



Disegno del desiderio

Erotismo e censura nel Rinascimento

#engraving
#giulio romano
#positions
#marcantonio raimondi
#lustful sonnets

testo di/text by Massimiliano Ciammaichella

Drawing of Desire. Eroticism and Censorship in the Renaissance

The figurative arts of Italian sixteenth-century are rich in more or less explicit symbolic references to eroticism. Perhaps it will be so for the reassuringly quiet response to a prohibition, which makes bodily representation a relational space of indiscreet touches, among actors whose facial expressions often seem to reveal quite another thing than the parts they are to play, depicted in the programmatic composition of sacred scenes whose attitudes should mirror the same decency' titles of the works. Yet, this is not so, for in fact in the nostalgic reread of the past classical models, the Renaissance, evolve them into architectural practices to be modernized and actualizes them in the exhibition of free sexuality, explicated by bodies that perform the iconography of Greek and Roman carnality, reproduced on pictorial works expressly intended for the private dwelling space. Thus, if in the subjects portrayed in sacredness contexts, self-censorship becomes evident in evoking the appearance of a controlled allusion to the mystical ecstasy of a smug corporeality, differently, in the depictions of mythological characters and in the audacity' Roman memories to be reactivated, the same artist exhibits his own imagery by experimenting with the iconography of sexual pleasure, whose dissemination is dangerously aimed at a broad audience, thanks to the burin prints and texts which accompany them. The events of Marcantonio Raimondi's book *I Modi*, which translated into engravings the erotic fantasies drawn by Giulio Romano in 1524, are well known, along with the subsequent publications of the *Lustful Sonnets* in which the same images dialogue with Pietro Aretino's explicit narrations, written after he saw them and officially given to print in 1527. The creators of this goliardic and enjoyable challenge were all friends of Raphael who, after his death in 1520, left to his young pupil Giulio Romano the studio inheritance and contacts with Baviero De' Carrocci, the most important publisher of art prints in Rome, with whom the master had en-

Le arti figurative del Cinquecento italiano sono ricche di richiami simbolici, più o meno espliciti, all'erotismo. Sarà forse per la rassicurante e quieta risposta a una proibizione, che fa della rappresentazione corporea una relazionale accoglienza di tattilità indiscrete, fra attori le cui espressioni facciali, spesso, sembrano dichiarare ben altro rispetto alle parti da interpretare, immortalati nella programmatica composizione di scene sacre i cui intenti dovrebbero specchiare gli stessi pudichi titoli delle opere. Eppure, non è così, perché di fatto nella nostalgica ripresa dei modelli classici del passato, il Rinascimento, li erudisce in pratiche architettoniche da modernizzare e li attualizza nella messa in scena della libera sessualità, esplicitata da corpi che rileggono l'iconografia della carnalità greca e romana, riprodotta su opere pittoriche espressamente destinate allo spazio privato della dimora. Così, se nei soggetti ripresi in contesti di sacralità l'autocensura si fa manifesta, nell'evocare la parvenza di una controllata allusione all'estasi mistica di una fisicità compiaciuta, diversamente, nelle raffigurazioni di carattere mitologico e nelle sfrenatezze delle memorie romane da riattivare, il medesimo artista sfoggia il proprio immaginario sperimentando l'iconografia di un piacere sessuale la cui divulgazione è pericolosamente rivolta a un pubblico allargato, grazie alle stampe a bulino e ai testi che le accompagnano. Sono note le vicende del libro *I Modi* di Marcantonio Raimondi, che traduce in incisioni le fantasie disegnate da Giulio Romano nel 1524, assieme alle conseguenti pubblicazioni dei *Sonetti lussuriosi* in cui le stesse immagini dialogano con gli espliciti racconti di Pietro Aretino, scritti dopo averle viste e dati ufficialmente alle stampe nel 1527. Gli artefici di questa goliardica e godereccia impresa sono tutti amici di Raffaello che, dopo la sua dipartita nel 1520, lascia al giovane allievo Giulio Romano l'eredità della bottega e i contatti con Baviero De' Carrocci, il più importante editore di stampe d'arte di Roma, con il quale il maestro aveva stipulato un fruttuoso accordo destinato ad accrescere la propria fama e le entrate, grazie alla multipla riproduzione cartacea delle sue opere, aiutato, oltre che dal bulinista Raimondi, anche da altri valenti collaboratori come Agostino Veneziano e Marco Dente. D'altronde la cerchia di artisti era già avveza all'erudito approfondimento delle calibrabili derive pulsionali, offerte dal disegno dei nudi maschili e femminili, tanto che Raffaello nel suo studio li ritraeva in posa ancor prima di vestirli con i panni dei ruoli da interpretare, come ad esempio si riscontra nell'osservazione dei bozzetti preparatori per la *Strage degli Innocenti* del 1511-1512. Comunque, è sempre lui a farsi carico degli affreschi della Loggia di Psiche, entro la quale privatizza gli aggraziati preliminari degli amplessi voluti dal banchiere Agostino Chigi, per gli interni della Villa Farnesina a Roma. Negli anni fra il 1517 e il 1518, infatti, Raffello si ispira alla favola mitologica tratta dalle *Metamorfosi* di Apuleio per omaggiare la storia d'amore, prima tenuta segreta e poi ufficializzata con il matrimonio, fra Agostino Chigi e la cortigiana Francesca Ordeaschi (di Majo, 2007). Tuttavia, Giorgio Vasari ci racconta del timore del ricco committente di non vedere completati i lavori, date le continue distrazioni amorose dell'artista con le sue donne. Inoltre, per quanto attiene alle cause di morte improvvisa, Vasari conferma la continua inclinazione dell'urbinate ai "piaceri amorosi; onde avvenne ch'una volta fra l'altre disordinò più del solito: per che tornato a casa con una grandissima febbre, fu creduto da' medici che fosse riscaldato; onde non confessando egli il disordine che aveva fatto, per poca prudenza loro gli cavarono sangue" (Barocchi & Bettarini, 1966-1987, p. 209). Difficile supporre che una repentina o ripetuta petite mort possa avere causato il decesso, a differenza dei salassi, in ogni caso da queste premesse potrebbe sembrare "ragionevole ipotizzare che i contemporanei di Raffaello abbiano ricondotto la sua morte precoce e improvvisa ad una eccessiva attività sessuale sullo stile dei *Modi*" (Viljoen, 2019, p. 76). Stando a questa supposizione, Giulio Romano

36

37

in copertina/on the cover: Giulio Romano, *Due amanti*, 1524 ca., particolare. Olio su tela, 163x337 cm. Museo Statale Hermitage, San Pietroburgo / Giulio Romano,

The Lovers, 1524 ca., detail. Oil on canvas, 163x337 cm. Hermitage Museum, Saint Petersburg



tered into a fruitful agreement destined to increase his fame and takings, thanks to the multiple paper reproductions of his works, aided not only by the burinist Raimondi but also by other talented collaborators such as Agostino Veneziano and Marco Dente. On the other hand, the circle of artists was already accustomed to the erudite exploration of the calibratable drifts of urge, offered by male and female nudes drawing, so much so that Raphael in his studio portrayed them posing even before dressing them in the clothes of to be played roles, as for example found in the observation of preparatory sketches for *The Massacre of the Innocents* of 1511-1512. However, he is always he still in charge of the *Loggia of Psyche* frescoes, within which he privatizes the graceful preliminaries of sexual intercourses, commissioned by banker Agostino Chigi for the interiors of the *Villa Farnesina* in Rome. In the years between 1517 and 1518, in fact, Raphael was inspired by the mythological fable from Apuleius' *Metamorphoses* to pay homage to the love affair, first kept secret and then made official with marriage, between Agostino Chigi and the courtesan Francesca Ordeaschi (di Majo, 2007). However, Giorgio Vasari informs us of the wealthy patron's fear of not seeing the work completed, given the artist's constant amorous distractions with his women. Moreover, regarding the causes of sudden death, Vasari confirms the Raphael continuing penchant for "amorous pleasures; and so, it happened that he once had sex more than usual; in fact, when he



came home with a very strong fever, the doctors thought he was too hot, so, not telling the mess he had made, out of little caution they took out his blood" (Barocchi & Bettarini, 1966-1987, p. 209). It is difficult to suppose that a sudden or repeated *petite mort* could have caused the death, unlike bloodletting, in any case from these premises it might seem "reasonable to assume that Raphael's contemporaries traced his early and sudden death to excessive sexual activity on the style of the

Modi" (Viljoen, 2019, p. 76). According to this supposition, Giulio Romano and Marcantonio Raimondi would have practiced their skills as talented artists in depicting sixteen explicit sexual positions, in a sort of tribute to the shareable master's libido. In fact, what is really surprising about this whole affair is the daring in publicly disseminating the corollary of images documenting the sexual dynamics with which many people can identify, normalizing desires and actions that are in complete antithesis

a sinistra/on the left: Raffaello, Strage degli innocenti, 1510 ca. Penna a inchiostro bruno e sanguigna su carta, 23.1x37.4 cm. British Museum, Londra / Raphael, *The Massacre of the Innocents*, 1510 ca. Brown ink pen and sanguine on paper, 23.1x37.4 cm. British Museum, London

sotto a sinistra/below on the left: Marcantonio Raimondi, Strage degli innocenti, 1512 ca. Incisione, 27.7x42.2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam / Marcantonio Raimondi, *The Massacre of the Innocents*, 1512 ca. Engraving, 27.7x42.2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

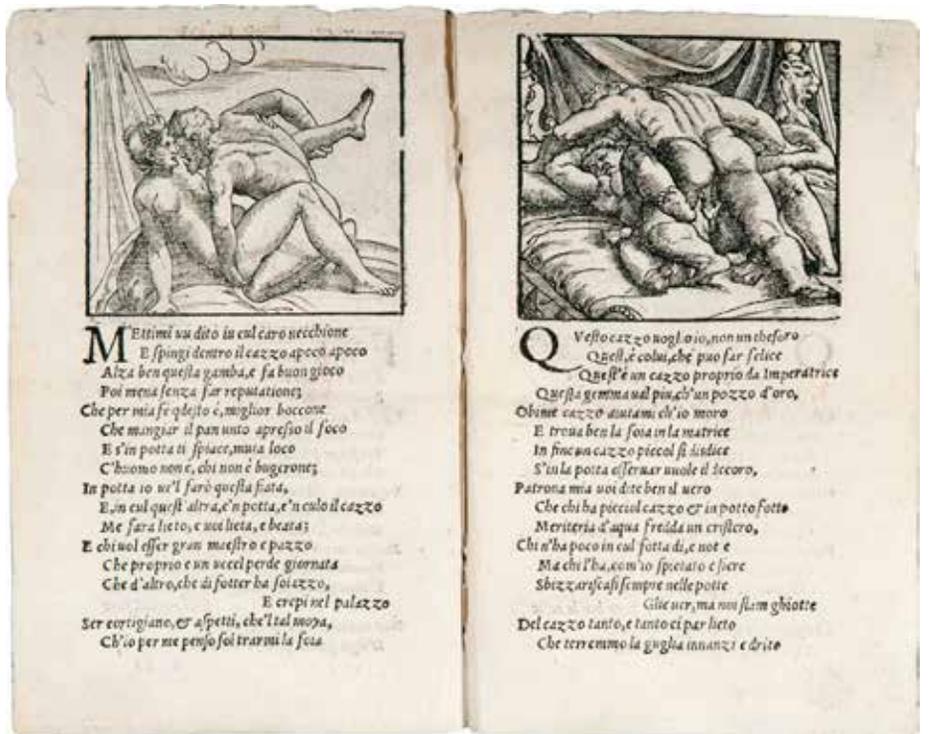
sotto/below: Agostino Veneziano (?), *I Modi*, dopo il 1524, ritagli. Incisioni, 23.5x27.3 cm. British Museum, Londra / Agostino Veneziano (?), *I Modi*, after 1524, image fragments. Engravings, 23.5x27.3 cm. British Museum, London

to the censorious morality of sixteenth-century Roman church, the same one that of its own sexual mores, if anything, leaves symbolic tangible traces to be exhibited only to an inner circle of persons, boasting of real or alleged machos performances, echoed by pictorial works intended for the intimacy of one's home. Embarrassment and hypocrisy, then, intersect when the desire to nullify the public domain of an inconveniently exciting testimony decrees the punishment of a heresy perpetrated by the author of a drawing to be censored; it does not matter who the author is as much as, if anything, the copies maker, so much so that Marcantonio Raimondi is imprisoned at the behest of Pope Clement VII, while Giulio Romano is already in Mantua in the serve of Marquis Federico Gonzaga; meanwhile, Pietro Aretino is stabbed in 1525 by Achille Della Volta and finds shelter in Venice in 1527, where Raimondi also takes refuge following his release (Camarda, 2005). Raimondi had already ventured on drawings with explicitly exposed sexuality, in particular in a fragment of a 1520 burin engraving, now preserved in the Nationalmuseum in Stockholm, he focused on the solitary pleasure caused by the Woman with a Dildo, exhibiting a proud nude body with its left leg flexed and foot resting on a pedestal, intent on introducing a Murano's parsnip into her vagina: a similar glass phallus produced on the Murano island, in imitation of a vegetable, which Aretino also describes us in his erotic drama of Reasoning of Nanna and Antonia, published in Venice (Aretino, 1534). Far from wishing to reconstruct the subjective dynamics of the unpleasant happenings traceable to the scandal of *I Modi*, the concentration on the drawn aesthetics that connote them, anyway, relates them to the manuscript stories by Aretino himself, which, most likely, are written in the same year in which the images are given to print, disseminating in Rome before their official publication, three years later, in the Lustful Sonnets fulfillment. No trace remains of the editio princeps, while some cutouts of the iconographic apparatus are mounted on a 23.5 x 27.3 cm cardboard and today kept in the Prints and Drawings Department of the British Museum in London. On their real or presumed originality, scholars offer contradictory opinions: for some they are copies attributable to Agostino Veneziano, a pupil of Raimondi (Turner, 2004), for others the figures portrayed vary in scale and are the product of several hands (Talvacchia, 1999). In any case, there is no shortage of posthumous copies by those who saw the originals or by whom they were inspired, which enables us to understand the organic completeness of the compositions and, more generally, the symbolic relevance they take on for the culture within which they are placed. A very small book



e Marcantonio Raimondi avrebbero esercitato le loro doti di abili artisti nel raffigurare sedici esplicite posizioni sessuali, in una sorta di tributo alla condivisibile libido del maestro. In realtà, ciò che veramente colpisce di tutta questa faccenda è l'azzardo nel divulgare pubblicamente il corollario di immagini che documentano le dinamiche di amplessi nei quali in molti possono identificarsi, normalizzando desideri e atti che sono in completa antitesi rispetto alla morale censoria della chiesa romana del Cinquecento, la stessa che dei propri costumi sessuali, semmai, lascia simboliche tracce tangibili da esporre soltanto a una cerchia ristretta, vantandosi delle reali o presunte machiste prestazioni, cui fanno eco le opere pittoriche destinate all'intimità della propria casa. Pudore e ipocrisia, quindi, si incrociano quando la volontà di annullare il pubblico dominio di una scomoda eccitante testimonianza, decreta la pena di un'eresia perpetrata dall'artefice di un disegno da censurare; non importa chi sia l'autore quanto semmai l'esecutore delle copie, tant'è che Marcantonio Raimondi viene incarcerato per volere di Papa Clemente VII, mentre Giulio Romano è già a Mantova a servizio del marchese Federico Gonzaga, nel frattempo Pietro Aretino viene accoltellato nel 1525 da Achille Della Volta e trova riparo a Venezia nel 1527, dove si rifugia anche Raimondi a seguito della sua liberazione (Camarda, 2005). Quest'ultimo si era già cimentato in rappresentazioni dalla sessualità esplicitamente esposta, in particolar modo in un frammento di incisione a bulino del 1520, oggi custodito al Nationalmuseum di Stoccolma, si rivolgeva al godimento solitario operato dalla Figura femminile con dildo, osannando un fiero corpo nudo con la gamba sinistra flessa e il piede poggiato su un piedistallo, intento ad introdurre una pastinaca di Murano nella vagina: un simil fallo di vetro prodotto nell'isola di Murano, a imitazione di un ortaggio, di cui ci parla sempre Aretino nel suo dramma erotico sul Ragionamento della Nanna e dell'Antonia, pubblicato a Venezia (Aretino, 1534). Lunghi dal voler ricostruire le soggettive dinamiche degli spiacevoli accadimenti riconducibili allo scandalo de *I Modi*, la concentrazione sulle estetiche disegnate che li connotano, comunque, si relaziona con i discorsi manoscritti proprio da Aretino che, con buona probabilità, vengono formulati nello stesso anno in cui le immagini sono date alle stampe, circolando a Roma prima della loro ufficiale pubblicazione, tre anni dopo, nella compiutezza dei Sonetti lussuriosi. Dell'editio princeps non rimane alcuna traccia, mentre alcuni ritagli dell'apparato iconografico sono montati su un cartoncino di 23.5 x 27.3 cm e oggi custoditi presso il *Prints and Drawings Department* del British Museum di Londra. Sulla loro reale o presunta originalità gli studiosi offrono

with some torn pages, purchased in 1928 by collector Walter Toscanini, son of the famous conductor, may be another useful piece in the reading of the late sixteenth-century Venetian edition of the sonnets, accompanied by woodcuts on watermarked paper by an anonymous engraver. Regardless of the stylistic quality, the pages reflect the bodily ideals of the sixteenth century, intent in sinful poses for which it is almost always the woman who yearn for demand a performance: with quite scurrilous language she translates into written words what the man would very much like to hear, when she comments on the penis audacious size directing it into the intimacy of the double reception canals, since fellatio does not seem to be contemplated. It is easy to assume that Giulio Romano's drawings, therefore, paid tribute to female prostitution, so the reference to the copulatory splendors of a lost Roman-ness returns in the erotic repertoire of spintriae that the master collected, drawing inspirations for the sixteen positions (Talvacchia, 2015). These small, medal-like metal tiles date back to the imperial era of Tiberius, but they did not acquire the universal power that coins assume in terms of exchange value and savings. The spintria term was used in Roman times to identify the young who lent themselves passively to sodomy actions and appears to have been coined by Petronius to refer to teenagers who took part in the parties organized by the same Tiberius (Campana, 2009). Numismatic experts have repeatedly pondered the question of whether they were bargaining wares in lupanari, used as formal objects of sexual intercession, or whether they did not function as instruments of amorous games, on a par with dice (Savio, 2014). However, it is striking to note that in the overwhelming majority of these artifacts found, the double circular faces contain in one direction the figurative bas-relief of the sexual dynamics to be played, in the other, the variable numbering from one to sixteen, as many as I Modi. More generally, the representation of the heteronormative libido that the sixteenth century promotes, through the engraving art, registers the contradictions of a social control governed by religious precepts, whose moral reprimand grants the only sin of a sexuality to take place within patriarchal family contexts, even when the nostalgia of mythological virtues draws a precise portrait of the lascivious female role. The gods' bodies, therefore, are shaped to the coveted features of a canonical model of sixteenth-century desire, showcasing the soft skin of a woman lying on a bed, her legs opened and her facial expression gasping, prone and ready to give in to pleasure. This traces a sharp line on the "difference between men and women. The old plot is maintained, simply men increase their domination: their virility was already expressed by their sexual prowess, excessive drinking and fighting within the framework of the reigns of youth [...]. On the female side, the inflection is far sharper and produces more dramatic consequences because of a strengthening of marital family values under the churches pressure and the powers that be" (Muchembled, 2006, pp. 67-68). It should not be



pareri contraddittori: per alcuni si tratta di copie attribuibili ad Agostino Veneziano, allievo di Raffaello (Turner, 2004), per altri le figure ritratte variano di scala e sono il prodotto di più mani (Talvacchia, 1999). Ad ogni modo non mancano le copie postume di chi gli originali li ha visti o ai quali si è ispirato, ciò ci consente di comprendere l'organica compiutezza delle composizioni e, più in generale, la valenza simbolica che queste assumono per la cultura entro la quale si collocano. Un piccolissimo libretto mutilo, acquistato nel 1928 dal collezionista Walter Toscanini, figlio del celebre direttore d'orchestra, può costituire un ulteriore utile tassello nella lettura dell'edizione veneziana tardo cinquecentesca dei sonetti, corredata dalle xilografie su carta filigranata di un anonimo incisore. Indipendentemente dalla qualità stilistica, le pagine riflettono gli ideali corporei del Cinquecento, intenti in pose peccaminose per le quali è quasi sempre la donna a bramare la richiesta di una prestazione: con linguaggio assai scurrile traduce in parole scritte ciò che l'uomo vorrebbe tanto sentirsi dire, quando commenta le audaci dimensioni del pene indirizzandolo nell'intimità dei doppi canali di accoglienza, visto che la fellatio non sembra essere contemplata. È facile supporre che i disegni di Giulio Romano, quindi, abbiano osannato la prostituzione femminile, per cui il richiamo ai fasti copulatori di una romanità perduta ritorna nel repertorio erotico delle spintriae che



a sinistra/on the left: Anonimo, I Modi, posizione 1, 1878. Stampa di disegno a penna (Waldeck, 1878) / Anonymus, I Modi, position 1, 1878. Pen drawing printing (Waldeck, 1878)

sotto a sinistra/below on the left: Anonimo, Sonetti lussuriosi, posizioni 2 e 3, dopo il 1524, doppia pagina del volumetto Tosca-

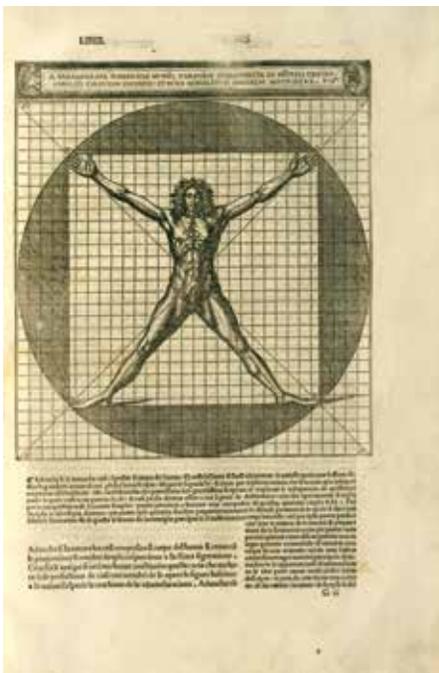
nini. Xilografie, 15.7x9.9 cm. Ginevra, collezione privata / Anonymus, Lustful Sonnets, positions 2 and 3, dopo il 1524, double page of Toscanini book. Woodcuts, 15.7x9.9 cm. Geneva, Private collection

in questa pagina a sinistra/on this page on the left: Giovanni Jacopo Caraglio, Mercurio, Aglauro ed Erse, 1520-1539. Incisione,

21.5x13.4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam / Giovanni Jacopo Caraglio, Mercury, Aglaurus and Herse, 1520-1539. Engraving, 21.5x13.4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

sotto/below: Cesare Cesariano, Uomo vitruviano, (Cesariano, 1521) / Cesare Cesariano, Vitruvian man, (Cesariano, 1521)

il maestro ha collezionato, traendo spunti per le sedici posizioni (Talvacchia, 2015). Queste piccole tessere metalliche, simili a medaglie, risalgono all'epoca imperiale di Tiberio, ma non acquisiscono il potere universale che le monete assumono in termini di valore di scambio e risparmio. Il termine spintria veniva utilizzato in epoca romana per identificare i giovanissimi che si prestavano passivamente agli atti di sodomia e pare che sia coniato da Petronio, per indicare gli adolescenti che prendevano parte alle feste organizzate proprio da Tiberio (Campana, 2009). Gli esperti di numismatica si sono più volte interrogati per cercare di comprendere se fossero merce di contrattazione nei lupanari, usate in qualità di formali dispositivi di intercessione prestazionale, o se invece non avessero la funzione di strumenti di giochi amorosi, al pari dei dadi (Savio, 2014). Comunque, colpisce constatare che nella stragrande maggioranza di questi artefatti rinvenuti, le duplici facce circolari contengano in un verso il bassorilievo figurato delle dinamiche sessuali da innescare e, nell'altro, la numerazione variabile da uno a sedici, tanti quanti sono I Modi. Più in generale, la rappresentazione della eteronormata libido che il Cinquecento propaganda, attraverso l'arte incisoria, registra le contraddizioni di un controllo sociale governato dalle prescrizioni religiose, la cui reprimenda morale concede il solo peccato di una consumazione intima da svolgersi all'interno di contesti familiari di stampo patriarcale, anche quando le nostalgie delle virtù mitologiche immortalano un preciso ritratto del lascivo ruolo femminile. I corpi degli Dei, allora, si plasmano sulle bramate fattezze di un canonico modello del desiderio cinquecentesco, mettendo in mostra le carni morbide di una donna distesa sul letto, con le gambe aperte e il volto ansimante, prona e pronta a cedere. Ciò traccia una netta linea di demarcazione sulla "differenza tra uomini e donne. È mantenuta la vecchia trama, semplicemente gli uomini aumentano la loro dominazione: la loro virilità si esprimeva già con le loro prodezze sessuali, l'eccesso del bere e il combattimento nel quadro dei regni di giovinezza [...]. Sul fronte femminile, l'inflessione è ben più netta e produce conseguenze più drammatiche a causa di un rafforzamento dei valori della famiglia coniugale sotto la pressione delle chiese e dei poteri" (Muchembled, 2006, pp. 67-68). Non deve essere affatto casuale, quindi, che nella rilettura disegnata dell'uomo vitruviano, operata da Cesare Cesariano nella traduzione del De Architectura (Cesariano, 1521), ad essere l'unico protagonista dell'universo è un modello fallocentrico la cui erezione simboleggia il potere del genere scelto (Atzeni, 2020). È un *homo bene figuratus* che si confronta con la divina proporzione di una fisicità inscritta in un cerchio e un quadrato, a simboleggiare microcosmi e macrocosmi di un divenire da lui pilotato, all'interno del quale le proporzioni anatomiche degli arti vengono falsate, racchiuse dal rigido ordine geometrico in cui esso stesso resta ingabbiato, pur incarnando i valori di ordine e misura sanciti dalla sua presenza figurata.



coincidental at all, then, that in Cesare Cesariano's drawn reinterpretation of Vitruvian man in his translation of De Architectura (Cesariano, 1521), to be the sole protagonist of the universe is a phallogocentric model whose erection symbolizes the power of the chosen gender (Atzeni, 2020). He is a *homo bene figuratus* confronted with the divine proportion of a physicality inscribed in a circle and a square, symbolizing microcosms, and macrocosms of a becoming governed by him, within which the anatomical proportions of the limbs are distorted, enclosed by the rigid geometric order in which himself remains caged, while embodying the values of order and measure imposed by his illustrated presence.

References

- Aretino, P. (1534). Ragionamento della Nanna, et della Antonia, fatto a Roma sotto una ficaia, composto dal divino Aretino per suo capriccio, a correptione de i tre stati delle donne. Venezia: Marcolini (?).
- Atzeni, A. (2020). Arte del risveglio. Come scoprire i codici segreti nascosti nell'arte e diventare maestri di se stessi. Milano: Anima.
- Barocchi, P., & Bettarini, R. (Eds.). (1966-1987). Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Firenze: Sansoni.
- Bernasconi, F. (1982). Appunti per l'edizione critica dei "Sonetti lussuriosi" dell'Aretino. Italica, 59(4).
- Camarda, A. (2005). I Modi: genesi e vicissitudini di un'opera proibita tra Rinascimento e Maniera. Storia dell'Arte, 110(10), 75-104.
- Campana, A. (2009). Le "spintriae": tessere romane con raffigurazioni erotiche. In: Atti del Convegno La Donna Romana. Immagini e Vita quotidiana (43-96). Cassino: Diana.
- Cesariano, C. (1521). De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: coomentati: & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitudine de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera. Como: Gotardo da Ponte.
- di Majo, I. (2007). Raffaello e la sua scuola. Firenze: Il Sole 24 ORE.
- Muchembled, R. (2006). L'orgasmo e l'Occidente. Storia del piacere dal Rinascimento a oggi. Milano: Raffaello Cortina.
- Romei, D. (2019). Petro Aretino. Sonetti lussuriosi. Raleigh: Lulu Press.
- Savio, A. (2014). Le monete romane. Milano: Jouvence.
- Talvacchia, B. (2015). Breve storia dello scandalo e del successo dei Modi. A Brief History of the Scandal, and Success, of I Modi. Casabella, 856(12), 29-40.
- Talvacchia, B. (1999). Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture. Princeton: Princeton University Press.
- Turner, J. G. (2004). Marcantonio's Lost Modi and their Copies. Print Quarterly, 21(4), 363-384.
- Viljoen, M. C. (2019). Between the sheets: Raffaello, il nudo e l'eroticizzazione delle incisioni. In B. Furlotti, G. Rebecchini, & L. Wolk-Simon (Eds.), Giulio Romano. Arte e desiderio (68-77). Milano: Electa.
- Waldeck, J.F. (1878). Recueil factice formé en 1878 et concernant les gravures de Marc-Antoine pour l'Arétin. Paris: Bibliothèque Nationale de France.