. 499].

Также в эволюционный ряд выработанной в Риме в середине XVIII в. модели церковного фасада идеально встает и фасад базилики Сантиссима Аннунциата в Неаполе Луиджи Ванвителли 1756 г. Основа композиции здесь — плоский фасад с наложенными на него элементами декора. Изгиб фасада в Сантиссима Аннунциата не создает особенной пластичности стены, но применен только для лучшего обзора сооружения со стороны узкой улицы, то есть является исключительно функциональным инструментом. Предшественником такой типологии фасада, которую разрабатывают Алессандро Галилей и Луиджи Ванвителли, становится все та же модель Микеланджело.

Частое упоминание данного произведения, а также его переработка в разных памятниках XVIII в. говорят о существующей мечте мастеров поучаствовать в этом проекте и создать наконец фасад, встав рядом с Микеланджело, прославить современность с помощью легендарной работы, которой так и не суждено будет оказаться реализованной.

На основе небольшого исследования можно сделать вывод, что Античность, которую принято считать основой неоклассической архитектуры, для итальянских зодчих второй половины XVIII в. не являлась безоговорочным идеалом. Их интерес к ней зачастую рождается не на основе изучения древних памятников, а через знакомство с наследием эпохи Возрождения, его понимание и переработку античных образов. Одни мастера, хотя и рассматривали памятники Ренессанса как величайшие примеры архитектуры, однако, занимаясь доскональным их изучением с помощью рисунка и математических измерений, заимствовали лишь отдельные элементы, делая их частью целого архитектурного синтеза разных стилей, целью которого был поиск рациональной, универсальной и функциональной гармонии. Это могли быть отдельные детали, могла быть и общая композиция; заложенная идея или математический расчет пропорций. Другим направлением было непосредственно вторжение собственной рукой в памятники Ренессанса, не теоретическая, но практическая работа с ними как с существующим материалом, прекрасным, но несовершенным, а значит, дающим возможность продолжать трудиться над ним. Безусловно, на такие шаги архитекторов подталкивало и общее настроение времени — поиск сохранения наследственной преемственности, связи сложной современности с золотой эпохой Возрождения.

## Литература

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. — М.: Азбука-классика, 2004. — 288 с.
2. Ciletti E. Corsini Rome, Regency Florence and the Last Medici Façade for San Lorenzo // Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz. — Florenz: Max-Planck-Institut, 1988. — P. 479–518.

3. *De Seta C.* Luigi Vanvitelli. — Napoli: Electa Napoli, 1998. — 280 p.
4. *Debenedett E.* L'architettura neoclassica. — Roma: Bagatto Libri, 2003. — 382 p.
5. *Fichera F.* Luigi Vanvitelli. — Roma: Reale Accademia D'Italia, 1973. — 199 p.
6. *Gurlietti C.* Geschichte des Barockstiles in Italien. — Stuttgart: Ebner & Seubert, 1887. — 378 S.
7. *Kieven E.* An Italian Architect in London: The Case of Alessandro Galilei (1691-1727) // *Architectural History*. — 2008. — Vol. 51. — P. 1-31.
8. *Kieven E.* Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock. — Stuttgart: Hatje, 1993. — 285 S.
9. *Matthiae G.* Ferdinando Fuga e la sua opera romana. — Roma: Fratelli Palombi Editori, 1952. — 72 p.
10. *Pane R.* Ferdinando Fuga. — Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1956. — 130 p.
11. *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento. T. 1 / A cura di G. Curcio, E. Kieven.* — Milano: Electa, 2000 — 800 p.
12. *Toesca I.* Un parere di Alessandro Galilei. — Roma, 1959. — 245 p.
13. *Wittkower R.* Art and architecture in Italy, 1600-1750. Vol. 3: Late Baroque and Rococo, 1675-1750. — London: Yale University Press Pelican History of Art, 1999. — 456 p.

**Название статьи.** Традиции Ренессанса в архитектуре неоклассицизма Италии во второй половине XVIII века.

**Сведения об авторе.** Сансиева Анна Валерьевна — соискатель, университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. sansieva\_anna@mail.ru

**Аннотация.** Неоклассицизм в архитектуре Италии второй половины XVIII в. имел сложный синтез возможных истоков. В то время как Италия ощущала экономический и политический упадок, интеллигенция других европейских стран продолжала считать эти земли центром культуры и искусства. В архитектуре на смену уже не столь актуальному барокко не пришел какой-либо общий стиль, новую эпоху представлял ряд мастеров, чьи вкусы и направления рознились в зависимости от обстоятельств. Некоторые из них примыкали к академии, другие уезжали работать в европейские страны, где их принимали как наследников великих эпох Античности и Возрождения.

Сами же итальянские архитекторы во второй половине XVIII в. не вливались в общий поток интернациональных стилей, среди которых уже фрагментарно присутствовал неоклассицизм. Их целью было сохранение сугубо национальной уникальности, восстановление исторического вектора, идущего от Античности через Ренессанс к барокко. Именно поэтому неоклассицизм для Италии стал направлением, в котором мастера не обращались к подражанию Античности, как это было в других европейских странах, но применяли аналитический подход, досконально изучая архитектуру эпохи Возрождения и только через нее, соответственно, Античность.

Влияние Ренессанса на итальянских архитекторов второй половины XVIII в. условно можно разделить на два направления. К первому можно отнести так называемую «флорентийскую партию» — группу архитекторов и теоретиков, прибывавших в Рим из сердца Тосканского герцогства. Будучи наследниками не только эпохи Возрождения, но и его поздней стадии маньеризма, мастера использовали приемы театрализованности Бартоломео Амманати и других. Среди таких архитекторов были Фердинандо Фуга (представитель переходного этапа от барокко к неоклассицизму) и Алессандро Галилей, сумевший реализовать свои проекты в Англии.

Другим направлением стала попытка мастеров внедряться в памятники Ренессанса, преобразовывать их, подвергая сомнению идеальность этой архитектуры и становясь соавторами известных построек. Основным представителем здесь являлся Луиджи Ванвителли, создавший проекты реновации купола собора Святого Петра и перестройки церкви Санта Мария дельи Анджели в Риме.

Оба направления подчеркивают общее настроение времени — поиск сохранения наследственной преемственности, связи сложной современности с золотой эпохой Возрождения.

**Ключевые слова:** неоклассицизм; архитектура Италии; XVIII в.; Ванвителли; Фуга; Галилей.

**Title.** Traditions of the Renaissance in Italian Architecture of Neo-classicism in the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century.

**Author.** Sansieva, Anna Valerievna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russian Federation. sansieva\_anna@mail.ru.

**Abstract.** After the time of Baroque, architecture of the second half of the 18<sup>th</sup> century in Italy did not come to any common style, a new age was represented by a number of artists with different tastes. Some of

them sided with the Academy, others worked in European countries, where they were welcomed as heirs of antiquity and the Renaissance.

Italian architects did not appear in the mainstream of international styles. Their goal was to preserve the uniqueness of national and the restoration of the historical vector from antiquity and the Renaissance to Baroque. That is why Italian Neo-classicism became the style in which a master wasn't an imitator of antiquity, as it was in other European countries. He used an analytical approach to the study of the Renaissance.

Influence of the Renaissance on these architects can be divided into two areas. The first area was introduced by the so-called "Florentine party" — a group of architects who came to Rome from Florence. As inheritors of Mannerist, these masters used the devices of Bartolomeo Ammannati and others. Among them there were the architects Ferdinando Fuga and Alessandro Galilei who realized his projects in England.

Another way was to continue the building of the great Renaissance monuments. For example, Luigi Vanvitelli made projects of the renovation of the dome of St. Peter's Basilica and of the reconstruction of the Church of Santa Maria degli Angeli in Rome.

Both ways underline the general mood of the time — saving the hereditary connection between the present and the Renaissance.

**Keywords:** Neo-classicism; Italian architecture; 18<sup>th</sup> century; Vanvitelli, Fuga; Galilei.

## References

- Argan G. C. Il Neoclassicismo. *Catalogo a cura di Fagiolo dell'Arco M.* Roma, Bulzoni Publ., 1968. 95 p. (in Italian).
- Ciletti E. Corsini Rome, Regency Florence and the Last Medici Façade for San Lorenzo. *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz.* Florenz, Max-Planck-Institut Publ., 1988, pp. 479–518.
- Curcio G.; Kieven E. (eds.) *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento, vol. 1.* Milano, Electa Publ., 2000. 423 p. (in Italian).
- De Logu G. *L'architettura italiana del '600 e del '700.* Firenze, Edizioni Dedalo Publ., 1935. 178 p. (in Italian).
- De Seta C. *Luigi Vanvitelli.* Napoli, Electa Napoli Publ., 1998. 280 p. (in Italian).
- Debenedetti E. *L'architettura neoclassica.* Roma, Bagatto Libri Publ., 2003. 382 p. (in Italian).
- Fichera F. *Luigi Vanvitelli.* Roma, Reale Accademia D'Italia Publ., 1973. 199 p. (in Italian).
- Gambardella A. *Ferdinando Fuga 1699–1999 Roma, Napoli, Palermo.* Roma, Edizioni scientifiche italiane Publ., 2001. 365 p. (in Italian).
- Gargano M. Francesco Milizia e l'architettura inglese del XVIII secolo. *Francesco Malizia e il Neoclassicismo in Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studi Oria, Novembre 1998.* Bari, Edizioni Giuseppe Laterza di Giuseppe Laterza Publ., 1998. 338 p. (in Italian).
- Giusto R. M. *Alessandro Galilei. Il Trattato di architettura.* Roma, Argos Publ., 2010. 288 p. (in Italian).
- Gurliett C. *Geschichte des Barockstiles in Italien.* Stuttgart, Ebner & Seubert Publ., 1887. 378 p. (in German).
- Kaufmann E. *L'architettura dell'Illuminismo.* Torino, Giulio Einaudi editore Publ., 1966. 279 p. (in Italian).
- Kieven E. (ed.) *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe, il Settecento.* Roma, Multigrafica Editrice Publ., 1988. 309 p. (in Italian).
- Kieven E. An Italian Architect in London: The Case of Alessandro Galilei (1691–1727). *Architectural History*, 2008, vol. 51, pp. 1–31.
- Kieven E. *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock.* Stuttgart, Hatje Publ., 1993. 285 p. (in German).
- Kruft H.-W. *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento.* Roma, Editori Laterza Publ., 2009. 590 p. (in Italian).
- Matteucci A. M. *L'architettura del Settecento.* Torino, Utet Publ., 1988. 282 p. (in Italian).
- Matthiae G. *Ferdinando Fuga e la sua opera romana.* Roma, Fratelli Palombi Editori Publ., 1952. 72 p. (in Italian).
- Pane R. *Ferdinando Fuga.* Napoli, Edizioni scientifiche italiane Publ., 1956. 130 p. (in Italian).
- Sokolova M. V. *Artistic Life in Rome in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century. Ph. D. Dissertation.* Moscow, 1995 (unpublished).
- Summerson J. *Architettura del Settecento.* Milano, Rusconi Publ., 1999. 176 p. (in Italian).
- Toesca I. *Un parere di Alessandro Galilei.* Roma, 1959. 245 p. (in Italian).
- Wittkower R. *Art and Architecture in Italy, 1600–1750, vol. 3: Late Baroque and Rococo, 1675–1750.* London, Yale University Press Publ., 1999. 456 p.
- Wölfflin H. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien.* Munich, Bruckmann Publ., 1888. 123 p. (in German).