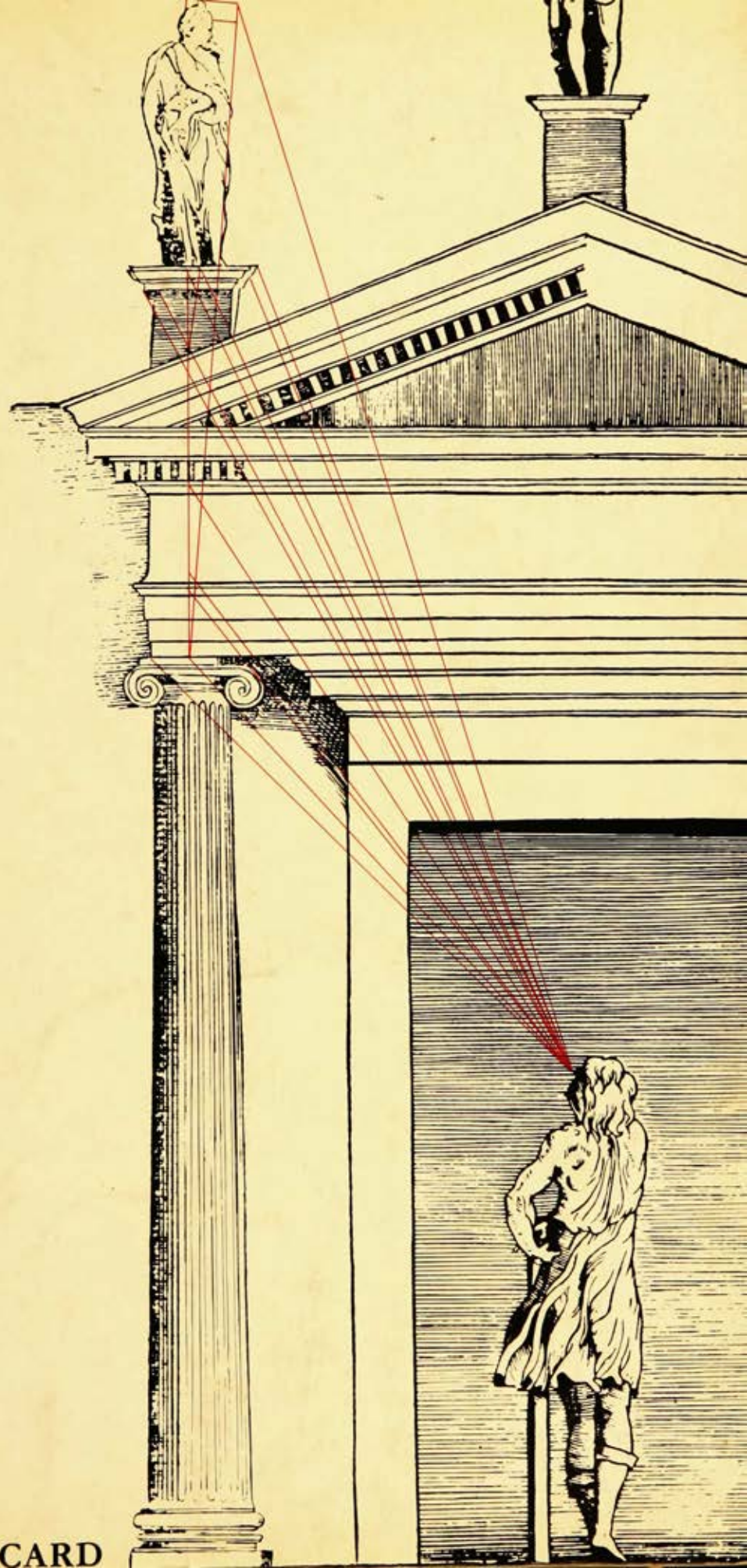


LES TRAITÉS D'ARCHITECTURE
DE LA RENAISSANCE

DE ARCHITECTURA

ICARD



La collection

La collection DE ARCHITECTURA, dirigée par André CHASTEL et Jean GUILLAUME, est née des colloques d'histoire de l'architecture du Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours.

Elle se propose d'étudier l'architecture de la Renaissance en France et en Europe dans une perspective comparatiste. Elle entend promouvoir une histoire de l'architecture « totale » qui ne se limite pas à l'étude des styles et prenne en compte tous les aspects du bâti.

Le livre

Les traités d'architecture sont nés de la redécouverte de Vitruve. Il fallait éditer le texte, confus à souhait, et écrire un nouveau traité, fondé sur les enseignements du maître et sur ce qu'on savait de l'architecture antique. Mais comment accorder ces deux sources ? Les ruines révèlent une architecture très diverse, sans grand rapport avec les préceptes de Vitruve : plus on la connaît, plus il devient difficile d'en déduire des règles. L'élaboration d'une théorie quasi abstraite des ordres sera finalement le seul moyen d'échapper à cette contradiction.

À partir du milieu du xvi^e siècle, en dehors de l'Italie, le champ du traité d'architecture s'élargit. On voit apparaître une théorie des manières de bâtir nationales, des catalogues d'édifices, des planches reproduisant les inventions les plus singulières : l'Europe du Nord et de l'Ouest, moins obsédée par Vitruve, élabore sa propre « trattatistica ».

Ce livre donne pour la première fois une idée de ce que fut, dans toute l'Europe, la réflexion théorique sur l'architecture aux xv^e et xvi^e siècles. Il traite à la fois de l'héritage médiéval, des études vitruviennes, des traités et des recueils de dessins italiens, des ouvrages d'un type nouveau apparus ensuite dans le reste de l'Europe.

10/275

LES TRAITÉS
D'ARCHITECTURE
DE LA RENAISSANCE

Dans la collection *DE ARCHITECTURA* :

COLLOQUES

La maison de ville à la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XV^e et XVI^e siècles (1983).

L'escalier dans l'architecture de la Renaissance (1985).

Les traités d'architecture de la Renaissance.

Les chantiers de la Renaissance (en préparation).

L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance (en préparation).

ÉTUDES

Françoise BOUDON et Jean BLÉCON, Philibert Delorme et le château royal de Saint-Léger-en-Yvelines (1985).

Monique CHATENET, le château de Madrid au bois de Boulogne (1987).

Uwe ALBRECHT, De la forteresse à la demeure : le château français aux XIV^e et XV^e siècles (en préparation).

FACULDADE DE ARQUITECTURA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

UNIVERSITÉ DE TOURS — CENTRES D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE

DE ARCHITECTURA

Collection dirigée par André Chastel et Jean Guillaume

TR-24(R)



**LES TRAITÉS
D'ARCHITECTURE
DE LA RENAISSANCE**

Actes du colloque
tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981



Études réunies par Jean Guillaume

Publié avec l'aide du J. Paul Getty Trust

PICARD

82, rue Bonaparte, Paris VI
1988

Sommaire

Les traités d'architecture à la Renaissance : un problème par André CHASTEL, Collège de France	7
---	---

L'héritage médiéval

« Théorie » et « traités pratiques » d'architecture au Moyen Age par Roland RECHT, Université de Dijon	19
On the Oral Transmission of Architectural Theory par Joseph RYKWERT, Université de Cambridge	31

Vitruve

Vitruve et les ordres par Pierre GROS, Université de Provence	49
Codage et fonction des illustrations : l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521 par Roland RECHT, Université de Dijon	61
Guillaume Philander's Annotations to Vitruvius par Dora WIEBENSON, Université de Virginie	67
Un traité vitruvien : le Della Architettura de Giovan Antonio Rusconi par Gábor HAJNOCZI, Budapest	75

L'Italie du Quattrocento

Le <i>De re aedificatoria</i> comme texte inaugural par Françoise CHOAY, Université de Paris VII	83
The Development of Francesco di Giorgio's Treatises in Siena par Gustina SCAGLIA, City University, New York	91
Un traité italien du XV ^e siècle dans le Codex Zichy de Budapest par Rózsa FEUER-TÓTH (†), Académie, Budapest	99
Il trattato del Filarete e l'architettura Lombarda par Luisa GIORDANO, Université de Pavie	115

<i>La Casa della Virtù e del Vizio nel trattato del Filarete</i> par Kenichiro HIDAKA, Université de Tsukuba	129
<i>Palast und Villa : Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallos Codex Barberini und im Taccuino senese</i> par Hartmut BIERMANN, Université de Mayence	135
<i>The Ambrosiana's Sketchbook on the Ruins of Rome : its Function and Meaning</i> par Maria A. PHILLIPS, Los Angeles	151
<i>The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought</i> par John ONIANS, Université d'East Anglia	169

L'Italie du Cinquecento

<i>Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista</i> par Pier Nicola PAGLIARA, Università degli Studi, Rome	179
<i>Baldassarre Peruzzi and Sixteenth Century Architectural Theory</i> par Howard BURNS, Harvard University	207
<i>Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio</i> par Hubertus GÜNTHER, Université de Francfort	227
<i>Con il Serlio tra i « dilettanti di architettura » veneziani della prima metà del '500. Il ruolo di Marcantonio Michiel</i> par Loredana OLIVATO, Université de Padoue	247
<i>L'inedito Vitruvio di Gianfrancesco Fortuna (med. palat. 51) e un'ipotesi sui commentari di Baldassare Peruzzi</i> par Lionello PUPPI, Université de Padoue	255
<i>Il trattato sull'architettura di Pellegrino Tibaldi</i> par Aurora SCOTTI, Università degli Studi, Milan	263
<i>La Regola delli cinque ordini del Vignola</i> par Christof THOENES, Bibliotheca Hertziana, Rome	269
<i>Du mot à l'image : le rôle de la gravure sur cuivre</i> par Henri ZERNER, Harvard University	281

Espagne et Portugal

<i>Diego de Sagredo and the Renaissance in Italy</i> par Nigel LLEWELLYN, Université du Sussex	295
<i>Trattatistica teorica e vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento</i> par Fernando MARIAS et Agustín BUSTAMANTE, Université de Madrid	307
<i>Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII</i> par Alfonso de CEBALLOS, Universidad Comias, Madrid	317
<i>Francisco de Holanda ou le Diable vêtu à l'italienne</i> par Sylvie DESWARTE, CNRS, Lyon	327

France

<i>Philibert de L'Orme : un traité différent</i> par Jean GUILLAUME, CESR, Tours _____	347
<i>Les éditions des traités de Philibert de L'Orme au XVII^e siècle</i> par Jean-Marie PÉROUSE de MONTCLOS, CNRS, Paris _____	355
<i>Les livres d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau</i> par Françoise BOUDON, CNRS, Paris _____	367
<i>L'architecte entre science et pratique : le cas de Jacques Gentillâtre</i> par Liliane CHÂTELET-LANGE, Strasbourg _____	397
<i>Le traité de Serlio et son influence en France</i> par Jean-Jacques GLOTON, Université de Provence _____	407

L'Europe du Nord et de l'Est

<i>The Ideal House and Healthy Life : the Origins of Architectural Theory in England</i> par Maurice HOWARD, Université du Sussex _____	425
<i>Italian Treatises in Use : the Significance of Inigo Jones's Annotations</i> par John NEWMAN, Courtauld Institute, Londres _____	435
<i>Pierre Coecke et l'introduction des traités d'architecture aux Pays-Bas</i> par Johannes OFFERHAUS, Université d'Utrecht _____	443
<i>Hans Vredeman de Vries</i> par Madeleine VAN DE WINCKEL, Bruxelles _____	453
<i>Traité et pratique architecturale en Pologne et dans l'Europe de l'Est au XVI^e siècle</i> par Teresa JAKIMOWICZ, Poznań et Jerzy KOWALCZYK, Académie, Varsovie _____	459

L'architecture militaire

<i>Renaissance Treatises on Military Architecture and the Science of Mechanics</i> par Catherine WILKINSON, Brown University, Providence _____	467
<i>Les traités d'architecture militaire français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle</i> par Yves BRUAND, Université de Toulouse _____	477

Bibliographie, index

<i>Renaissance Architectural Treatises and Architectural Books : a Bibliography</i> par John BURY, Londres _____	485
<i>Index</i> _____	505

Les traités d'architecture à la Renaissance : un problème

par André CHASTEL

La région du monde où s'est le mieux affirmé le pouvoir normatif et régulateur des traités en matière d'architecture comme en matière de peinture, semble bien avoir été la Chine des Song. Un article célèbre de Paul Désierville a montré autrefois (1925) l'autorité acquise par un manuel intitulé *Ying zao Fashi* (mot à mot, paraît-il : Normes architecturales) qui a défini, vers 1090, dans tous ses détails la technique de la construction en bois¹. A cette époque, fin XI^e et XII^e siècles, temples et palais sont souvent reproduits dans les rouleaux et sur les panneaux de soie. On peut donc établir entre texte et image anciens, d'une part, entre l'information ainsi obtenue et les vestiges subsistants, d'autre part, une correspondance qui étonne par sa constance et sa précision. Dans la Chine ancienne, on peut parler du rôle paradigmatique du traité déterminant principes, parti et agencement de chaque espèce d'architecture de telle sorte que l'histoire est en quelque sorte annulée, tout se ramenant — ou semblant se ramener — à un archétype illustré ou illustrable par un modèle réduit (ou maquette) ou une représentation peinte. Le traité accomplit une sorte de contraction complète de l'expérience vers le synchronique et vers l'identique. Le texte du traité serait comme la clef de voûte du système.

Je ne me permets cette description de la situation — un peu facile et même caricaturale — de l'Asie il y a neuf siècles que pour éclairer par contraste l'ensemble de nos problèmes. Il y a dans la mentalité chinoise comme dans la mentalité occidentale un besoin de codifier. Nous le percevons probablement mieux sur l'exemple asiatique parce que nous le percevons moins dans nos propres comportements. Mais il semble vrai que la définition des règles est plus stricte et plus constante dans le monde oriental et plus nettement rattachée à des textes. Tenons-nous là une sorte de manifestation parfaite du traité ? En fait non. Car, les orientalistes nous en préviennent ; un texte comme le *Ying zao Fashi* est, en fait, un recueil de recettes de construction. Très intéressant pour la structure des découpages et des emboîtements si caractéristiques de l'architecture orientale, le texte répond à un premier degré, élémentaire, à nos yeux, mais qui, évidemment, n'était pas tel pour les Chinois de l'époque Song. Ceux-ci savaient que

Ce texte reproduit à quelques détails près la *prolusion* au Colloque de 1981. On n'a ajouté qu'un petit nombre de références postérieures. Le recueil de Dora Wiebenson, *Architectural theory and practice from Alberti to Ledoux*, University of Chicago Press, 1983 a réuni, à l'occasion d'une exposition, un ensemble appréciable de matériaux accompagnés de notices. Toutefois, en posant le problème du « traité d'architecture » à partir de la redécouverte de Vitruve, on simplifie considérablement une évolution dont nous avons voulu mieux marquer les multiples composantes.

1. P. Désierville, « Un traité d'architecture chinois : le *Ying-Tsao-fa-che* de Li Ming-Tchong des Song », dans *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême Orient*, XXV (1925), pp. 213-264.

l'agencement des demeures et des temples obéissait à des principes — commandés par les directions de l'espace et la symbolique des formes —, qu'il n'était pas nécessaire d'explicitier. L'ouvrage n'est donc nullement un recueil de modèles ou une typologie des édifices, et moins encore une réflexion sur les principes de l'art de construire. Il expose certains procédés et recettes. Tout le reste est implicite. Autrement dit, ce traité chinois — qui serait vraiment la clef d'une production — suppose un ordre des choses stable : il est une des pièces d'un grand ensemble. Le véritable édifice c'est l'univers, ou ce que notre esprit en perçoit : tout le reste en découle.

Les conditions de la culture occidentale sont différentes. Ce n'est pas une grande découverte. Mais, laissant de côté tout ce qu'on pourrait dire du Moyen Âge après Deschamps et Panofsky, nous constatons que l'Occident a vu, depuis le XV^e siècle plus de traités d'architecture qu'il n'y en a eu dans tous les âges antérieurs et plus de littérature sur l'art de construire, ses moyens et ses finalités². Il convient dès lors de tenter une sorte de recensement (*survey*). Ici apparaît une première question : qu'allons-nous mettre sous la dénomination globale de traité (*trattato*) ? L'enquête, dont on va trouver ici les résultats, fournira des éléments de réponse. Les titres et les déclarations liminaires ont souvent quelque chose de trompeur. Seule l'analyse du contenu est décisive et doit être notre préoccupation fondamentale.

Mais à l'intérieur de cette question en surgit une autre, plus subtile. Nous reconstituons l'évolution de l'architecture à partir des monuments connus, mais nous procédons trop souvent à leur classement sans tenir assez rigoureusement compte de la manière dont ils étaient interprétés *de leur temps*. Nous risquons de les faire parler sans retenir ce qu'on disait d'eux.

La littérature des traités sert dans une certaine mesure à combler cette lacune. Elle nous indique, en principe, de quelle nature était le discours sur l'architecture. Au moins au niveau des producteurs, c'est-à-dire des commanditaires et des architectes. La tentation est grande de se saisir de ces recueils et d'en tirer des directives pour l'étude de l'architecture, dont, grâce aux textes, nous posséderions les normes. Et c'est ainsi que nous voyons procéder les manuels d'histoire. Mais il n'est pas sûr que ce soit là la manière la plus correcte de travailler. Il convient de s'interroger sur la relation de la théorie à laquelle tend le traité et de la pratique que nous constatons dans les réalisations. Ce fut là l'une des lignes maîtresses de la réflexion dont on trouve ici les résultats. Elle a été brillamment indiquée, il y a déjà un quart de siècle par John Summerson dans l'article où il a osé déclarer : *architectural thought has developed phase by phase with its own dialectic*, en prêtant à la théorie une autonomie relative, certes, mais constatable par rapport aux réalisations : les deux domaines ont en quelque sorte leur inertie propre³.

L'intérêt de la Renaissance est de mettre en présence de commencements, de départs, de genèses..., de façon exceptionnelle. C'est aussi vrai dans le domaine qui nous occupe que dans celui de la « création architecturale ». Un survol même superficiel montre bien qu'il y eut, aux XV^e et XVI^e siècles, un besoin d'identifier, de définir, d'orienter une activité qui, si j'ose dire, marchait toute seule. Il y avait une aspiration au traité, avant la formule, à cause d'une vitalité extraordinaire du métier. Mais cette demande se heurtait à deux difficultés techniques : l'insuffisance du vocabulaire pour les notions opérantes et concrètes ; l'imperfection des schémas et relevés, avec lesquels on travaille. Le discours sur l'architecture ne pouvait naître et se déployer sous une forme un peu systématique que moyennant deux progrès, deux acquisitions préalables : l'une linguistique (comme

2. J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur* (1924), trad. fr. Paris, 1984, sur Alberti Filarete etc. pp. 150 et s. Pour éviter de surcharger ces notes de références, je renverrai à l'édition française qui est remarquablement à jour. Il convient de mentionner une fois pour toutes les six volumes de la série des *Trattati di architettura* publiée par les Editions Polifilo de Milan, 1966-1980. Sur la question des relations entre théorie et pratique, consulter Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Turin, 1968, trad. fr. Paris, 1976.

3. John Summerson, « The case for a theory of modern architecture », dans *Journal R.I.B.A.*, vol. 64 (1957), pp. 307-313.

L. Olschki l'a montré autrefois)⁴, l'autre graphique : la mise au point du *disegno di architettura*⁵. C'est ce que Francesco di Giorgio a clairement énoncé : *Quando tali autori concordassero la scrittura col disegno, molto qui apertamente si potrebbe giudicare vedendo il segno col significato* (*Trattato*, VI, 4).

* *

Au cours de la vaste période que nous nommons la Renaissance, se manifeste donc, comme un trait particulièrement révélateur, une aspiration doctrinale, qui, en un sens, aboutira deux ou trois siècles plus tard avec l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot. Il n'est pas de discipline : danse, cuisine, escrime, chirurgie, zoologie, droit, divination... où, sous des titres variables : « art de », « théâtre de... » n'apparaisse une récapitulation du savoir à des fins pratiques. L'évolution en a été accélérée, bien entendu, par l'apparition du livre imprimé, mais ces « traités », pour répondre à une demande pédagogique précise, se devaient d'élever leur objet à la dignité de la culture. Et cela se marque en particulier par l'obligation de citer pour chaque discipline des héros, historiques ou mythiques, ceux dont un ouvrage fameux de Polydore Virgile entretenait le souvenir⁶, des *exempla* ou récits anecdotiques et des modèles antiques, auxquels on s'adresse tout naturellement, puisque les précédents de cette littérature spéciale sont grecs et romains.

Il faut donc d'abord faire la part de ce qui peut s'appeler la « tradition imaginative », c'est-à-dire la croyance à l'existence d'ouvrages disparus qui auraient présidé aux grandes créations de l'architecture, aux chefs d'œuvre plus ou moins mythiques célébrés par les poètes. La référence à des édifices fabuleux et le renom de Dédale, par exemple, ont traversé le Moyen Âge et ne sont pas évanouis à la Renaissance : on a pu recenser les descriptions merveilleuses qui vont des romans de Chrétiens de Troys à l'Arioste, à Calderon et à M^{lle} de Scudéry, où la verve de ce qu'on a appelé joliment le *poeta faber* entretient le souvenir d'architectures idéales dues à des créateurs de génie, plus ou moins fictifs, dotés d'un savoir oublié⁷. C'est là en un sens l'arrière-plan littéraire inévitable de notre enquête. S'il s'agit du Temple de Jérusalem, on considère qu'une doctrine, un savoir exemplaire y étaient incorporés et à la fin du XVI^e siècle, le gros traité de Villalpanda s'efforcera d'y rattacher tous les principes de l'art de construire⁸. Pour cet auteur, la Bible est en cette matière aussi la référence supérieure.

L'idée d'une science perdue qu'il serait temps de retrouver était et reste peut-être toujours liée à ce qu'il y a d'inexplicable dans les édifices prodigieux du passé : les Pyramides ou le Panthéon de Rome. Et curieusement, c'est ce qui a entretenu le renom de Vitruve dont le prestige a gardé, sans qu'on connaisse son texte, une valeur symbolique remarquable. Il se forma comme un mirage du traité fantôme, exalté avant d'être connu et mentionné comme un *exemplum* familier par les clercs. Dans un court poème intitulé *le Blason de Brou* (vers 1532), on lit à propos de la consécration de l'église une étrange explication en l'honneur du constructeur flamand Loys van Boyhem :

Qui est l'ouvrier ? Le grand maistre Loys
Vitruvius, le maistre charpentier,

4. Leonardo Olschki, *Die Literatur der Technik*, Leipzig, 1919.

5. W. Lotz, « Das Raumbild in der Architekturzeichnung des italienischen Renaissance » dans *Mittel. K.H. Institute in Florenz*, 7 (1956), pp. 193-225, repris en traduction anglaise dans *Studies in Italian Renaissance architecture*, Cambridge (Ma), 1977, pp. 1 et s.

6. Polidoro Virgilio de Urbino, *De rebus inventoribus*, Venise, 1499. Voir Denis Hay, *Polydore Vergil*, Oxford, 1952.

7. Gerhard Goebel, *Poeta Faber, Erdichter Architektur in der italienischen spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barok*, Heidelberg, 1971.

8. Villalpanda, *Commentarium in Ezechielem*, 3 vol., 1596-1604.

N'eust a cestuy donné escharpe entier
N'y attouche, mais perdu contenance
Et d'un flameng eust suivi l'ordonnance⁹.

On trouverait beaucoup d'autres traces de cette place de Vitruve dans l'imaginaire au cours des siècles, un peu comparable à celle de Dédale. Un siècle et demi plus tôt, Filippo Villani avait fait allusion, à propos d'un peintre expert en représentation architecturale, Taddeo Gaddi, aux grands noms légendaires de cette discipline : Dynocraste et Vitruve : *Taddeus insuper edificia et loca tante arte depinxit ut alter Dynocrates seu Victaurius qui architecture artem scripserit videretur* (« T. Gaddi peignit si bien édifices et lieux qu'il parut être un autre Dinocrate ou un autre Vitruve, qui écrivit un traité d'architecture »)¹⁰.

Quand la recherche de la théorie commença à se manifester activement deux composantes ou mieux deux impératifs s'imposaient à l'attention : l'une scientifique, l'appel aux mathématiques, l'autre archéologique, la référence aux vestiges visibles et plus ou moins faciles à étudier. La première demande est clairement exposée, par exemple, dans les lettres patentes données par Frédéric de Montefeltro en juin 1468 en faveur de Luciano Laurana :

*Quetti nomini noi giudicamo dover essere onorati et commendati li quali si trovano esser ornati d'ingegno e di virtu e maxime di quelle virtu che sempre sono stato in presso appresso gli antichi e moderni com'e la virtu dell'architettura fundata in l'arte dell'arismetica e geometria che sono delle sette arti leberali e delle principali per che sono in primo gradu certitudinis*¹¹.

Laurana n'était pas l'auteur d'un traité mais il passait évidemment pour posséder la théorie. L'architecture procédant des mathématiques, elle relève des arts libéraux et possède par là une dignité qui la distingue des *artes mechanicae*. Ce raisonnement s'impose à tous les esprits élevés — et ambitieux — de l'époque. C'est très exactement ce qu'on avait dit un peu plus tôt de Brunelleschi et c'est pourquoi il était tenu pour un maître exceptionnel. Son œuvre supposait un exercice de la pensée mathématique. Le biographe l'affirma sans conteste : élève de P. del Pozzo Toscanelli, *imparò la geometria dalui* ; en même temps, il était apte à la représentation « mesurée » des constructions, *attese molto alla prospettiva*. C'était là une étape décisive vers une conception purement abstraite des rapports harmoniques en cause dans toute construction. D'où l'habitude d'adjoindre un traité de perspective à tout ouvrage théorique *De re aedificatoria*, comme le fera plus tard Serlio. D'où, plus simplement l'habitude de confondre, dans le langage courant, *prospettive* et édifices¹².

En somme, il paraissait nécessaire d'associer la capacité intellectuelle — et non seulement le savoir-faire pratique — à la conception de l'œuvre architecturale. Le véritable constructeur sera celui qui a élaboré mentalement les plans et calculé les proportions. On ne s'explique pas autrement l'éloge qui a été fait de Laurent de Médicis architecte, comme on le trouve clairement, et peut-être assez naïvement, exposé par Filippo Redditi : « Combien il excelle en architecture. Dans les édifices publics et privés, nous utilisons tous ses inventions et ses proportions. Car il a enrichi et perfectionné la théorie de l'architecture avec les raisons les plus élevées de la géométrie, de sorte qu'il n'occupe pas une place médiocre parmi les mathématiciens illustres de son temps. La géométrie est certainement digne d'un prince, puisque notre esprit est touché et notre intelligence stimulée par son pouvoir »¹³.

Le traité d'architecture idéal devrait donc être entièrement organisé sur des bases

9. Cité dans Max Bruchet, *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie*, Lille, 1927, p. 172.

10. F. Villani, *De origine civitatis Florentiae*, Florence, 1380.

11. Voir dans A. Bruschi, *Scritti Rinascimentali di architettura*, Milan, 1978, pp. 1 et s.

12. Sur Brunelleschi « théoricien » : l'édition critique donnée par de Robertis de A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Rome, 1976.

13. G. Lami, *Deliciae eruditorum*, Florence, vol. XII, 1742, pp. 198-199, cité par E. Gombrich. « The early Medici as patrons of art » (1960), repris dans : *Norm and Form*, Londres, 1966, p. 54.

mathématiques. Le principe était bien posé par Vitruve, mais le texte du *De architectura* qui commençait à circuler, décourageait ses lecteurs¹⁴ ; il fallait bien convenir qu'il développait peu l'aspect « géométrique » et donnait dans des termes souvent obscurs des informations sur les matériaux, sur la technique, dont l'utilité n'était pas évidente. Alberti se proposa donc d'en faire une adaptation, mais, malgré l'édition officielle de Florence (1485), l'ouvrage ne s'imposa pas comme le grand traité attendu. Pas plus que Vitruve, il ne répondait entièrement à toutes les exigences du moment.

Urbin, au temps de Frédéric et de Guidobaldo fut longtemps un centre d'études mathématiques, animé par des conférences et des entretiens dont s'est fait l'écho Luca Pacioli. Aucune des personnalités en cause autour de 1500 ne donne une meilleure idée de l'interférence des préoccupations « scientifiques », des spéculations mathématiques et des intérêts pratiques en matière d'architecture. Le lien entre géométrie et stéréotomie était déjà indiqué dans la *Summa de arithmetica* (1494) de ce franciscain ami d'Alberti et de Piero della Francesca. Si quelqu'un a été pénétré de l'ivresse mathématique, au sens de Platon, c'est certainement le prédicateur-conférencier qui entendait faire la synthèse de toutes les traditions et qui avait au surplus l'avantage de connaître tout le monde, tous les savants et les artistes de son temps férus de théorie : Bramante, Léonard... Il s'efforce de répondre à l'aspiration générale vers un savoir qui domine la pratique ; on le lit expressément en 1509 dans le *de Divina proportione* (f° 23 r°) :

Che oltre la pratica de arithmetica e geometria datovi insieme ancora con quelle darvi volesse alcuna norma e modo a poter conseguire el vostro disiato effecto dell architectura

Le résultat est connu : Euclide et Platon plutôt que Vitruve — toujours cité d'ailleurs avec déférence — et beaucoup de théologie augustinienne. Mais il vaut la peine de le relever, dans la pensée de Pacioli et de ses *sponsors*, il s'agit finalement d'une sorte de cours composé à la demande des *scarpellini* de Borgo.

La proportion est la reine des disciplines mathématiques et, parmi les normes souhaitables, elle propose cette petite merveille qu'est le nombre d'or. Si l'on néglige l'aspect ésotérique et le ton publicitaire du traité, il apparaît qu'il incorpore un certain nombre de formules commodes, ou, du moins, de solutions optimales plus ou moins clairement interprétées. Le Chapitre 54, *Del corpo de 72 basi, pieno, solido e vacuo*, en est peut-être la démonstration la meilleure : vu de l'intérieur comme un corps creux, il offre — déclare l'auteur — une configuration parfaite pour des voûtes ; ses proportions — ajoute-t-il audacieusement — sont celles du Panthéon « que les chrétiens de la capitale du monde nomment Santa Maria Rotonda ». Bien avant le livre III de Serlio, le plan central du Panthéon est donc traité comme un modèle d'architecture savante, dont Pacioli rapproche la chapelle de San Satiro et la coupole de Ste Marie-des-Grâces à Milan. Suit une attaque contre les constructeurs empiriques « plus occupés à refaire qu'à faire qui osent se dénommer architectes sans même avoir vu le frontispice de l'ouvrage de notre distingué architecte et grand mathématicien : Vitruve ». Tout est tordu dans les constructions de ces savetiers (*ciabatieri*) sans doctrine. Mais on reste dans les généralités : Vitruve est le nom du héros de la profession et le fameux corps à soixante-douze faces apparaît comme un symbole. Le grand traité est surtout préoccupé de la « lecture » emblématique des formes. Après tout, la lanterne de la nouvelle sacristie de Saint-Laurent à Florence fut dotée par Michel Ange d'une boule de cuivre précisément à soixante-douze côtés¹⁵. Mais où est ici la synthèse ?

14. On peut citer ce témoignage inédit que je dois à l'obligeance d'Anne-Marie Lecoq. Dans la dédicace à Michelot Feré « grand architecteur du Havre de grâce », un avocat, Audebrand explique qu'il a cherché à faire plaisir à Michelot Feré, mais qu'il n'a pas pu « trouver et translater ung livre d'architecture très excellent nommé Marcus Vitruvius de Architectura, comme tu avoys mys sur mon dos le jug de ce pesant affaire : ce qui est a moy trop difficile... » En compensation, il lui offre les *Antiquités de Gaule a present nommée France* (1518), ms. B.N.

15. A. Bruschi, dans le recueil cité n. 11, pp. 23 et s. Voir aussi l'édition du *Libellus de quinque corporibus regularibus* de Piero della Francesca par Margaret Daly Davis, Ravenne, 1980.

Parallèlement aux études de géométrie, la recherche des modèles sous la forme de relevés d'édifices antiques, avait pris un développement facile à comprendre. Sous des formes d'ailleurs très diverses — les relevés de Francesco di Giorgio ont peu en commun avec ceux de Giuliano da Sangallo — et en fonction de situations plus ou moins stables, les possibilités d'examiner effectivement et de mesurer les vestiges restant très variables et les résultats fantaisistes. Ceci dit, on ne saurait exagérer l'importance de ces dessins, leur circulation, leur accroissement à chaque génération. Si, sous Léon X, il y eut de grands projets pour les « antiquités de Rome », c'est que le besoin d'une méthode capable d'établir un répertoire se faisait sentir. Cette enquête archéologique, lente à établir ses normes, mais fort active, était parallèle à la recherche théorique¹⁶. Dans une certaine mesure, elle en tenait lieu pour beaucoup de praticiens. De toute façon, quand vint le moment de concevoir un nouveau type de traité d'architecture, il parut bon d'y incorporer un certain nombre de dossiers archéologiques : ce fut le Livre IV de Serlio. Malgré l'autorité théorique du livre et du nom de Vitruve c'est le Traité entrepris par le Bolognais, élève de Peruzzi, qui mérite de venir au centre de nos recherches.

* * *

Dans son ouvrage *Die Architectur der Renaissance in Italien* (1860), qui vient d'être republié en anglais, et annoté par Peter Murray, Jacob Burchhardt a, comme d'ordinaire, situé le problème avec clarté¹⁷. Le premier point à considérer est le « tempérament » monumental des Italiens et l'attitude des « patrons » ; l'intérêt pour les édifices antiques et l'étude des ruines précède l'utilisation de Vitruve ; enfin la recherche doctrinale d'un Alberti trouve sa première et plus immédiate expression dans les architectures peintes, où l'imagination guidée par un savoir géométrique, explore les possibilités du système. Nous pouvons tirer de ces vues générales une certaine manière d'envisager les relations entre théorie et pratique, sans laquelle on ne peut embrasser le problème des Traités. J'en proposerai trois aspects : la critique d'une architecture de pure praxis ; le statut de l'architecte et enfin la recherche de la « forme » à donner à l'exposer théorique.

La question de la relation entre l'architecture nouvelle, celle de Brunelleschi, par exemple, avec les formes que nous considérons comme médiévales, est fort délicate. La version toscane du gothique a pu être considérée comme un prélude indispensable aux nouveautés. Et après tout Villard de Honnecourt avait déjà défini sa profession à partir d'un « art de géométrie ». Il reste toutefois que l'exigence de doctrine se faisant plus pressante, il était de plus en plus tentant et finalement nécessaire de considérer l'architecture dite « gothique » comme un art de pure pratique, sans référence antique, et surtout sans règles, sans lois. C'est même la raison pour laquelle il fallait l'appeler « gothique », barbare, étrangère. Mais la répudiation globale connaissait des exceptions. Le cas de la cathédrale de Milan est particulièrement utile à considérer à cet égard : elle apparaissait comme un centre de calcul architectonique ; les débats entre techniciens du début du XV^e siècle ont été suivis de rencontres et entretiens savants si nombreux et si imbus d'idées nouvelles qu'on en arriva avec Cesariano à « vitruvianiser » la coupe de la cathédrale lombarde¹⁸.

Cela n'empêchait pas Filarete puis Bramante et tous ceux qui avaient eu à faire avec ce chantier absorbant, de formuler de plus en plus clairement le refus du « gothique »,

16. Indications à ce sujet dans les études de W. Lotz, citées plus haut n. 5.

17. J. Burckhardt, *The architecture of the italian Renaissance*, trad. angl. ed. Peter Murray, the University of Chicago Press, 1985.

18. Voir J. von Schlosser, *op. cit.*, pp. 273-274. L'importance du chantier milanais est indiquée par Frances D. Fergusson, « Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral » dans *Architectura*, 7 (1977), 2, pp. 175-192. Cesariano qui travaillait à la cathédrale en 1535 aurait rédigé un *Opus de templo maximo mediolanensis* (perdu).

c'est-à-dire de l'art d'outre-monts, en raison de son insuffisance « théorique ». Nul ne croit plus, aujourd'hui, que la formation des maîtres d'œuvres des XIII^e et XIV^e siècles se faisait dans une sorte de vide et que leur art obéissait au caprice. Toutefois, comme on n'apprenait pas dans les écoles la géométrie pratique, le savoir mathématique restait abstrait, livresque, coupé de toute application et c'est bien là que le mouvement moderne (que nous nommons la Renaissance) intervint par le décloisonnement des disciplines.

Mais il y avait transmission interne des formules d'atelier à atelier. Les dessins conservés étaient surtout les signes-repères d'une théorie non explicitée, peut-être même impossible à expliciter. Robert Branner a bien éclairé cette situation, précisément autour de Villard de Honnecourt¹⁹. Il existait ainsi un écart énorme entre le savoir-faire des dessinateurs virtuoses et les fictions poétiques d'accompagnement. Les modes de cristallisation des recettes empiriques sont mal connus, une certaine formulation normative de plus en plus poussée a existé, mais toujours associée à des modèles de chantier dont nous avons surtout connaissance dans les pays germaniques. De toute façon il ne s'agit pas de « traités », et Paul Frankl a eu probablement tort de sembler croire à quelque chose de ce genre, quand il parle du « secret des loges »²⁰. Il faut penser à des signes, des schémas, des calculs, servant de support à la mémoire. C'est plutôt du côté de l'*ars memoriae* qu'il faudrait se pencher, c'est-à-dire vers une démarche inconciliable, malgré sa lointaine origine antique, avec les propositions brunelleschiennes et albertiennes.

Quand nous essayons de dresser un tableau d'ensemble, il faut, naturellement, considérer l'extraordinaire capacité d'invention des maîtres qui se sont succédés, complétés, rencontrés, combattus pendant les trois ou quatre générations de la Haute Renaissance. Mais il convient — du point de vue qui nous occupe — d'observer que leurs initiatives n'étaient pas nécessairement convergentes. Loin de là. J. Ackermann a mis naguère en évidence l'individualisme farouche (*rugged individualism*) des Filarete, Francesco di Giorgio, Bramante, Sangallo, sans parler de Léonard. La diversité des commandes les conduit à se conformer dans chaque opération à l'« esprit du lieu » : à Venise, à Milan, à Florence²¹.

Tous sont préoccupés de théorie et de réflexion systématique, mais sans prémisses théoriques communes. On est sorti de l'empirisme pur et du schématisme de l'art de bâtir coutumier avec le souci d'élever le niveau « culturel » de l'art. Mais l'âge des préceptes n'est pas encore arrivé, quelle que soit l'aspiration à dépasser la pure pratique. C'est cette observation qui commande aujourd'hui notre étude. D'autant plus que, comme l'a judicieusement relevé J. Ackermann, la plupart des maîtres qui assument des responsabilités importantes et forment des projets à la demande des princes, des pontifes ou des seigneuries, ne sont pas des architectes de formation. Avant Palladio, qui sera avec Vignole, le grand interprète des praticiens, le seul maître formé sur les chantiers fut Antonio de Sangallo. On connaît les déboires des plus grands, comme Bramante, en matière de statique et de technique de la construction. Quand Antonio le Jeune s'imposa comme « professionnel » au chantier de Saint-Pierre à la mort de Raphaël (1520), ce ne fut pas sans difficultés.

19. Robert Branner, « Villard de Honnecourt, Reims and the origin of architectural drawing », dans *Gazette des Beaux-Arts*, XI (1963), pp. 129 et s. ; R. W. Scheller, *A survey of medieval model books*, Haarlem, 1963.

20. Paul Frankl, *The gothic*, Princeton, 1960.

21. J. Ackermann, « Architectural practice in the Italian Renaissance », dans *J.S.A.H.*, 1954, pp. 3-11, repris dans *Renaissance Art* ed. C. Gilbert, New York, 1970. H. Saalman, « Filarete's theory of architecture », dans *Bulletin* XLI (1959), pp. 89 et s. H. Millon, « The architectural theory of Francesco di Giorgio », dans *Art. Bulletin*, XL (1958), pp. 257-261. J. Eisler, *Remarks on some aspects of Francesco di Giorgio's Treatise* dans *Acta Historiae Artis*, Budapest 18 (1972), p. 192.

La doctrine, en cette phase de « classicisme » sans manuel, consistait en un minimum de connaissances mathématiques, une étude plus attentive des modèles romains *in situ*, et le recours aux exemples récents qui s'imposaient par leur qualité originale. Ce n'était nullement la familiarité avec les traités préexistants, qu'il s'agisse d'Alberti ou de Vitruve. D'où une instabilité assez remarquable des entreprises : les changements de main et de parti à Saint-Pierre le montrent à l'évidence. Mais ces flottements même obligeaient à attacher une importance croissante au cahiers de relevés, dont Giuliano, l'oncle d'Antonio, avait donné l'exemple, et au perfectionnement du dessin d'architecture : on se contentait trop aisément de définir l'espace intérieur aux dépens des extérieurs et des façades, et même à s'en tenir au seul plan, en conformité avec Vitruve et à des modules arithmétiques trop simples.

Nous ignorons ce que pouvaient contenir les « traités » (perdus) de Bramante, probablement des recettes techniques²². Giocondo forma, de son côté, le projet d'un livre qui n'aboutit pas²³. Et Léonard, à deux reprises, accumula des notes techniques et des esquisses qui restèrent confidentielles.

De toute façon, c'est une erreur, qui ne devrait plus apparaître dans les ouvrages historiques, que d'attribuer une fécondité particulière aux traités, si l'on entend par là un corps de « doctrine » bien établi dans le développement capital de l'architecture moderne. Les spéculations philosophiques ou pseudo-scientifiques sur les œuvres architecturales, sur les mérites du plan central, par exemple, ou la « magie » des corps purs ne doivent pas nous abuser. Au fur et à mesure du succès en Italie et au-delà des Alpes, du nouveau style romain et toscan, les créations architecturales, peu à peu portées au premier plan de l'actualité, connurent une sorte d'accompagnement ésotérique avec des traités abstrus et d'ailleurs passionnants dont il est plus facile d'exagérer que de mesurer la portée. C'est là, en ce sens, qu'il faut saisir la singularité de l'époque²⁴.

Les programmes de construction n'ayant à première vue rien de commun avec ceux de l'antiquité, on comprend très bien comment pour simplifier la situation les praticiens finirent par s'attacher au seul élément de l'architecture antique qui était à la fois accessible et spectaculaire : les ordres. C'est à quoi le regard s'attache par priorité, c'est ce qui situe la qualité de l'édifice : Brunelleschi, Alberti, Giuliano da Sangallo, l'ont compris d'emblée. On mesurait en quelque sorte le degré de culture et de savoir du constructeur au traitement des colonnes et des entablements. Des trésors de patience et de raffinement ont été dépensés pour régler et déployer l'emploi des ordres ; on a l'impression que, pour beaucoup, leur analyse, combinée avec quelques notions de calcul, satisfaisait à la demande doctrinale. Vignole aura l'intelligence d'y répondre avec autorité²⁵.

Une des raisons de l'écart entre la théorie et la pratique est à chercher dans l'incertitude sur la forme même à donner aux traités. On observe, par exemple, une prodigieuse avance dans l'analyse des conditions du travail et dans la recherche des règles pratiques dans les notes de Léonard, en particulier dans le ms. B (Institut de France) qui date de la fin du XV^e siècle à Milan ; mais cette abondante matière ne va pas de pair avec la

22. Sur les traités de Bramante voir J. von Schlosser, *op. cit.*, p. 182 avec la citation décisive de A. F. Doni (1555) et la revue des études sur la question.

23. Dans la dédicace de Jules II de son édition de Vitruve en 1511, fra Giocondo annonce son projet : « scripsi... de architectura e de mathematicarum disciplinarum usu ac tractatione multa sed nondum elaborata nondumque satis perpolita », Voir A. Bruschi, recueil cit. n. 11, p. 400, note 2.

24. Dans l'ouvrage de R. Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism*, Londres, 1949, les règles de la pratique architecturale se croisent avec les « lectures » spéculatives de Pacioli et de Francesco Giorgi, dont l'écho a été considérable en France.

25. Voir les « Actes » (à venir) du colloque sur les « ordres » tenu à Tours en juin 1986. En dernier lieu : W. Juren, « Un traité inédit sur les ordres d'architecture », dans *Momuments Piot*, 1981.

capacité de synthèse, avec la conception d'un manuel ou d'un livre²⁶. L'aspiration à une mise en ordre théorique n'aboutit pas à l'élaboration d'un traité. On procède tour à tour à la rationalisation de la pratique, au choix et le commentaire des modèles (antiques et modernes), à la recherche des fondements esthétiques de l'acte de construire, sans dégager un lien entre ces préoccupations. Quand on développe un discours élevé sur les œuvres célèbres, antiques ou modernes, c'est dans un style d'éloge, procédant d'une rhétorique flatteuse plutôt que d'une critique spécifique.

Le grand livre de doctrine restant un idéal difficile, on avait en principe plus de satisfaction avec le « pattern-book » pour spécialistes. Les recueils d'*exempla* se constituent alors activement, mais les modèles antiques ne concordent pas toujours entre eux, et ne rentrent pas aisément dans le cadre vitruvien. Celui-ci pose finalement plus de problèmes aux interprètes embarrassés par sa confusion et ses lacunes, qu'il ne facilite l'intégration des connaissances. Des carnets de relevés, comme le fameux ms. Coner attestent le souci de mettre un peu de cohérence dans un matériel dispersé²⁷. L'idée qui va naître est celle d'un répertoire méthodique d'illustrations de l'art de bâtir par éléments et par types. Pour y parvenir, il ne fallait pas seulement une certaine normalisation technique du relevé, mais aussi un commentaire capable de rendre les planches intelligibles, ce qui supposait la mise au point d'un style de discours accessible. Mais là, on se heurtait au flottement du lexique.

Sur ces deux points essentiels, l'ouvrage de Vitruve, commenté et re-commenté, n'était pas, finalement, d'un grand secours. La constitution d'une académie vitruvienne, qui attirait quelques grands esprits, devrait être interprétée, en un sens, comme un constat d'échec²⁸. Le commentaire si savant de Daniele Barbaro ressemble à une impasse. Le « mythe » du Grand Traité ne cessait toujours pas d'être un stimulant et un mirage. Mais il revint à Palladio de tenter dans les *Quattro Libri* (1570) cette synthèse si difficile. Malgré l'intelligence de son ouvrage, il fournissait si peu une conclusion définitive que Scamozzi sentit la place libre pour son *Idea* (1600) dernier mot de la *trattatistica* italienne à la Renaissance²⁹.

Il y a surtout Serlio, dont les manuscrits ont mis si longtemps à être publiés par les modernes, après avoir été si mal traités de son temps. Son œuvre a certainement été préparée par Peruzzi et beaucoup de voix se sont élevées pour crier au plagiat³⁰. Mais enfin, Serlio voulut combiner les *principia mathematica* élémentaires, le répertoire des modèles historiques, les planches commentées avec une préoccupation qui explique les additions en tiroir des livres VI et suivants : un classement des types, une vue différentielle des genres. Maître Sébastien avait bénéficié d'une triple et même quadruple expérience : Bologne, Venise, Rome, Fontainebleau ; et avec lui l'horizon s'élargissait considérablement. Inachevé, mal publié et en partie oublié, l'ouvrage du Bolognais a du moins articulé avec une clarté méritoire trois choses : la distinction des programmes, bourgeois, seigneurial, royal ; la valeur des sites ou emplacements : urbain, rural ;

26. Sur Léonard théoricien de l'architecture : C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milan, 1978 et les articles de la section architecture du catalogue de l'exposition *Léonard ingénieur et architecte*, musée de Montréal (Canada), 1987.

27. Le recueil Coner (Soane museum, Londres), est attribué au cercle de Bramante, par T. Ahsby (1904) et plus précisément à Giovanni Battista da Sangallo dit le Gobbo par G. de Angelis d'Ossat (1951). Sur les recueils de dessins : M. A. Gukowsky, « Ritrovamento dei tre volumi di disegni attribuiti a fra Giocondo » dans *Italia medioevale e umanistica*, VI (1963), pp. 363-369 pour les recueils de la vente Destailleurs (1896) et L. Olivato dans *Arte Veneta* vol. 32 (1978) pp. 150 et s. pour deux manuscrits de la Bibl. Marciana.

28. J. von Schlosser, *op. cit.*, pp. 273 et s.

29. Sur ces publications voir le *Bollettino del Centro internazionale di Studi sull'architettura Andrea Palladio* depuis 1960.

30. J. von Schlosser, *op. cit.*, pp. 419 et s., Mircea Toca, « I disegni di Baldassare Peruzzi per i trattati d'architettura » dans *Necropoli*, Bucarest, 1971, pp. 54-72.

l'existence de modalité « national », en particulier française, italienne et en Italie même : romain, vénitien... Au XVII^e siècle, le rationalisme français poursuivra sur ces mêmes lignes, avec Le Muet dès 1620, et autres mises en formules commodes de l'« art de bâtir »³¹.

Le Livre IV de Serlio, consacré aux « ordres » parut à Venise en 1537, celui des antiquités en 1540 : la suite fut rédigée en France ou mise au point là-bas, puisque les introductions mathématiques d'usage parurent en 1545 à Paris. Les entreprises de la puissante monarchie française en faisant appel aux Italiens ne pouvaient que stimuler le besoin de récapituler les acquis de la culture architecturale. Le passage de Serlio et de Vignole à Fontainebleau, le souvenir même de Léonard — auquel fait allusion Cellini — ont manifestement éveillé les esprits outre-monts, et, comme l'a exposé clairement Philibert Delorme, il y eut un moment où les responsables des entreprises modernes éprouvèrent le besoin d'adapter aux besoins nationaux le savoir accumulé par les maîtres italiens. D'où une nouvelle vague de traités.

Les publications se multipliaient vers le milieu du siècle : Labacco, 1552, Cattaneo, 1554, avec des échos dans toutes les nations de l'Occident. *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, Tolède, 1526, inaugure l'activité des *trattatisti* en Espagne, le recueil de Hans Blum sur les ordres (latin 1550, allemand 1554) en Allemagne, la traduction du Livre IV de Serlio en néerlandais par Pieter Coecke en 1539 pour les Pays-Bas³². Pour la France, le Champfleury de Geoffroy Tory (1529) ne mérite guère de figurer parmi les traités d'architecture : c'est avec Jean Martin, traducteur de Serlio, éditeur à succès du *Polyphile* en 1546 qu'une ère nouvelle parut s'ouvrir.

L'élargissement de la *trattatistica* aux divers pays de l'Occident apparaîtra clairement aux lecteurs du présent recueil, composé par Jean Guillaume qui a voulu réagir contre la dispersion apparente des initiatives et une certaine monotonie des résultats. Le travail accompli par les auteurs français du XVI^e siècle a été finalement mis en évidence avec un peu d'insistance, le goût de la codification étant déjà caractéristique du pays où le renouveau de l'art de bâtir appelait une réflexion plus soutenue. C'est là pour nous un épisode susceptible de nouveaux approfondissements³³. Il s'agissait moins de conclure que d'assimiler et d'adapter l'énorme acquis de la science italienne. L'importance de l'intervention de Philibert Delorme en ce domaine a été clairement dégagée dans de nouvelles études³⁴, mais également celle d'Androuet du Cerceau, inventeur d'un type nouveau de traité : le répertoire illustré et commenté qui donnait satisfaction à l'amour-propre national³⁵. Mieux encore : les milieux littéraires français apparemment indifférents à ces questions depuis des générations réagirent à leur tour en célébrant non seulement les créations nouvelles de l'architecture dans le pays, mais le savoir, la doctrine de leurs auteurs, comme la manifestation d'une tradition indigène. *La Galliade* (1572) de Lefèvre de la Boderie marque le moment où l'ésotérisme philosophique et le souvenir des grands auteurs se fondent dans un didactisme (en vers) mis au service d'un nationalisme passionné.

Cette étrange manifestation pourrait nous inviter à ajouter une dimension politique à l'étude des traités. Mais elle est surtout révélatrice des aspects radicalement neufs de la situation à la fin du XVI^e siècle. Tandis que, après Vignole et Palladio, il revenait à l'Italie

31. Sur Le Muet, Cf. Mignot, introduction à *Manière de bien bastir* (1629) Aix-en-Provence, 1981, et thèse en cours.

32. J. von Schlosser, *op. cit.*, IV^e partie.

33. L'ouvrage de L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France* (nouvelle édition), I, vol. 2, *La Renaissance des Humanistes*, Paris, 1965, pp. 100 et s., fournit un point de départ.

34. J. M. Pérouse de Montelos, *L'architecture à la française*, Paris, 1982.

35. Aux contributions du présent recueil, on doit ajouter F. Boudon et J. Blécon, *Philibert Delorme et le château royal de Saint Léger en Yvelines*, Paris, 1985.

de tenter une ultime synthèse, valable pour le praticien, avec l'*Idea dell'architettura universale* de V. Scamozzi, le traité de Philibert Delorme (1567 et s.) affirmait l'autonomie française, l'étonnant W. Dietterlin (1591) développait en Allemagne des variations fantastiques sur les ordres et à Rome paraissait le gros ouvrage *In Ezechielem Explanations* (1604), destiné à un certain succès en Espagne, qui relançait l'étude « théologique » de l'architecture sacrée à partir de l'Écriture³⁶.

Appendice

Le discours de Benvenuto Cellini : *Della architettura* fut publié par J. Morelli, Venise, 1776, d'après une copie du XVI^e siècle, puis par G. Milanese, Milan 1957. Il contient une historique des traités qu'il nous a semblé utile de traduire en introduction aux Actes du Colloque³⁷.

« Notre Léon Battista a écrit sur les ordres de l'architecture exposés avec talent et précision par l'admirable et savant Vitruve, sans rien ôter aux beaux ordres fournis par celui-ci mais en ajoutant beaucoup de choses vraiment admirables d'une grande et belle utilité qui ne sont pas dans Vitruve. Qui veut embrasser le métier d'architecte doit le connaître et donc regarder l'ouvrage dudit Léon Battista dont il éprouvera le charme et l'intérêt.

« Ensuite s'est manifesté le magnifique messire Daniel Barbaro, patriarche d'Aquilée. Ce noble gentilhomme de grand mérite a commenté Vitruve avec tant de fidélité et de talent qu'il a eu le courageux mérite d'éclairer et d'expliquer tous les passages difficiles qui restaient obscurs pour beaucoup ; il n'a rien prétendu d'autre que de commenter Vitruve en produisant dans notre langue ses admirables études.

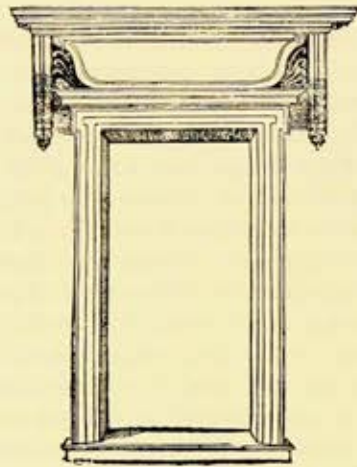
« Le remarquable peintre Balthazar de Sienne s'est préoccupé de la « belle manière » en architecture et pour discerner la meilleure il s'employa à dessiner les bons exemples de style antique à Rome, et non seulement à Rome mais dans tous les pays où il y a des antiques, avec des correspondants dans les divers pays. Ayant rassemblé un ensemble de ces divers styles, il répétait souvent que Vitruve n'avait pas choisi le meilleur de ceux-ci : n'étant ni peintre ni sculpteur, il ne discernait pas le meilleur apport de cet art magnifique. Ce Balthazar avait un ami intime bolonais du nom de Sebastiano Serlio, celui-ci était maître menuisier et, étroitement lié à Balthazar, passait le meilleur de son temps à dessiner ces ouvrages (anciens). Balthazar avait beaucoup d'entretiens avec ledit Sébastien et lui exposait dans des démonstrations limpides que Vitruve n'avait pas fixé la règle du meilleur héritage antique. Des relevés d'après l'antique, Balthazar avait tiré un choix judicieux grâce à ses qualités de peintre et avait mis tout cela en forme. Survint la mort désastreuse de ce malheureux homme de talent. Ses études restèrent aux mains dudit Sébastien, qui les publia. Elles ne se trouvent pas organisées comme l'avait voulu Balthazar, mais on en tire de toute façon un grand profit, surtout ceux qui connaissent le dessin et les ressources de l'art.

« Ledit Sébastien annonça cinq livres sur les ordres et, aussi bien, sur les lois de la perspective. Parmi ces cinq livres, il y en eut un dédié au roi de France en 1542, à

36. Pour l'Espagne, voir : A. Bustamanz et F. Marias, « La révolution classique : de Vitruve à l'Escorial », dans *La Revue de l'art*, n° 70 (Décembre 1485), pp. 29 et s.

37. Ed. Florence, 1857, p. 225-226.

l'époque où j'étais au service du roi. M'intéressant personnellement à tout cela, j'avais mis la main sur quelques bon ouvrages dont un livre manuscrit, tiré d'un ouvrage du grand Léonard. Ce livre appartenait à un pauvre gentilhomme, il me le céda pour 15 écus d'or. Ce livre était d'un mérite et d'une qualité dignes du merveilleux génie de Léonard, sans égal au monde dans les trois arts majeurs de sculpture, peinture et architecture. Parmi les choses admirables qui s'y trouvaient, je découvris un traité de perspective, le plus beau jamais composé car leurs démonstrations ne portent d'ordinaire que sur les raccourcis dans l'axe longitudinal, non selon largeur et hauteur. Léonard en avait trouvé la loi et la faisait comprendre avec une aisance si logique qu'il suffisait de voir son texte pour l'assimiler ».



« Théorie » et « Traités pratiques » d'architecture au Moyen Age

par Roland RECHT

L'intérêt que le XIX^e siècle, puis la *Kunstwissenschaft* viennoise ont manifesté pour les sources historiographiques de l'art, a entraîné la publication de plusieurs « traités » médiévaux, relatifs aux arts de la peinture, de l'orfèvrerie et du vitrail¹.

Ces ouvrages ne sont pas à proprement parler des « traités » mais plutôt des recueils de recettes ; à la différence des traités, ils n'ont pas de caractère systématique et ne constituent pas un apport théorique sur la matière qu'ils transmettent. En général, ils se présentent plutôt comme les relais d'un savoir qui remonte à l'Antiquité gréco-latine et au monde byzantin, ou encore arabe (c'est le cas du *Liber sacerdotum*). La compilation tardive de Jean le Bègue atteste que les recueils de ce type étaient nombreux et connus dans tous les centres de production artistique, quelques-uns seulement étant parvenus jusqu'à nous.

Villard de Honnecourt architecte ?

Parmi toute cette « littérature artistique », comme l'a nommée Julius von Schlosser, le Manuscrit fr. 19093 de Villard de Honnecourt, à la Bibliothèque Nationale de Paris, offre un cas tout à fait particulier. Eu égard à la place prépondérante qu'occupe l'illustration, on serait tenté de l'assimiler au recueils de modèles, comme celui de Wolfenbüttel ou encore ceux plus tardifs de la Pierpont Morgan, de Vienne et de Jacques Daliwe². Mais à la différence de ces recueils, celui de Villard de Honnecourt enrichit l'image par un commentaire souvent assez long et avant tout, il couvre des domaines plus vastes qui attestent son intérêt pour tous les arts figurés en même temps que pour l'architecture. En cela, il doit s'inscrire dans une tradition dont l'étude récente d'Eliane Vergnolle nous a révélé un précieux jalon des environs de l'an mil³.

Villard ne s'intéresse pas à la pratique de la peinture ou de la sculpture, mais à la conception de la forme, en tant que « modèle » ou *exemplum*⁴. Mais le propos général du

1. Voir J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienne, 1924, pp. 20-27 dont la bibliographie se trouve complétée dans J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, 3^e éd., 1979, pp. 25-34. Ed. française : *La littérature artistique*, Paris, 1984, pp. 60 et suiv. Sur ces « recueils », voir R. W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem, 1963 et U. Jenni, *Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Uebergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch*, Vienne, 1976.
2. U. Jenni, « Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit », dans *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*, éd. par A. Legner, vol. 3, Cologne, 1978, pp. 139-150.
3. Les deux parties qui forment ce recueil se trouvent à Paris, B.N. lat. 8318 et à Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Ms. reg. cat. 596 : cf. E. Vergnolle, « Un carnet de modèles de l'an mil originaire de St-Benoît-sur-Loire », dans *Arte medievale*, 2, 1984 (à paraître).
4. Sur cette question des modèles, voir J. von Schlosser, art. cité n. 5 ainsi que « Zur Kenntnis der

manuscrit reste ambigu. J. von Schlosser a voulu y voir l'« essai d'une sorte de leçon de proportions à l'usage du Moyen Age », appelé selon lui, « portraiture » par Villard, terme qui, en réalité, ne désigne que le dessin en lui-même⁵. Dans son édition philologique et historique de 1935, Hans Hahnloser l'a défini comme un *Bauhüttenbuch*, recueil de chantier dont le caractère propre ne serait apparu qu'en cours d'élaboration et qui aurait été ultérieurement complété et remanié par un Magister 2 et un Magister 3⁶. Pour Scheller, Villard serait un chef de chantier qui « nous fait pénétrer au cœur des tâches qu'un architecte médiéval avait à affronter »⁷. Paul Frankl a vu dans le Ms. fr. 19039 un *lodge-book* qui n'aurait contenu à l'origine qu'« une collection d'exemples destinés à un séjour en Hongrie, puis (devint) un livre de lecture pour ses élèves et (finit par être) un livre de chantier dans lequel ses successeurs firent entrer leur propre expérience »⁸. En 1970, W. Sauerländer observe que le manuscrit « est dans son contenu trop dépourvu d'unité, contient trop de curiosités et de questions annexes pour pouvoir être considéré comme un recueil de modèles destiné à une pratique artisanale »⁹. Un des meilleurs exégètes de Villard, Robert Branner, a émis en 1973 l'idée que son recueil ne serait peut-être pas l'œuvre d'un architecte¹⁰. En 1981, C. F. Barnes et moi-même proposons respectivement et pour des raisons différentes de renoncer à voir en Villard un architecte¹¹.

Si nous considérons le contenu du recueil, nous constatons que les folios montrant des personnages ou des animaux sont les plus nombreux — 163 représentations humaines et 62 animales pour env. 58 représentations architecturales. En ce qui concerne les annotations autographes de Villard au nombre de 37, leurs longueurs respectives varient entre 9 et près de 200 mots et 13 seulement (parmi les plus brèves) concernent l'architecture. Ces annotations sont généralement postérieures aux dessins : elles ne se sont révélées nécessaires qu'une fois le recueil largement commencé ou même achevé.

Il semble que ce soit sur le caractère ambigu de l'incipit lui-même que reposent les différentes interprétations du recueil de Villard :

« Wilars de Honcort v(os) salue (et) si froie a tos ceus qui de ces engiens ouverront, c'on trovera en cest livre q'(u)'il proient por s'arme (et) qu'il lor saviengne de lui. Car en c'est livre puet o(n) trover grant conseil de le grant force de maconerie (et) des engiens de carpenterie, (et) si traveres le force de la portraiture, les trais, ensi come li ars de iometrie le (com)m(n)d(e) (et) ensaigne. »

künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter », dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1903, pp. 279-338 et H. R. Hahnloser, ouvr. cité, pp. 142-143, et Hahnloser, « Das Gedankenbild im Mittelalter und seine Anfänge in der Spätantike », dans *Accademia Nazionale dei Lincei*, CV, 1968, pp. 55-266.

5. Schlosser, ouvr. cité (1924) n. 1, p. 26 ; voir aussi son article « Portraiture », dans *Mitteilungen des Oesterreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, XI. Ergänzungsband, 1929 (O. Redlich zugeeignet), pp. 883-894. Sur le terme « portraiture », voir évidemment H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, 2^e éd. revue et augmentée, Graz, 1972, surtout pp. 254 et suiv., p. 346.
6. Ouvr. cité n. 5.
7. Ouvr. cité n. 1.
8. P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960, pp. 48 et 35-54.
9. W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, Munich, 1970, p. 23.
10. R. Branner, « Books. Gothic Architecture », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXIII, 1973, pp. 327-333, en particulier p. 331.
11. Voir C. F. Barnes, « The Drapery-Rendering Technique of Villard de Honnecourt », dans *Gesta*, XX/1, 1981, pp. 199-206 ; aussi les observations de L. R. Shelby, *Gothic Design Techniques. The Fifteenth-Century Design Booklets of Mathes Roriczer and Hanns Schmuttermayer*, Londres-Amsterdam, 1977, p. 4, cité n. 4. Compte-rendu de Shelby par C. F. Barnes, dans *The Art Bulletin*, LX, 1978, 2, pp. 363-365 ainsi que W. Müller, art. cité n. 41. R. Recht, « Sur le dessin d'architecture gothique », dans *Mélanges d'art médiéval offerts à Louis Grodecki*, Paris, 1981, pp. 223-250, et « De l'architecture à sa représentation » dans *L'architecture en représentation*, Paris, 1985, pp. 27-30.

L'auteur s'adresse directement à ses lecteurs qui auront à utiliser les « engins » (équivalent au mot moderne) qui se trouvent évoqués dans son livre. Villard emploie ce terme pour désigner une catapulte (pl. 59), une scie (pl. 45) ou encore le chauffe-main de la pl. 17, mais il parle aussi d'« engiens de charpenterie » (pl. 2). Dans tous les cas, il s'agit de constructions ingénieuses, d'ouvrages.

Il mentionne encore la « force de maçonnerie » : maçonnerie et charpenterie sont, selon Hugues de Saint-Victor, les deux catégories de l'architecture en tant que pratique, mais non dans l'acception moderne du terme « architecture ».

La fin de la seconde phase de l'incipit est identique à la formulation de la pl. 36 : « comence li force des trais de portraiture si con li ars de iometrie les ensaigne ; por legierement ovrer ». Puis il ajoute : « et en l'autre fuel sunt de la maçonnerie ». Que la géométrie domine toute pratique artistique au moyen Age est attesté par la formule de Roger Bacon : « Mais personne ne serait capable de concevoir ou d'arranger la représentation de corps de ce type sans être bien familiarisé avec les livres des *Eléments* d'Euclide et Théodose et Millée et d'autres géomètres »¹². Ueberwasser a bien montré que la plupart des dessins de géométrie de ce recueil, se rapportent à des problèmes de mensuration (pl. 39) qui constituent, selon Frankl, le véritable savoir « secret » des loges médiévales¹³. Précisons que cette planche 39 qui contient notamment le problème de la duplication du carré et d'autres procédés de mesures et de reports à l'aide du compas et de l'équerre, est entièrement — dessins et légendes compris — de la main du Magister 2. Cependant, nous ignorons quels dessins se trouvaient initialement sur cette planche, avant que le Magister 2 ne la rature, planche que Villard lui-même dans son inscription du folio 36 annonçait comme devant être consacrée à la maçonnerie. Or, présentement, seuls 13 dessins sur 18 concernent cette matière¹⁴.

Quant au Magister 3, il n'a généralement ajouté aux dessins de Villard que des légendes qui permettent d'identifier l'iconographie des figures (pl. 6 et 33), qui ajoutent des conseils techniques ou médicaux (pl. 42).

L'explication très longue relative à la nef de Reims (fig. 1) qu'il donne aux planches 62 et 63, n'est pas une simple paraphrase du texte de Villard, mais révèle bien au contraire une intelligence plus aigüe et un sens de l'analyse bien plus développé : c'est à cette occasion qu'on mesure les limites étroites des compétences architecturales de Villard¹⁵. En outre, comparés aux représentations architecturales de son temps, les dessins de Villard paraissent bien sommaires. On peut les juxtaposer au palimpseste de Reims, au dessin A de Strasbourg ou encore aux représentations architecturales des verrières hautes du chœur de la cathédrale de Reims¹⁶ : la technique du dessin géométral n'était pas encore maîtrisée dans la première moitié et au milieu du XIII^e siècle, mais par

12. Cité par S. Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New-York, 1975, p. 17 ; voir aussi D. Pedoe, *Geometry and the liberal Arts*, Harmondsworth, 1976.

13. Voir Frankl, ouvr. cité n. 8, pp. 48-54, et « The Secret of the Medieval Masons », dans *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, 1, pp. 46-60 ; aussi W. Ueberwasser, « Nach rechtem Masz », dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVI, 1935, pp. 250-272, L. R. Shelby, « The « Secret » of the Mediaeval Masons », dans *On Pre-Modern Technology and Science : Studies in Honour of Lynn White*, Malibu, 1976, pp. 201-219, R. Recht, « La loge et le soi-disant « secret » des bâtisseurs de cathédrales », dans *Histoire et archéologie. Dossiers*, 47, nov. 1980, pp. 8-22.

14. Les dessins palimpsestes relevés en 1960 par R. Branner (« Villard de Honnecourt, Archimedes and Chartres », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, XIX, 3, 1960, pp. 91-96) en haut de la pl. 40, s'ils étaient bien l'œuvre de Villard, ce qui n'est évidemment pas prouvé, attesteraient que le Magister 2 aurait respecté assez fidèlement les dessins de son prédécesseur — mais pourquoi les aurait-il alors effacés ? Ne faut-il pas plutôt considérer ces palimpsestes comme étant les premières esquisses du Magister 2 lui-même, d'autant plus que l'un d'eux, le pentagramme, figure à la pl. 42 et aurait donc été répété deux fois par Villard ?

15. Sur le Magister 3 en tant que continuateur de Villard, Hahnloser, ouvr. cité n. 5, pp. 198 et suiv. et Frankl, ouvr. cité n. 8, pp. 35-48.

16. E. Frodl-Kraft, « Zu den Kirchenschaubildern in den Hochchorfenstern von Reims-Abbildung und Abstraktion », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXV, 1972, pp. 53-86.

rapport aux verrières de Reims par exemple, la technique de Villard n'est guère évoluée.

Villard emploie trois types de dessins d'architecture : le plan, l'élevation pseudo-géométrale et la vue cavalière¹⁷. En ce qui concerne le plan, les dessins de Villard (sous une forme schématisée comme la pl. 28 gauche, ou plus élaborée comme la pl. 28 droite) prouvent qu'il se réfère à une tradition de représentation planimétrique très ancienne (cf. « plan » dit de Saint-Gall). C'est aussi de toutes les opérations graphiques de l'architecture, celle qui requiert le moins de connaissances techniques spécialisées ; le plan de la tour de Laon (pl. 18) est particulièrement laborieux et la représentation de la rose de Lausanne prouve qu'il ignore le principe de ce qu'on appelle couramment la duplication du carré.

Dans les représentations géométrales, le palimpseste de Reims et le dessin A de Strasbourg, qui s'inspire de Saint-Nicaise de Reims, sont d'une facture beaucoup plus élaborée que les représentations pseudo-géométrales de Villard.

Dans les vues cavalières enfin — voir par exemple les pl. 7, 13, 36, 40 — Villard se montre également peu apte à conférer une certaine cohérence à l'objet architectural qu'il se propose de présenter. L'enlumineur du Manuscrit de Saint Eloi, au Musée Carnavalet, qui n'était certainement pas architecte, témoigne d'un souci de rigueur tout à fait étranger à Villard¹⁸.

En portant son attention sur la technique propre au dessin de Villard, Carl Barns Jr. a récemment affirmé que le picard était non pas architecte mais orfèvre et plus particulièrement spécialisé dans la technique du nielle¹⁹. C'est là une manière de recentrer notre attention sur ce qui constitue quantitativement le corps du manuscrit de Villard : le dessin de figures humaines et animales. Lorsqu'en 1972 à l'occasion de l'exposition *Rhein und Maas*, on a pu observer les grandes châsses mosanes de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle, j'ai été frappé par la similitude de nombreux croquis se rapportant à la *portraiture* et qui se trouvent dans le manuscrit de Villard, avec les nielles et les émaux des orfèvres. Cette similitude s'explique, à mon sens, par le fait que les deux ensembles recueillent un imaginaire commun aux artistes de ce temps, plus particulièrement à ceux qui doivent produire un grand nombre d'images sur des thèmes iconographiques très variés : c'est le cas des enlumineurs, des orfèvres, des maîtres-verriers et des sculpteurs. Mais le manuscrit de Villard n'est spécifique d'aucune de ces disciplines et encore moins de l'architecture. Villard paraît plutôt avoir été un esprit d'une grande curiosité intellectuelle, attiré par les problèmes techniques de tous ordres, habile dessinateur, dont la fréquentation quasi-quotidienne des images a nourri le sens artistique. On imaginerait volontiers qu'un tel homme appartint au clergé régulier : le cadre d'un monastère justifierait le voisinage de tous ces sujets si divers, qui portent aussi bien sur l'iconographie religieuse que sur le soin de la maladie, sur la charpente que sur l'architecture, sur le travail manuel que sur l'ornement des églises. Le recueil de Villard apparaît comme une sorte de manuel « *make it Yourself* » que des légendes rédigées en langue vulgaire doivent rendre particulièrement accessible.

Quant à la fonction initiale du manuscrit, elle est loin d'être connue, car on a volontiers confondu sa destination première que nous ignorons, avec sa fortune historique ultérieure. En fait, nous ne savons rien sur l'identité de l'auteur, sur la destination du manuscrit, dont nous constatons qu'elle s'est modifiée, sur l'identité des utilisateurs et continuateurs nommés Magister 2 et Magister 3. Mais dans la mesure où l'existence de ce manuscrit a autorisé un certain nombre d'exégètes à ériger une véritable théorie de l'architecture gothique, il m'a paru nécessaire de livrer ces quelques remarques d'ordre général tendant à donner une place relative à Villard de Honnecourt.

17. Voir Recht, art. cité n. 11.

18. Id.

19. Art. cité n. 11.

La « juste mesure »

Que ce soit le manuscrit de Villard ou les livres de modèles plastiques et iconographiques publiés par Scheller, ou encore les « manuels » et recueils de recettes à l'usage des artistes qui remontent à une tradition artisanale antique, les compilations médiévales n'ont rien de commun avec la tradition « trattatiste » telle que l'illustre Vitruve. Ces ouvrages sont toujours destinés à un usage pratique : ils fournissent des recettes ou des formules plastiques immédiatement utilisables ou transposables. Les livres de modèles en particulier sont le support de la réception et de la transmission de formulations iconiques fixes ou à peines altérées par leurs utilisateurs. Dans la mesure où la conception de la forme passe toujours d'abord, au Moyen Age, par une référence iconique qui s'interpose entre l'œil de l'artiste et la réalité, les recueils contenant de telles références sont les instruments de travail fondamentaux de l'artiste.

Christian Ludwig Stieglitz fut un des premiers à s'intéresser déjà au XVIII^e siècle aux petits « traités » qu'il croyait destinés aux maîtres d'œuvres et aux maçons et que Booz a appelés plus tard des *Architekturmusterbücher*²⁰. Le plus ancien de ces traités, *Puechlen der fialen gerechtigkeit*, fut imprimé en 1486 à Ratisbonne : il est l'œuvre du maître de l'œuvre de la cathédrale de cette ville Mathieu Roriczer et contient 12 pages. Un des 4 exemplaires conservés, celui de Wurzburg, comprend un supplément de 4 feuilles intitulées *Geometria teutsch* (env. 1487/88) auxquelles sont ajoutés deux feuillets sur la construction du globe qui sont peut être également l'œuvre de Roriczer²¹, qui était non seulement architecte, mais également éditeur et imprimeur (fig. 2).

Dans son opuscule sur la rectitude des pinacles, il prône l'emploi de la géométrie comme moyen de donner la « juste mesure » (*das rechte Mass*) des formes. Tout art, dit-il, « est matière, forme et mesure » (*eine jede Kunst Materien, Form und Mass ist...*)²².

Et il ajoute qu'il tente d'expliquer « comment et dans quelle mesure le *Steinwerk* prend naissance à partir des fondements de la géométrie à l'aide de la manipulation du compas et comment il peut être amené aux justes mesures » (*rechten masse*). Le texte de Roriczer nous montre comment, à l'aide d'un compas et d'une règle, on peut établir en premier lieu sur un même plan de projection, les plans des différents niveaux du pignon et mettre ainsi en relation de proportion les mesures de ces différents plans. Puis, à partir de ce plan, on peut déduire l'élévation de l'ensemble, dont les mesures sont une fois encore proportionnelles au plan de base.

En fait, ce procédé de déduction est, répétons-le, purement géométrique. Il n'aboutit à une règle de proportion harmonieuse que dans un second temps, le but premier de l'opération consistant à déduire l'élévation du plan. C'est une règle pratique avant d'être une règle esthétique²³. L'étude des nombreux dessins d'architecture conservés depuis le XIII^e jusqu'au début du XVI^e siècle²⁴ nous montre que très souvent, l'architecte combine

20. *Der Baumeister der Gotik* (Kunstwissenschaftliche Studien, XXVII), Munich-Berlin, 1956 ; voir aussi la contribution de E. Weber, « Steinmetzbücher-Architekturmusterbücher », dans G. Binding-N. Nussbaum, *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt, 1978, pp. 22-42. Sur la question d'une théorie médiévale de l'architecture, on consultera G. Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt, 1980, pp. 10-48 et l'indispensable P. Frankl, ouvr. cité n. 8.

21. Édité par F. Geldner, Wiesbaden, 1965, traduit pour la première fois en français dans F. Hoffstadt, *Principes du style gothique exposés d'après des documents authentiques du Moyen Age*, Paris, 1851. Nouvelle traduction de R. Recht, « Le traité de géométrie de Mathieu Roriczer », dans *Histoire et archéologie. Dossiers*, 47, nov. 1980, pp. 24-25. Voir aussi l'édition de L. Shelby, ouvr. cité n. 11.

22. Ed. Geldner, ouvr. cité n. 21, sans pagination.

23. Voir Ueberwasser, art. cité n. 13 et les remarques de Shelby, ouvr. cité n. 11, p. 76, sur « grund » et « grundlein ».

24. Pour une tentative de classement de ces dessins en différentes catégories fonctionnelles, voir F. Bucher,

sur un même dessin, les coupes horizontales de plusieurs niveaux de l'édifice et qu'il existait vraisemblablement une méthode de report géométrique (à l'aide exclusive du compas et de la règle) qui permettrait de tirer l'élévation du plan, selon la *juste mesure*.

Cette expression de *rechtes mass* appartient encore au vocabulaire corporatif du Moyen Âge : Dürer l'emploiera encore. Elle recouvre le bagage théorique de l'artiste médiéval, qu'il fût orfèvre ou architecte, qui avait à modeler des volumes dans l'espace, et ce bagage se réduisait, comme le montrent les « traités pratiques » à des connaissances géométriques héritées de Pythagore et de Platon.

Contemporain des ouvrages de Roriczer est le traité de Hans Schmuttenmayer qui était, nous le savons aujourd'hui, orfèvre de son métier, bien qu'il se réfère explicitement aux Junker von Prag : il s'agit également d'un *Fialenbüchlein*, dont un seul exemplaire subsiste encore au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. Ce petit traité est plus clair que celui de Roriczer. Il établit le même processus de la réalisation d'un pinacle et d'un gable à crochets (fig. 3). Dans son introduction, il fait l'éloge de ses devanciers, les architectes dont la science a pour outils la règle, l'équerre, le triangle et le compas.

De l'ouvrage de Lorenz Lechler, *Underweizungen und Lehrlungen für seinen Sohn Moritz*, de 1516, ne subsistent que deux copies de la fin du XVI^e siècle, l'une aux Archives historiques de Cologne, l'autre à la Bibliothèque universitaire de Heidelberg qui ne l'acquiert qu'en 1976 (fig. 4), un fragment se trouvant à Karlsruhe²⁵. Le recueil de Cologne contient 62 feuilles où l'on trouve aussi bien des recettes de distillation, que des remarques sur le droit privé ou sur l'architecture, avec notamment une reprise complète du traité de Roriczer. Lechler a exercé son activité d'architecte aussi bien auprès des religieux que des princes et son livre est destiné à transmettre son savoir à ses fils.

Les dimensions d'un chœur d'église y sont établies à partir de l'épaisseur du mur : le chœur doit avoir une longueur égale à deux fois sa largeur et la nef doit être longue de deux chœurs ; quant aux bas-côtés ils auront une largeur égale à la moitié de celle de la nef centrale. A la différence de quelques relations de proportions près, le petit traité publié par Stieglitz en 1820 et aujourd'hui disparu, *Von des Chores Mass und Gerechtigkeit* (de la mesure et de la rectitude du chœur)²⁶ fournit des données comparables. A partir des mesures du plan, Lechler indique également la hauteur — égale à 1,5 fois la largeur du chœur. En outre, se trouvent définies les dimensions des contreforts et des baies du chœur. On voit ainsi comment l'élévation d'un volume architectural relativement complexe peut être extraite d'un plan « modulaire ».

Catalogue de formes et méthodes de construction

Au Städelsches Kunstinstitut de Francfort est conservé un recueil connu sous le nom de *Steinmetzbuch WG 1572*, fort de 314 pages, comprenant 222 dessins et formes découpées : 23 représentent des fenêtres avec leur remplage, 73 des voûtes sur deux travées, 74 des voûtes d'un espace plus vaste, 28 des schémas de projection de voûtes, 4 des escaliers et 20 sont des représentations diverses (décoration, profils, cadran solaire,

« Design in Gothic Architecture : A Preliminary Assessment », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27, 1968, pp. 49-71, ainsi que « Medieval Architectural Design Methods, 800-1560 » dans *Gesta*, XI 2, 1973, pp. 37-51.

25. A. Seeliger-Zeiss, « Studien zum Steinmetzbuch des Lorenz Lechler von 1516. Ein bisher unbekannt gebliebenes Fragment im Besitz der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe », dans *Architectura*, 12, 1982, pp. 125-150 ; L. R. Shelby-R. Mark, « Late Gothic Structural Design in the « Instructions » of Lorenz Lechler », dans *Architectura*, 9, 1979, pp. 113-131 ; Booz, ouvr. cité n. 20 ; récemment W. Müller, dans « des Chores Mase und Gerechtigkeit in den Proberissen der Herzog August Bibliothek », dans *Architekt & Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, cat. de l'exposition de Wolfenbüttel, 1984, pp. 85-90.

26. C. L. Stieglitz, *Von Altdentscher Baukunst*, Leipzig, 1820.

gables) (fig. 5 et 6)²⁷. Plusieurs parmi ces représentations peuvent être mises en relation avec des monuments du sud de l'Allemagne ou avec d'autres documents graphiques conservés dans les collections viennoises²⁸.

Les fenêtres et les voûtes sont figurées en projections planes, c'est-à-dire que la finalité de ce recueil est d'offrir d'abord un catalogue de formes, dont la présentation découpée sur fond sombre permet une lisibilité parfaite et une appréciation plus aisée pour le profane, c'est-à-dire le commanditaire. Beaucoup plus rares sont les dessins techniques — comment déterminer les subdivisions d'un cadran solaire, ou la longueur et le tracé d'une nervure cintrée diagonale ainsi que des nervures secondaires d'une voûte, comment opérer la rotation du carré, etc — spécialement destinés au tailleur de pierre ou plus exactement à l'appareilleur²⁹.

L'usage que l'auteur fait volontiers de systèmes de division arithmétique 2/3 ou 3/5 est, pour son exégète F. Bucher, l'indice d'une position malaisée entre l'héritage médiéval et le système de pensée de la Renaissance, dont WG porterait la double empreinte. Pourtant, il ne faut pas surévaluer la part de la Renaissance dans le recueil de WG : il est d'abord un catalogue de formes gothiques qui, pour l'essentiel, remontent à env. 1480-1520. Un tel ensemble constitue encore pour un homme de 1572, un programme d'une parfaite actualité. N'oublions pas que l'architecture « en papier » de ce recueil est encore en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles, comme l'attestent les épreuves de maîtrise de Bamberg et de Nuremberg³⁰.

Que penser, enfin, de l'appellation de *Stemmetzbuch* — livre de tailleur de pierre ? Elle me paraît impropre, car la formation d'un tailleur de pierre de la fin du Moyen Âge lui permettait de remplir aussi bien les fonctions de tailleurs que d'appareilleur, de maçon et même d'architecte. Les erreurs de transcription qui sont manifestes dans ce recueil, écartent la paternité d'un grand maître d'œuvre.

À côté du recueil de 1572, nous conservons encore trois recueils gothiques : celui dit « de Dresde » étudié par Bucher³¹, celui de Vienne dit « de Wolfgang Rixner » publié en partie par Rathe³² et enfin celui de Jakob Stromer, dont nous devons la connaissance à W. Müller³³.

Le Cod. Min. 3 de la bibliothèque nationale autrichienne de Vienne contient 23 dessins de voûtes et leur projections, que F. Bucher localise à Dresde et qu'il date, en fonction des filigranes du papier, de 1544/1567³⁴. On a fait remarquer avec raison que la conception de ces dessins suppose la connaissance de l'architecture d'un Benedikt Ried et d'un Jacob Haylmann³⁵. Ce recueil est d'un intérêt exceptionnel parce qu'il nous informe

27. Publié par E. Pauken-Weber, *Das Stemmetzbuch WG 1572 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt-am-Main* (Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, 15). Cologne 1979, et F. Bucher, *Architector, The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*, vol. 1, New York, 1979, pp. 195-373.

28. Les dessins des différentes collections viennoises sont publiés intégralement dans H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen*, Vienne-Cologne-Graz, 1969.

29. Le rôle de l'appareilleur à partir de la fin du XIII^e siècle a été souligné par D. Kimpel, « L'apparition des éléments de série dans les grands ouvrages », dans *Histoire et archéologie. Dossiers*, cité n. 24, pp. 40-59, repris dans *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, éd. par R. Suckale et Al. Giessen, 1981, pp. 103-125.

30. W. Müller, « Das Weiterleben gotischer Ueberlieferungen in der oberdeutschen Steinmetzlehre vom Ende des 16. bis ins 18. Jahrhundert », dans *Technikgeschichte*, 43, 1976, 4, pp. 268-281.

31. « The Dresden Sketchbook of Vault Projection », dans *Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art* (1969), Budapest, 1972, pp. 527-537 ; aussi les remarques importantes de W. Müller, « Technische Bauzeichnungen der deutschen Spätgotik », dans *Technikgeschichte*, 40, 1973, pp. 281-300.

32. K. Rathe, « Ein Architekturmusterbuch der Spätgotik mit graphischen Einklebungen », dans *Festschrift der Nationalbibliothek Wien*, Vienne, 1926, pp. 667-692.

33. « Die Zeichnungsvorlagen für Friedrich Hoffstadts « Gothisches A.B.C.-Buch » und der Nachlass des Nürnberger Ratsbaumeisters Wolf Jacob Stromer (1561-1614) », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXVIII, 1975, pp. 39-54.

34. Art. cité n. 31.

35. Müller, art. cité n. 30.

sur les procédés de construction relatifs aux voûtes du gothique tardif. Ces procédés sont, là encore, extrêmement simples : à partir de la projection plane d'une voûte, on peut déduire la longueur du rayon de l'arc principal (*Principalbogen*), appelé expressément « *arcos pripiãnos* » par Rodrigo Gil de Hontañon (1500-1577)³⁶, celui qui atteint le point culminant de la voûte³⁷. Cette dimension s'obtient en ajoutant les mesures des nervures partant de l'angle inférieur en passant de A à B puis en C (fig. 7). Une fois obtenue, cette longueur de rayon et ce quart de cercle équivalent à l'« arc principal » sont reportés sur un dessin voisin et permettent d'obtenir la longueur de toutes les autres nervures de la voûte. Ce procédé est parallèle à celui du *Fialenbüchlein* : il permet de déduire l'élévation de la voûte, l'incurvation et la longueur respectives des nervures à partir de leur projection plane. Si la question du voûtement constitue la préoccupation principale des maîtres d'œuvre, ce n'est pas en raison de la complexité du plan de l'espace à couvrir, comme dans les cas de l'escalier ou des déambulatoires, mais parce que l'on donne au tracé et à la disposition des nervures des formes de plus en plus complexes (système de nervures superposées ou « stratifiées », etc.). Alors que le recueil de Francfort paraît constituer pour l'essentiel un « catalogue » de formes, celui « de Dresde » fournit donc aux ouvriers du chantier les méthodes de construction.

Le recueil de Vienne (Bibliothèque nationale) (fig. 8) contient 144 pages de représentations graphiques de voûtes et de remplages (dont certains ont été découpés comme dans le recueil de Francfort), accompagnées d'indications théoriques qui forment un cahier de 17 pages. On a pu constater la présence des armes de l'évêque d'Eichstätt qui accompagnent également l'ouvrage de Roriczer, mais sans pouvoir en tirer de conclusion car le recueil de Vienne attend toujours d'être publié in extenso avec un appareil critique³⁸.

Le recueil qu'a constitué Jakob Stromer (1561-1614), architecte de la ville de Nuremberg à partir de 1589, comporte environ 250 dessins montrant surtout des vues de villes, de fortifications et de moulins. Un petit nombre de dessins se rapporte aux tâches du maître tailleur de pierres (fig. 9) : selon W. Muller, il ne s'agirait pas de dessins de Stromer lui-même, mais plutôt de *Musterblätter* ou feuilles de modèles.

Tous ces documents peuvent être regroupés en deux catégories principales : les « traités », comme ceux de Roriczer et de Schmuttermayer qui ne concernent pas exclusivement des problèmes d'architecture mais traduisent plutôt l'usage que l'artisan médiéval savait faire de la géométrie. Le fait que Schmuttermayer fût orfèvre montre bien le caractère « universel » de ces préoccupations.

La seconde catégorie de documents est constituée par le « traité » de Lechler, les recueils de Vienne, de Francfort et celui de Stromer : ils sont chargés de transmettre un savoir plus ou moins diversifié à des artisans travaillant sur le chantier (tailleurs de pierres, appareilleurs, maçons, architectes).

Théorie et pratiques

On comprend mieux l'intérêt très inégal de ces recueils et de ces « traités pratiques » quand on pense que beaucoup de ces procédés n'étaient pas clairement intelligibles à tous les artisans, ce qui expliquerait que certains d'entre eux aient été reproduits sans que le dessinateur les ait véritablement compris. C'est ce que nous dit très explicitement un

36. Dans G. Kubler, « A late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts », dans *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 1944, pp. 134-148.

37. Muller, art. cités n. 34 et 33.

38. On attend la publication qu'en annonce F. Bucher, dans le volume II de son *Architector*.

architecte espagnol gothique du XVI^e siècle, rodrigo Gil de Hontañon : « J'ai souvent tenté de rationaliser le contrebutement nécessaire à une travée, et ne me suis jamais trouvé de règle adéquate. J'ai également poursuivi mon enquête parmi les architectes espagnols et étrangers et aucun ne paraît avoir établi une règle vérifiée par un autre que son propre jugement. Avant de demander comment nous saurons si tel ou tel contrebutement est suffisant, nous avons appris qu'il est nécessaire, mais sans savoir pour quelle raison. Les uns prennent le quart [de la portée] et d'autres parviennent [à une estimation] à l'aide d'orthogonales... »³⁹. La question de la transmission orale, elle aussi, peut contribuer à expliquer le caractère lapidaire de nombreux documents graphiques et la rareté des textes explicites. Sur ce point précis, les statuts des tailleurs de pierre promulgués à Ratisbonne en 1459 nous éclairent : « Art. 13. Ni le compagnon, ni le maître, ni le porte-parole d'atelier ou tout autre, quel qu'il soit et quelle que soit sa profession, ne doit initier quiconque dans les usages et les pratiques du métier et requis auprès d'un tailleur de pierre selon les traditions et usages du métier. [Art. 14. aucun maître ou tailleur de pierre ne doit accepter de l'argent de la part d'un compagnon pour l'instruire ou le conseiller en matière de taille de pierre. Toutefois, entre eux, les compagnons sont autorisés à s'instruire gratuitement et mutuellement d'une besogne à l'autre »⁴⁰.

Ce qui fait défaut à la totalité de ces recueils, c'est le caractère systématique qui définit la tradition « trattatiste » issue de la Renaissance. Le pinacle et la voûte ne sont en effet pas reliés à l'ensemble de la construction, de même que l'ensemble de la construction (chez Lechler) n'est pas rattaché à un système de pensée plus général⁴¹. Le savoir de l'architecte médiéval résulte de la somme d'un certain nombre de savoir-faire particuliers, transmis par une tradition ancienne. Le fait que l'on ne puisse pas repérer, derrière les documents que nous conservons, une théorie architecturale gothique, ne signifie pas qu'une telle théorie n'ait pas été dégagée de l'architecture de la fin du Moyen Age par des hommes tels que Cesare Cesariano et Walter Ryff : leur fréquentation de Vitruve a pu provoquer une relecture non pas des méthodes de construction transmises par les « traités pratiques », mais des objets architecturaux gothiques en tant que systèmes.

Jusqu'au XV^e siècle et même au-delà en pays germaniques, le discours sur l'architecture passe nécessairement par sa représentation planimétrique dont l'objet architectural est alors « extrait ». Le développement des modes de figuration graphique depuis le milieu du XIII^e jusqu'à la fin du XV^e siècle fournit à l'artisan du chantier les moyens de passer du plan à l'élévation, c'est-à-dire de la conceptualisation à la réalisation de l'objet architectural⁴².

Avec la *Underweysung der messung*, enseignement de la mesure à l'aide du compas et de la règle, éditée pour la première fois en 1525, Durer se situe encore dans la tradition des « traités pratiques » médiévaux. Wölfflin cite cette phrase de Durer : « Toute créature est définie par son chiffre, son poids et sa mesure », qui reprend une idée que Pacioli avait

39. Dans Kubler, art. cité n. 39, p. 146.

40. R. Wissel, « Die älteste Ordnung des grossen Hüttenbundes der Steinmetzen von 1459 », dans *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 55, 1942, pp. 51-133. Une traduction française a été publiée dans *Artisans et Ouvriers d'Alsace*, Strasbourg, 1965, pp. 97-119.

41. Voir à ce sujet les remarques générales de W. Müller dans son double compte rendu de L. R. Shelby, ouvr. cité n. 11, et de E. Pauken, ouvr. cité n. 27, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44, 1981, pp. 95-99 et R. Branner, compte rendu de Booz, dans *The Art Bulletin*, XL, 1958, pp. 265-267. La question de la théorie est aussi abordée par F. Bucher, art. cit. (1968) n. 27, pp. 50-55 et dans un article ancien mais toujours stimulant de J. Ackermann, « Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan », dans *The Art Bulletin*, XXX, 1949, pp. 84-111.

42. Sur la question du dessin, voir plus précisément P. Pause, *Gotische Architekturzeichnungen in Deutschland*, Bonn, 1973, et les publications récentes de H. Koepf, ouvr. cité n. 28 (comptes rendus critiques de R. Becksmann, dans *Kunstchronik*, 6, 1972, pp. 161-167 et de F. Bucher, dans *The Art Bulletin*, LIII, 1971, 1, pp. 113-115) ainsi que H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen* (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, 18), Ulm, 1977.

lui-même empruntée à Aristote. Et Wölfflin d'ajouter : « Savoir mesurer les choses, c'est savoir les comprendre »⁴³.

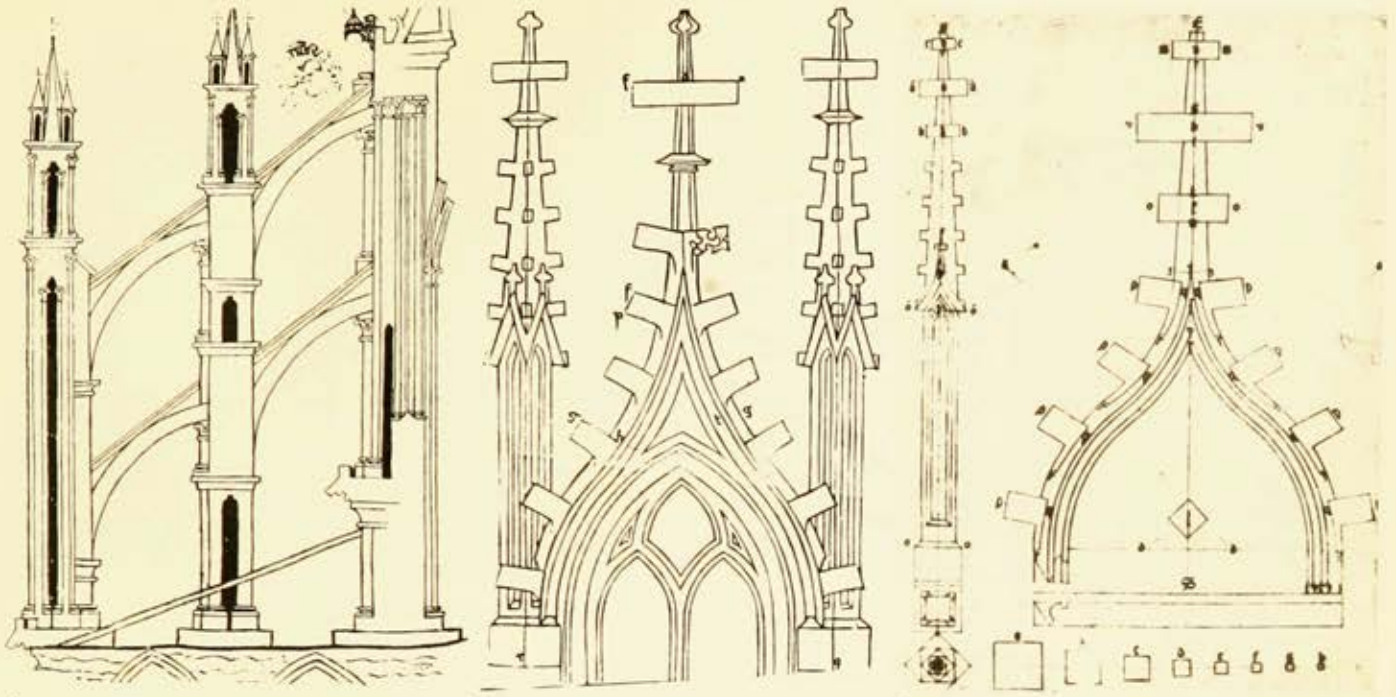
Durer s'adresse aux « jeunes gens qui souhaitent apprendre à mesurer afin qu'ils connaissent le fondement de l'art de la mensuration »...⁴⁴. Le peintre aborde dans son livre toutes sortes de problèmes relatifs à l'art de la géométrie (appelée ici mesure), à l'architecture, la gnomonique, l'écriture, la représentation correcte des ombres et surtout la perspective. Panofsky a pu dire que les traités de Le Bègue ou de Roriczer étaient du domaine de la pharmacopée tandis qu'avec Alberti, Piero et Léonard nous entrons dans celui de la biochimie⁴⁵. La position de Durer est intéressante parce qu'elle est intermédiaire entre une pratique empirique, dont il conçoit encore l'usage et une pratique consciente qui s'instaure à partir d'un langage scientifique moderne pour la décrire et de connaissances scientifiques renouvelées.

Trois sortes de choses sont à mesurer, dit-il au début du livre : premièrement une longueur qui n'a ni largeur ni profondeur, ensuite une longueur d'une certaine largeur mais qui n'a pas de profondeur et troisièmement une longueur qui est à la fois large et profonde. Durer aborde donc le problème des trois dimensions : en ouvrant son livre par trois parties consacrées chacune à une dimension, il reprend la problématique d'un Roriczer ou d'un Lechler, mais en l'exposant d'une manière claire et systématique, et surtout en lui donnant une portée universelle. En outre, et ceci distingue le livre de Durer de tous les ouvrages septentrionaux, cette méthode didactique lui permet d'exposer la *costruzione legitima* élaborée dans le *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca comme procédé de représentation du volume à partir de son plan et de son élévation après avoir exposé les moyens que nous fournit la géométrie descriptive pour concevoir n'importe quel objet en trois dimensions. *L'Enseignement de la mesure* puise à la fois dans la tradition médiévale des ateliers d'orfèvres, de sculpteurs et d'architectes et dans les nouveaux foyers artistiques qui, au sud des Alpes, avaient depuis un siècle, élaboré un nouveau système de représentation. Cette synthèse est clairement exprimée par Durer quand, après avoir conseillé d'effectuer des mesures de grandeur « *nach rechter Mass* », selon une formule empruntée à Roriczer, à Schmuttermayer ou à Lechler, il déclare que telle forme ainsi « bien mesurée », est en *rechter Ordnung* (en « ordre juste »), c'est-à-dire que la partie s'y trouve liée au tout à l'aide de proportions harmonieuses. Le mot *Ordnung* introduit dans la pensée médiévale dont Durer est encore le porte-parole, une notion nouvelle que nous ne trouvons jamais chez ses prédécesseurs : alors que le *rechter mass* est le résultat d'une pratique de la main, le *rechter Ordnung* résulte d'une pratique de l'œil. C'est l'organe de la vue qui instaure à la Renaissance, la nouvelle relation avec les choses.

43. H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich, éd. de 1920, p. 304.

44. *Underweysung der messung/mit dem Zirckel un richtscheyt* (...) 1525.

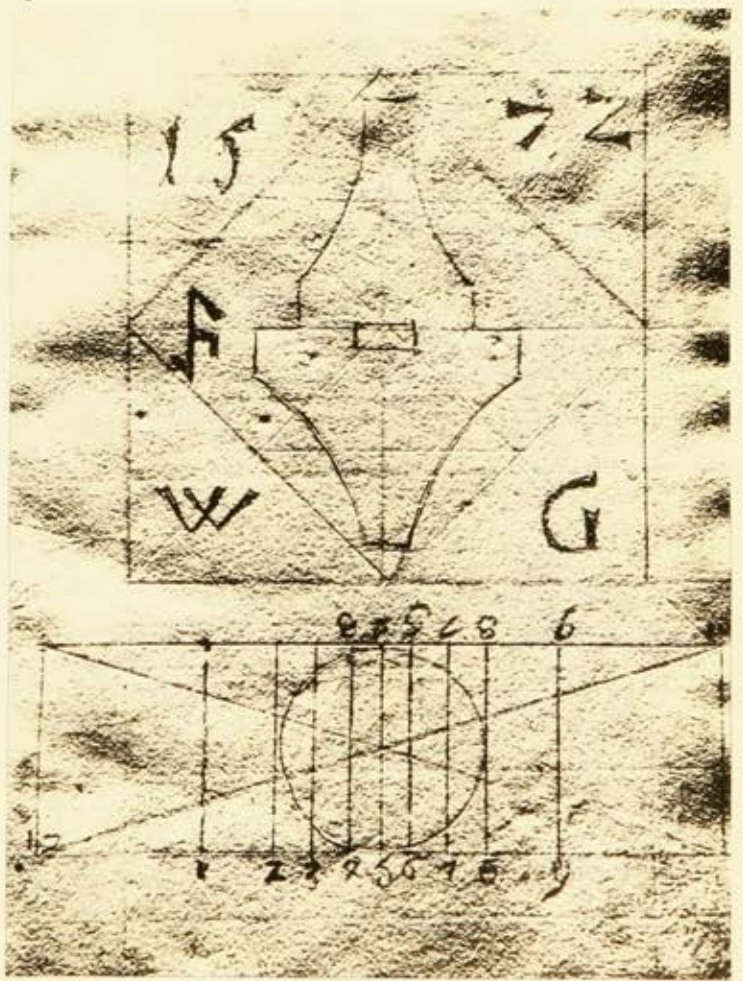
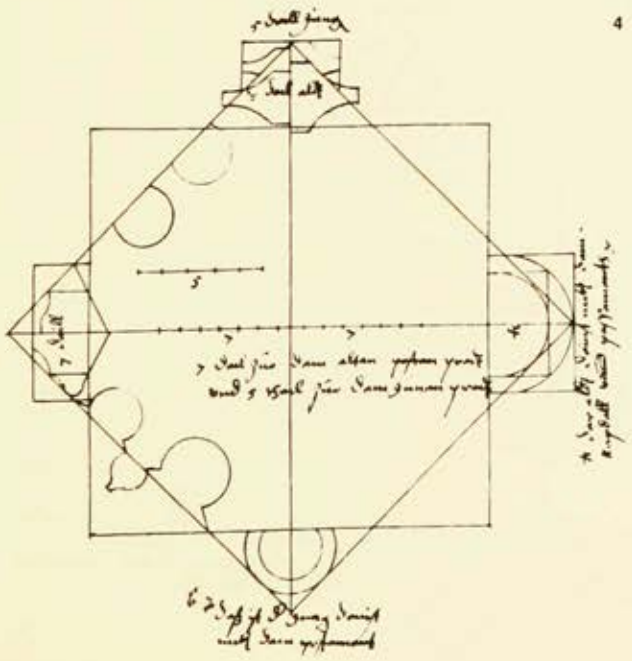
45. E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, p. 242.

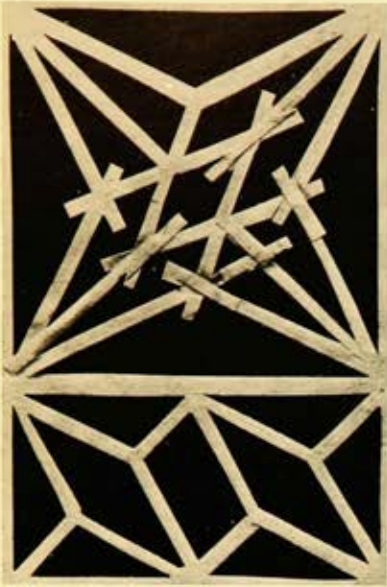


1. Villard de Honnecourt : les arcs-boutants de la cathédrale de Reims. Paris, Bibliothèque Nationale.
 2. M. Roriczer, Wimpergbuchlein. Würzburg, Bibliothèque Universitaire.
 3. Schmuttermayer, Fialenbuchlein. Nuremberg, Musée national germanique.

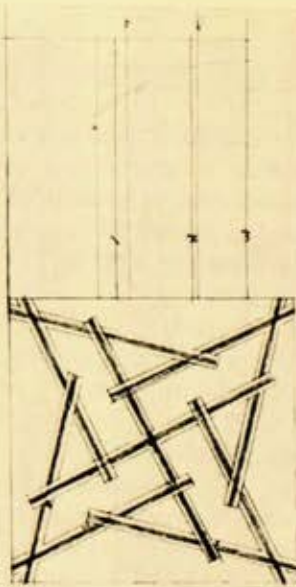
5. « Maître W. G. » : mouluration à partir de la rotation du carré. Francfort-sur-le-Main, Institut d'art Stadel.

4. L. Lechler : principe de la rotation du carré. Cologne, Archives historiques.

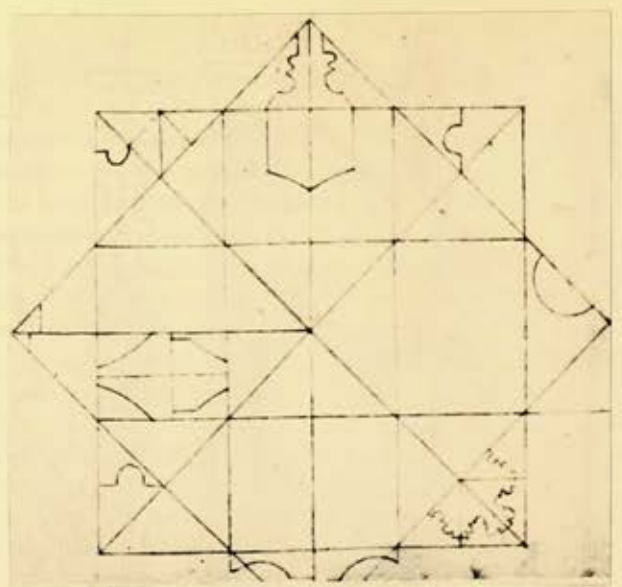




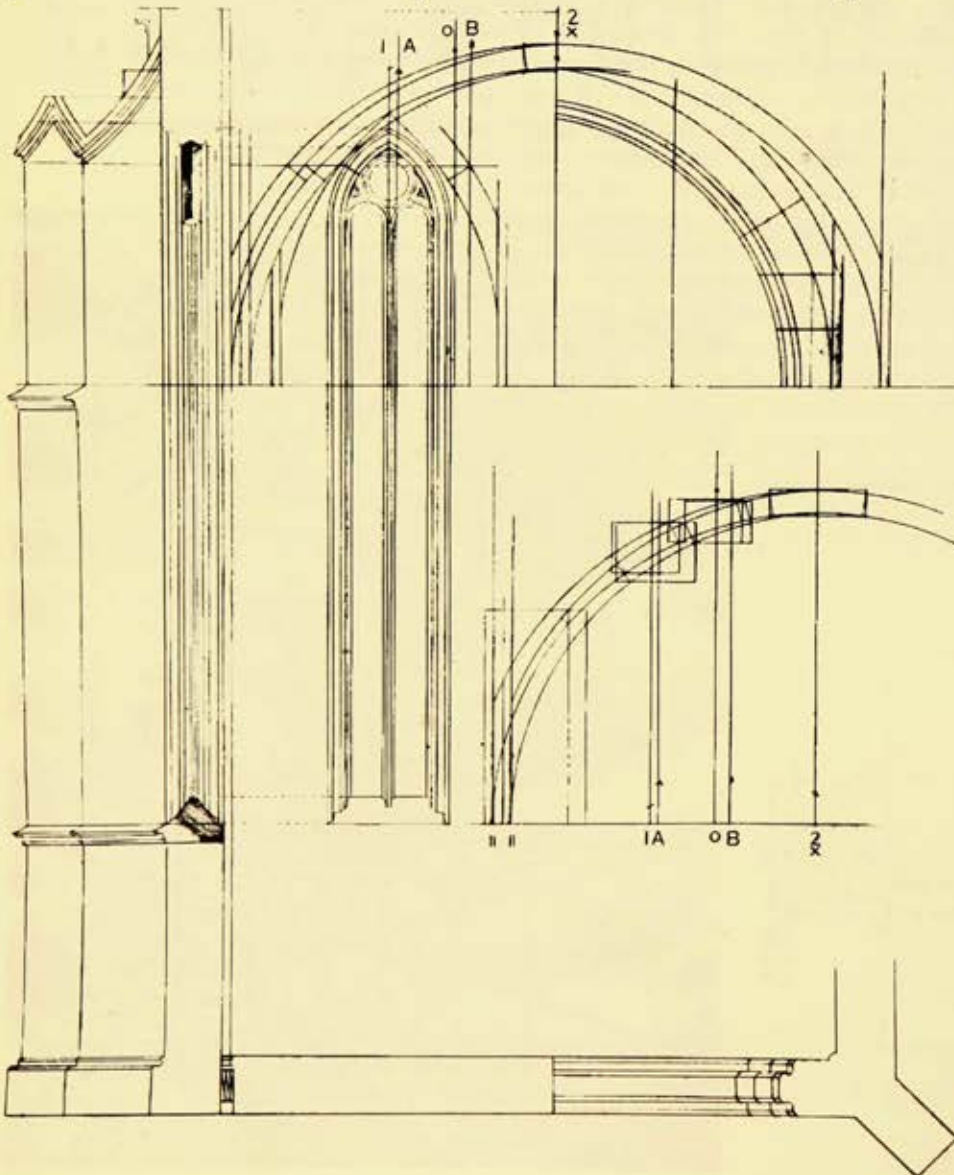
6



7



8



9

6. « Maître W. G. » : projection découpée de voûtes. Francfort s.M., Institut d'art Stadel.

7. Livre de croquis de Dresde : système de projection de voûte.

8. Recueil de modèles. Vienne, collection graphique de l'Albertina.

9. W. J. Stromer, « Traité » pratique Collection particulière.

On the Oral Transmission of Architectural Theory

by Joseph RYKWERT

*Versteht es nicht, so ist's umbsonst
Alles was ihr gelernt hab
Das Klagt Euch bald, damit fart ab...*

Stainmetzbuchlein quoted by C. Heideloff (1844) p. 16.

So much is known about the buildings of the past, yet little direct evidence is available about the aims of builders or the ideas which animated them. Apart from the precious treatise of Vitruvius, dedicated by the ageing architect to a young Augustus, there is no personal witness from any architect of antiquity, and very little from the Middle Ages. In the fifteenth century volume increases. Now the flood of printed material is quite out of control.

Inevitably, there is virtually no record about the transmission of ideas and skills. A great deal must have been passed through evanescent gesture; perhaps as much as through graphic records and through words. From the tantalizing snatches which survive we certainly cannot reconstruct a great deal. There are few enough surviving drawings, and their relation to existing buildings remains problematic: there is no clear definition of 'presentation' as compared with a 'working' drawing. For the rest, we have to assume a huge quantity of lost discourse, if nothing else. Most of the available literary evidence comes, inevitably in the Middle Ages, from clerical sources; the majority of the architects' and masons' documents are building accounts or drawings. And yet much fruitless discussion about how many mediaeval masons were also clergy — and whether clergy were or were not architects — broke on the assumption of a rigid professionalism among mediaeval designers and masons, parallel to that of modern practitioners, while the few documents, such as the records of discussions at Florence and Milan cathedrals, show that clergy and masons and laymen all frequently took design decisions collegially or, as we would now say, in committee.

Against this it may well be argued that masons, like all other craftsmen, were always bound into a guild, that the transmission of ideas went on inside it and that it was a secret society whose proceedings were therefore inevitably unrecorded. In later years, the argument runs, the invention of printing weakened the hold of the secret oath on craftsmen, as well as the fascination of the secret, whatever it might have been. Historians of architecture, particularly those interested in the study of the shreds of documentary evidence, have suggested that the masonic secret was broken in some early publications¹.

1. F. Bucher, *Architector, The Lodge Books and Sketchbooks of Mediaeval Architects*, vol. I, New York, 1979, pp. 10 ff.; further evidence promised in succeeding volumes; Lon R. Shelby, *Gothic Design Techniques*,

Secrets, publication and printing

I should like to suggest here that those pamphlets, which I will describe later, may well not have been *publications* in the generally accepted modern sense; and that, in any case, though the diminishing importance of masonic and all other craft organisations was linked to the spread of printing, indirectly, other forces were at work. What concerns me most is to show that an oral tradition must have been a body of intellectual speculation, a body of theories about the nature of building, not merely a handful of rules-of-thumb.

At face value, the view that the effect of printing was rapid and direct is plausible enough, even if the surviving shreds of technical literature are no match for the vast building activity of the period. Printing with moveable type was 'invented' for Europe most probably in the 1450s at Mainz, and developed in the Rhine Valley². Within twenty years there were printing presses in Augsburg and Nurnberg, in the Papal States, in Venice and Seville. In the next decade there was an explosion of printing in North Italy and in the Low Countries; by 1480 there were presses even in outlying centres: London and Oxford, Prague and Cracow and Messina³.

This was also a high period of building. In North Italy and the Low Countries the last great gothic churches were going up, and civic buildings were taking on a new opulence. In North Italy this is the period of the Sforza enterprises in Milan, of the Dome of Florence Cathedral, of the passage of Venice from being a timber city to being one of brick and stone. All this productive activity was accompanied by an exuberance of discussion of which only a few disconnected fragments survive⁴. Nor was there any immediate rush to set anything that was new in print while the old mouldered in manuscript. Luther's ninety-nine theses were written out in his hand for distribution by letter, not for nailing on the Cathedral door of Wittenberg, as legend has it, while Tetzel's indulgences which had been the immediate cause of Luther's anger were printed⁵.

At the time, those indulgences counted as devotional literature. About half of all printing done before 1500 was devotional; about a third was literature in all languages, a tenth was law books. Which leaves a tenth over for all other classes.

Technical books were therefore hard to come by. Roberto Valturio's *De Re Militari*, of 1472, which was really a book on war machines illustrated with fearsome woodcuts, was also the first to be printed in Verona, as well as the first printed in Italy to be illustrated by a native artist: probably Matteo de'Pasti, who had been Alberti's site architect in Rimini, where his duties had included the preparation of the sarcophagus for Valturio's body in the colonnades of the Tempio Malatestiano. *De Re Militari* was

Carbondale & Edwardsville, *passim* but esp. 51 ff.; John Harvey, *The Mediaeval Architect*, London, 1978, pp. 103 ff. The argument was first stated by Paul Frankl, "The Secret of the Mediaeval Masons", *Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 46 ff., and re-stated in *The Gothic*, Princeton, 1960, pp. 54, 70, 110 ff., 150 ff.

2. The vast evidence has recently been digested in a pamphlet, *John Gutenberg*, by Victor Scholderer, London, 1963.

3. L. Febvre & H. J. Martin, *L'Apparition du Livre*, Paris, 1958, pp. 275 ff.

4. Febvre & Martin, 1958, pp. 377 ff.

5. The first full version seems to be the one sent to Johann Lang, a fellow-Augustinian and Prior of Erfurt on 11 November 1517, though a discursive form had gone to Albrecht of Mainz, Bishop of Magdeburg ten days earlier. Lang's letter seems to have been the basis of a number of copies from which several printers worked in later months. See E. Iserloh, *Zwischen Reform und Reformation: der Thesenanschlag fand nicht Statt*, Münster, 1966, pp. 65 ff.; 71, n. 18 on the first printing. This reference was drawn to my attention by Peter Burke.

copied several times in manuscript, and was reprinted in Verona in 1482, Bologna in 1483 and Venice in 1493⁶. Another handbook which had some success was Pietro de'Crescenzi's *Trattato dell'Agricoltura*, a late fourteenth-century (and therefore 'modern') book on husbandry to rival Cato, Varro, Columella and Palladius — which was first printed in Venice in 1486⁷.

The Printings of Vitruvius and Alberti

Oddly enough, architecture, which was of such passionate interest to the men of the fifteenth century, was not immediately made the subject of printed books. But once it was, things happened rather quickly. Perhaps the lack of demand for a printed Vitruvius is explicable by the spread of manuscript versions: the number of Vitruvius manuscripts available doubled in the first half of the fifteenth century. The first printing of Vitruvius is a plain one, coupled with Frontinus' book on aqueducts, using the characters of Georg Herolt (but without any imprint) issued sometime after 1483, probably in August/September 1486, and edited by Johannes Sulpitius (Giovanni Sulpizio) of Veroli. Sulpizio seems to have collaborated on his corrections of Frontinus with the great Pomponio Leto; he dedicated it to Cardinal Raffaele Riario⁸. There are rumours of three other editions, but no copies survive⁹, and the next certain printing was done in Florence in 1496, again with an edition of Frontinus, and with Poliziano's *Panepistemon* as well as his commentary on Aristotle's *Analytica priora*. The edition was probably put together at the instance of Poliziano¹⁰. In the same year Simone 'Papiensis dictum Bevilaqua' printed the same group of works, adding Giorgio Valla's edition of Cleonidas' *Harmonicum Introductorium (Isagoge Harmonike)*. Little is known of this edition beyond the colophon¹¹.

The next edition was Fra Giocondo's printed by Giovanni Tacuino de Tridino, the most 'learned' Venetian publisher in 1511; it was the first to be properly illustrated, if not very excitingly, with woodcuts. It was reprinted by the Brothers Giunta with a text

6. Valturio was a courtier of Sigismondo Malatesta. The remarkable production was printed in two separate operations for the blocks and the type; see E. P. Goldschmidt, *Printed Books of the Renaissance*, Cambridge, 1950, p. 40. Cf. Feuvre & Martin (1958), pp. 132, 393.
7. The collection of writers on agriculture (usually catalogued as *Scriptores de Agricultura, or de Res Rustica*) was very popular, and was first printed by Nicolas Jenson in Venice in 1472. The more popular edition by Francesco Beroaldo was published in Bologna in 1494, and reprinted several times; it was to some extent superseded by the edition which Fra Giocondo prepared for Aldo Manuzio and which appeared in 1514. Presumably the original edition was based on a manuscript collection of Cato, Varro, Columella and Palladius; Fra Giocondo was very interested in this text and intended to spend his last years studying it. See R. Brenzoni, *Fra Giovanni Giocondo da Verona*, Florence, 1960, p. 97.
8. The exact date of the *editio princeps* of Vitruvius was first suggested by Giovanni Poleni in his *Exercitationes Vitruvianae*, Padua, 1739, p. 9. According to Poleni and later cataloguers, the printer was George Herolt or Heroldt, one of the several Germans working in Rome. However, A. W. Pollard's (and others) *Catalogue of Books Printed in the XVth Century, now in the British Museum*, London, 1908, gives it to another, more prolific German printer, Eucherus Silber. This edition contained one engraving, in the last section of Book I (illustrating section 6). Raffaele Riario was the Camerlengo of the Holy See, and a well-known patron of the revived Latin theatre (L. Pastor, *History of the Popes*, vol. V, London 1906-1943, p. 123, and Giovanni Sulpizio, who was the papal Antiquary, gives fulsome praise to this patronage in his dedicatory letter.
9. G. Poleni (1739), pp. 12 ff.
10. Poliziano was a keen Vitruvian: his annotated ms. lat. 7382 is in the Bibliothèque Nationale in Paris. On which see Vladimir Juren, "Politien et Vitruve", *Rinascimento*, XVIII (1978), pp. 1479-88. The *Panepistemon* was a categorization of all knowledge on the lines of the early *Summae*.
11. G. Poleni (1739), p. 17. Cleonidas' musical treatise had several editions in the fifteenth and early sixteenth centuries. He provided one of the main sources for the ideas of Aristoxenus of Tarentum, the most important peripatetic harmonist.

of Frontinus in Florence in 1513, and several times after¹². Fra Giovanni Giocondo, a Franciscan, was then an old man — Raphael's '*frate doctissimo e vecchio de piu d'octant anni... uomo di gran reputazione sapientissimo...*'¹³ — and had edited many texts, several of them for his friend Aldo Manuzio¹⁴. At the same time Raphael either prompted or commissioned Marco Fabio Calvo to prepare an Italian translation of Vitruvius which remained in manuscript until very recently¹⁵. The first complete and commentated Italian translation, with splendid wood engravings, was edited by Cesare Cesariano and printed by Gottardo da Ponte of Como in 1521¹⁶.

Early printings of Vitruvius were published with — or bound with — the obvious companion work, the account of aqueducts by Julius Frontinus which, like Vitruvius' *Ten Books*, was read for its help in deciphering and even reconstructing Roman ruins, as a guide to lost but valuable techniques, as a repository of antiquarian lore. Poliziano's edition, however, sets Vitruvius in another context: of encyclopedias and works on cosmology and harmonic doctrine. It seems, from the way it was bound with other books and placed on the shelves in medieval libraries, that it also had this dual role in the Middle Ages¹⁷.

Besides Vitruvius, and at the same time, Florentines published the first printing (again with an introduction by Poliziano, a letter addressed to Lorenzo the Magnificent) of Alberti's *De Re Aedificatoria*¹⁸. Alberti's book was much more stylish, a rhetorical

12. R. Brenzoni (1960), pp. 83, 88; G. Poleni (1739), n. 27.

13. To his uncle, Simone Ciarla, on 1 April 1514, *Tutti gli Scritti*, ed. E. Camesasca, Milano, 1956, p. 34.

14. Also Manuzio published his *Scriptores de Re Rustica* (the subject of his one autographed letter to Manuzio to have survived) in 1509; R. Brenzoni (1960), pp. 97, 59. Before that came Pliny the Younger's letters (1508), Sallust's *Cataline Conspiracy* (1509), the *Commentarii* of Julius Caesar (1513). An edition of Martial was published in 1517 when both Fra Giocondo and Aldo were dead, and there are one or two obscure publications (*Cornucopiae*) of which nothing is known.

15. The letter thanking Calvo for the book is published by V. Golzio in *Raffaello nei Documenti e nelle Testimonianze dei Contemporanei e nella Letteratura del suo Secolo*, Rome, Vatican, 1936, pp. 34 ff. It has been suggested (V. Wanschler, *Raphael*, London, 1926, p. 149) that it is a forgery or a copy of an authentic letter by another hand or emulation. See O. Fischel, *Raphael*, London, 1948, pp. 189, 319. At any rate, one of the two ms. of the translation (Munich, Cod. Ital. 37^r) contradicts the letter by being inscribed, '*in casa di Raffaello et a sua instantia*'. The ms. version was printed by V. Fontana and P. Morachiello in *Vitruvio e Raffaello*, Rome, 1975, pp. 30 ff., 45 ff.

16. That it had relatively little influence on Italian architecture further south is a curiosity: this may partly be due to the crabbed nature and difficulties of the commentary. It was, however, reprinted in part by G. B. Caporali of Perugia in 1536 — the fact is worth noting in spite of Poleni's contemptuous ('*quas annotationes de suo adiecit, quasi farinae esse videtur...*', p. 38) dismissal of his scholarship. The illustrations were all recut, since the book had a different format: the large plates of Milan Cathedral are the most conspicuous ones to be omitted.

17. Some 39 listed mediaeval Vitruvianuses survive in various libraries. They were surveyed by Carol Hershelle Krinski in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (XXX, London, 1967), pp. 37 ff. together with the later manuscripts. The manuscript tradition was discussed earlier by P. Rouffel & J. Soubiram in *Pallas*, IX (1960), Fasc. 2: "Recherches sur la Tradition Manuscrite de Vitruve", pp. 3-155). Like the printings, manuscripts are sometimes found bound in with Frontinus on *Aqueducts*; other companions are Flavius Vegetius' *de Re Militari* and the *Scriptores de Re Rustica*; but as expected, Vitruvius is also bound with Macrobius' *Saturnalia*, with Boethius' *De Arithmetica* and *de Musica*, with Athicus Ister's *Cosmography* (presumably the *Digest* of it attributed to St. Jerome). While the convincing stemma provided by P. Rouffel & J. Soubiram makes a considerable contribution to Vitruvian studies, the only ms. on which some attention has been concentrated is the Selestat one (*bibl. & Archi. Mun.*, 17) and its dependants; see A.-K. Wirth, "Bemerkungen zum Nachleben Vitruvius", *Kunstchronik*, September 1967 and A. M. Scaglia, "A translation of Vitruvius & Copies of late antique drawings in Buonaccorso Ghiberti's Zibaldone", *Trans. of Am. Phil. Society*, vol. 69, pt. 1 (1979), pp. 3 ff. and most recently in C. Heitz, *L'Architecture Religieuse Carolingienne*, Paris, 1980, pp. 137, 246 no. 11; elsewhere in the book (p. 117) he notes the continued influence of Vitruvius in the early Middle Ages. He finds Vitruvian proportions used in the Abbey at Selingstadt at Höchst near Frankfurt, Steinbach, and Fulda. The Vitruvian manuscript at Selestat, half-way between Strassburg and Basle, came from the Abbey of Murbach, a little to the south-west.

18. On this printing, see L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, ed. G. Orlandi & P. Portoghesi, Milan, 1966, vol. I, pp. XLVII ff. Though the date 1485 being *anno incarnationis* which in fact began on the feast of the

exercise for men of culture and princes. Lorenzo himself would not have needed the printed book: he owned a manuscript, which he did indeed lend to Borso d'Este, but only on condition that it be quickly returned since Lorenzo read it often¹⁹. Several manuscripts survive, the most interesting being the one at Eton College, and another written just before the printing for Matthew Corvinus, King of Hungary; this last is now in the library of Olmutz Cathedral²⁰. The third architectural incontinable publication is less known, and less influential: Francesco Maria Grapaldi, a poet of Parma, published a kind of etymological architectural dictionary, *De Partibus Aedium*, in his hometown in 1494, which went through many editions over the next hundred years. It clearly shows the passion which architectural terminology provoked in the sixteenth and seventeenth centuries²¹.

That was all south of the Alps. But in the north, at the very same time, some very different books were printed. Alberti's *Editio princeps* is dated on the fourth of the kalends (i.e. the fourth) of January 1485. In Regensburg the Cathedral mastermason (who also acted as a printer-publisher) Matthias Roriczer issued a pamphlet which described itself as a *Puechlein der Fialen Gerechtigkeit*, or booklet about the right way to set up pinnacles; it is dated 1486 on the arms of Wilhelm von Reichenau, Bishop of Eichstatt, to whom the little book is dedicated and who 'ordered it to be made'. On the colophon it is dated more closely to the eve of St. Peter and St. Paul, June 28; which means that it was published eighteen months after Alberti's treatise and about the same time as the first Vitruvius²². Roriczer's *Puechlein* has survived in four copies. But shortly afterwards he seems to have published a supplementary pamphlet, of which no complete copy survives, though some leaves are bound into two copies of the *Puechlein*. A shortened version of it was published by the Nurnberg printer-publisher Hans Wagner²³. By then Roriczer had been dead for about three years. As in very many publications of that date, the bibliographical details were very confusing and have not been convincingly clarified until very recently²⁴.

The other northern book was printed in Nurnberg, presumably a year or two after Roriczer's had appeared in Regensburg, and probably under its influence. It was written by a local goldsmith, Hans Schmuttermayer. Although written by a goldsmith it is again insistently concerned with the elevation of pinnacles and is therefore known as the *Fialenbüchlein* although it, too, has no title. In printing history it is notable as probably the first publication to use moveable type in combination with softground metal engraving²⁵.

Printing and Secrecy

There is no record of any sanctions being taken against authors for their alleged breaking of the trade secret. On the contrary, at least one working mason made a

Annunciation (25 March) should be corrected to our 1486. This mistake on dating was pointed out to me by R. Tavenor.

19. In 1486 Lorenzo de' Medici wrote to Borso d'Este of *de Re Aedificatoria* that he wants it back "perche lo ha molto caro e spesso lo legge" in E. Barfucci, *Lorenzo de' Medici e la Societa Artistica del Suo Tempo*, Florence, 1945, pp. 253, 269.

20. Eton Coll. ms. 128; Olmutz Cathedral Chapter ms. 330. An account of this last ms. in Portoghesi & Orlandi (1966), pp. 1015 ff.

21. On Grapaldi, see J. Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, Florence, 1956, pp. 252, 257.

22. On Roriczer's book: Matthias Roriczer, *Das Buchlein... & Geometria Deutsch*, ed. with introduction by Ferdinand Geldner Wiesbaden, 1965; and *Gothic Design Techniques* by Lon R. Shelby, 1977. In fact in the colophon it is called *dz puechlein der fialen gerechtikeit*.

23. On Wagner's edition see Lon R. Shelby, 1977, pp. 31 ff., 181, n. 6.

24. Bibliography in Lon R. Shelby (1977), pp. 34 ff., 193 ff.

25. See Lon R. Shelby, 1977, pp. 38 ff.

manuscript copy of the Roriczer pamphlet, and there is reason to believe that there may have been others²⁶. Roriczer did not have any printed book for a precedent but is thought to have relied on a number of earlier geometrical handbooks which were circulating in manuscript.

Both authors disclaim, rather curiously, any thought of private gain in committing their simple precepts to print; Roriczer addresses himself to a bishop in his dedication, a bishop for whom he had worked and who is most concerned that all who are involved in building should fully understand the liberal art on which building depends, *der frayen kunst geometrien*. He claims to have discussed with the bishop and has decided *Am ersten male*, for the first time, to show how *das auszgeczogene stainwerch* (stereometrically determined masonry) is set out by the rule of geometry, and brought up to correct proportion with the help of the compass. The method which he sets out, Roriczer says, was not his own, but was explained by the ancient wise ones of art, the Junkers of Prague, who are generally thought to have been members of the Parler family working on Prague cathedral²⁷. Schmuttermayer uses almost the same words, claiming no originality for his method which he learnt from the Junkers of Prague again, as well as from Master Roger and Master Nicolas of Strassburg²⁸.

Unlike Roriczer, Schmuttermayer is explicit about the readers to whom this pamphlet is intended: 'zutrost und unterweysung unnserrn nachsten und allen maistern und gesellen die sich diser hohen und freyen kunst der Geometria geprauchten...' (for the comfort and instruction of our neighbour and all masters and apprentices who make use of this liberal art of geometry...).

In fact both booklets deal with the same problem. Given a plan, how do you arrive at a proportional elevation, how do you *figure it*? The answer in both cases is arrived at by the use of a modulated rule and the passage from one level to another by the use of inscribed squares rotating at 45°, which gives the operator a series of squares related as 1:√2 — or as it was called, *ad quadratum*. Neither booklet considers the *ad triangulum* method, based on equilateral triangles, which was to play such an important part in determining the section of Milan Cathedral²⁹.

The publication of these pamphlets has often raised the question of what exactly it was the masters hid. For the master masons did have to promise that they would not reveal the secrets of their trade or craft to anyone outside it. The statutes of the Paris masons demanded it already in 1258³⁰. It is a constant tradition, not only of the masonic guilds, but of work-corporations in general. The three foundation legends of the French *Compagnonnages* (the Legend of Solomon for the Compagnons du Devoir et de la Liberté; of Maître Jacques for the Compagnons du Devoir or the Dévorants; and that of Père Soubise for the Compagnons who call themselves his children) are all to do

26. Lon R. Shelby, 1977, pp. 40, 56, 172, n. 145.

27. On the Junkers (Juncker, Junkherrn, Jungherrn) of Prague, *die alten der kunst wissende*, as quasi-mythical guarantors of fine architecture and sculpture as well as grand ideas during the fifteenth century, see Barbara Schock-Werner in *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, Cologne, 1978, (Exhibition Catalogue, vol. III), pp. 7 ff., quoting J. Neuwirth in *Mitteilungen der Geschichte der Deutschen in Böhmen*, XXXIII (1894/95), pp. 17 ff. A somewhat less sceptical view of the relation between the Parler family and the Junkers is taken by Otto Kletzl in *Die Junker von Prag in Strassburg*, Frankfurt am Main, 1936, *passim*, as well as Otto Schmitt in Thieme-Becker, s.v. vol. XIX, pp. 340 ff. The case was stated by F. Carstanjen in his *Ulrich von Ensingen*, Munich, 1893, pp. 103 ff. On the Parler family and the Prague lodge see *Die Parler und der Schöne Stil* (*op. cit.*), vol. II, pp. 619 ff. and vol. III, pp. 55 ff.

28. Nothing is known about Master Roger or Master Nicholas of Strassburg.

29. Surprisingly Pierre de Colombier (*Les Chantiers des Cathédrales*, Paris, 1973, p. 91) does not think that mediaeval masons could calculate the height of an equilateral triangle, and that is why they summoned Stornaloco.

30. 'Les maçons, les morteliers et les plâtriers puent avoir tant aides et vallés à leur mestier come il leur plaist pour tant que il ne monstrent a nul de eus nul point de leur mestier'. Quoted in Paul Frankl 1960, p. 849. How this could be done raises another problem about the nature of the secret.

with the betrayal of secrets³¹. The most graphic is the legend of Hiram: three apprentices who had been refused the masters' degree and initiation stationed themselves at the south, west and east gates of the temple: one struck him with his mallet, the second with his rule, the third with his lever; there are variants in which they strike him with square and stab with compasses³². The rules about silence apply. In the *Livre des Compagnons-Tourneurs* of 1731, for instance, the first part of the 27th rule (bis) condemns any Compagnons 'qui déclarerait le devoir dans la moindre apparence' and who will then be considered as a 'renegat et dernier des derniers'. Minor infractions of the rule are punished by fines, major ones by expulsion without possibility of re-admission. Even having about oneself any writing concerned with the secret is subject to a fine³³. It is therefore in this context that the rules of the Regensburg congress must be read.

The congress was a general meeting of master-masons and journeymen; it was held in Regensburg presumably because it is the city where the Reichstag was often held. Its aim was to unify the practice and the rules governing building work in the whole of the German-speaking Empire. The final declaration was signed by 72 masters and 34 journeymen³⁴. Its innovation was to set the cathedral lodge of Strassburg as Mother Lodge over all the lodges of the German Empire: a function which it fulfilled well beyond the annexation of Strassburg by the French crown, and in spite of the Imperial government³⁵. The ordinances of the Masons gathered at Regensburg also state quite clearly under regulation (n): 'Es sol 1 kein Werkmann noch Meister noch Parlierer noch Geselle wie der gennenend sige, der nit unsers Hantwerk ist, us keinem uszuge unterwisen us dem Grunde zu nemen: der sich Steywerks sin tage nit gebrucht hett'³⁶.

What is more, there follows an injunction not to teach any point of masonry for money, almost as if such a thing were simony³⁷. Since the main burden of the regulations is to standardize wages and workshop practice and the commercial relation between master and apprentice, this particular regulation is mildly anomalous. These regulations are, however, repeated almost literally in the ordinances given under the Imperial seal, in somewhat modernized language, in 1563³⁸; and they also appear in some intermediate documents. Neither Matthias Roriczer nor his father, Conrad (who, as master-mason of the Cathedral, must have acted as 'host' to the visiting assembly), signed the document, though Matthias is named in an appendix of 1468-71 as an apprentice of Hans von Esslinger³⁹. This is all rather puzzling since Matthias had become a master himself in 1463⁴⁰. Some scholars have chosen to interpret this to

31. E. Coornaert, *Les Compagnonnages*, Paris, 1966, pp. 341 ff.

32. There are a number of variations on the legend, and speculations about the exact identity of Maitre Jacques, who varied between St. James the apostle and Jacques de Molay, the last Master of the knights-templars. The wounds in these legends are arguably a sub-species of the ritual mutilations so common in all initiation ceremonies, in which actual mutilation of initiands is transformed into legendary wounding connected with the cult-secret. See A. van Gennep, *The Rites of Passage*, London, 1960, pp. 70 ff., and V. I. Propp, *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, Turin, 1949, pp. 89 ff. A psychoanalytic interpretation is offered by Bruno Bettelheim in *Symbolic Wounds*, London 1955, pp. 56 ff., 81 ff.; alternatively, Erich Neumann, *The Origin and History of Consciousness*, New York, 1954, pp. 310 ff.

33. For the *Compagnons-Tourneurs* and their livre, see E. Coornaert, 1966, pp. 356 ff.

34. Published by Carl Heideloff, *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*, Nurnberg, 1844 after the transcription by Friedrich Heldmann, 1819. On the subsequent bizarre history of the document, see Lon R. Shelby 1977, pp. 19 ff.

35. See J. Rykwert, *The First Moderns*, Cambridge, Mass., 1980, pp. 136 ff.

36. C. Heideloff, 1844, p. 36.

37. 'Es soll kein Werkmann noch Meister von keinem Gesellen kein Gelt nemen, das er ihn etwas lere oder weise, das Steinwerk berieren ist... Will aber einer dem andern etwas unterwissen oder lernen; das mögent sie wol tun, ein Stück umb das ander (!) oder umb Gesellen willen'.

38. C. Heideloff, 1844, pp. 61 ff.

39. Who is presumably the same person as the Hans Boblinger mentioned elsewhere. See F. Bucher 1979, pp. 375 ff., and Lon R. Shelby, 1977, pp. 19 ff.

40. Lon R. Shelby, 1977, pp. 16 ff.

mean that the Roriczers did not want to sign the ordinances, or that Matthias thought himself exempt from them. Neither hypothesis seems very likely to me. The Regensburg masons did indeed have separate regulations; but their effect was to loosen their ties with Strassburg, rather than establish a qualitatively different guild from the central masonic trade organization⁴¹. It is clear, too, that the Regensburg regulations were not 'revolutionary' or even particularly innovative. They have all the appearance of confirming the existing state of things: or perhaps, institutionalising an accepted, customary organization which had come under question or which was weakening. The Regensburg lodge may have been one of the groups questioning the accepted custom. But I do not wish to speculate too much.

Whatever the explanation, I doubt whether any of the regulations or missing signatures could have been thought of as dispensing Matthias Roriczer from his obligation to keep the secret. Which leads me to believe that either the booklets were not publications in our sense of the word, and would be kept within the workshops; or alternatively, that the secret was something quite different from what was revealed in the booklets. Or perhaps again a bit of each.

Publication before Printing

The exact nature of publication as against printing should be explicit. Of course books were published long before the introduction of printing. When Catullus gave his '*novum libellum arido modo pumice expollitum*' to the historian Cornelius Nepos, he was publishing it, that is, he expected the book to become public property. Such too is the implication of the last lines of the poem, the prayer to the *patrona virgo* that his book '*plus uno maneat perenne saeclo*'⁴². Catullus' dedication was admired and emulated; but it followed a common practice of publishing by dedication to some well-known

41. On the Regensburg ordinances see Lon R. Shelby (1977), pp. 50 ff.. I am not entirely convinced that Shelby's inferences from silence are at all conclusive. What was enacted in Regensburg seems an echo of the elaborate disorders which had shaken the guild system a century earlier; it is a retrenchment of the kind described by Henri Pirenne, *A History of Europe*, London, 1936, p. 526, as characterizing the *petite bourgeoisie* who 'remained faithful, until the end of the Ancien Régime to the protectionism which reserved for them the exploitation of their municipal clientele'. This had always been true of the masons, and in fact their trade was perhaps less affected than others by the fourteenth-century disturbances and the foundation of the *compagnonnages*; on which see H. Pirenne, *op. cit.*, pp. 383 ff.

42. Catullus I. The poem (in James Michie's translation) runs:
 To whom shall I give my new book — doesn't it look
 Handsome, all polished up with pumice-stone?
 To you, who thought my scribbles showed some talent
 Cornelius. Back in the days when you alone
 In Italy were willing to compress
 The whole recorded history of the earth
 Into three volumes of a single book...
 ... O Muse, O virgin patroness,
 Let it survive a century or two.

The most famous (and telling) of the emulations is D. M. Ausonius' dedication to Pacatus Drepanius, Roman Proconsul in SW France (Aquitania) and fellow-poet, written late in the fourth century AD, which starts, ruefully, with a direct quotation:

"Cui dono lepidum novum libellum?"
Veronensis ait poeta quondam...
At nos inlepidum, rudem libellum
burras quis quilias ineptiasque
credemus gremio cui fovendum?

("To whom shall I give my smooth new book?", the Veronese poet once asked, "... But this ugly, coarse little book? Rubbish, dross, and inanities — Into whose care shall I give it?")

contemporary, as Varro dedicated books five and ten of his *De Lingua Latina* to Cicero⁴³. This practice was common enough as late as the fourteenth century. Boccaccio sends his *De Claris Mulieribus* to Andreola Acciaoli asking her to allow his book to show itself to the public ('*procedendi in publicum*')⁴⁴. And such patronage usually had the double function of protecting the author from unauthorised copying, and being paid for in offices or cash. Inevitably, printed books continued this practice; it was the principal source of income for many authors⁴⁵.

The author would sometimes provide an 'exemplar' for a book-seller: a corrected text from which copies could be made, much as printers worked from an author's or editor's manuscript. The scale of production in individual scriptoria is not always easy to gauge. Obviously the great monastic ones in which illuminated gospel or order books were written and illuminated might work on one book at a time. But at the opposite end, and particularly in university towns, commercial scriptoria would produce multiple copies⁴⁶. There exists an unidentified order recorded at Leyden, in the University Library but dated 1437, for a set of manuscripts. The order is presumably from a bookseller to a commercial scriptorium: it is for 200 copies of the Penitential Psalms, 200 of the *Distichs of Cato* in Flemish⁴⁷, and 400 of an unspecified prayer book. These are, as Febvre and Martin rightly say, editions in every sense of the word, though they are manuscripts. The numbers are strictly comparable with those of the early printed books⁴⁸.

Moreover, long after the invention of printing, scriptoria were producing books commercially. Certain bibliophiles, such as Federico da Montefeltro, Duke of Urbino, would not allow printed books in his library⁴⁹; others, such as Isabella d'Este, while liking the novelty, would criticize the price charged and the lack of regularity in the impression, particularly on vellum⁵⁰. Vespasiano da Bisticci was still profitably running a large commercial scriptorium in Florence in 1498⁵¹. So that for the first half-century of printing, the diffusion of texts in manuscript rivalled that of printing, and 'publications' of manuscripts was as common for that period as publication by printing.

The Secret: Euclid and Vitruvius

Printed texts for private circulation were also relatively common, particularly those concerned with the trades. As late as the 1780s the Carpenter's Company of the City and County of Philadelphia would only lend its rule book to its members on the understanding that it was not to be shown to any outsider and returned to the Company

43. The openings of some of the other books are lost; in any case, only Books V-X survive. *Opere*, ed. P. G. Ricci, Milan, 1965, p. 706.

44. Relevant material collected by R. K. Root in PMLA, XXVIII, 1913, pp. 417 ff.

45. Robert K. Root, 1913, *passim*, and Febvre & Martin 1958, pp. 14 ff.

46. Febvre & Martin, 1958, pp. 22 ff. It is probable that these books were used as teaching manuals.

47. This is a late mediaeval Dionysius Cato, whose *Distichs* were moral advice to his son.

48. Febvre & Martin, 1958, pp. 377 ff. reckon the average edition to have been in the region of 500 copies; counting some 35,000 titles before 1500, they arrive at the figure of 20,000,000 copies. As for the size of printings, Leonardas V. Gerulaitis, *Printing and Publishing in Fifteenth Century Venice*, Chicago, 1976, gives 400-500 as the average number of a late fourteen-seventies printing (p. 8). This is a very interesting view of the definite crisis in Venetian publishing in 1473, owing to the 'overproduction' of Latin classics (Gerulaitis, 1976, p. 23).

49. So Vespasiano da Bisticci, *Vite de Uomini Illustri*, ed. A. Mai and A. Bartoli, Florence, 1859, p. 99. 'In quella libreria i libri sono belli... tutti scritti a penna, e non v'è ignuno a stampa, che se no sarebbe vergognato...'

50. A. Baschet, *Aldo Manuzio, Lettres et Documents*, Venice, 1867, pp. 9 ff.. J. Cartwright, *I. d'Este*, vol. II, London, 1915, pp. 26 ff.

51. E. P. Goldschmidt, 1950, p. 3. He employed about 50 scribes.

on the borrower's death or resignation. What was explicit in the Company's rule book was implicit in many others⁵². In that sense I do not think that Schmuttermayer's or Roriczer's books are in themselves irrefutable evidence of the masonic secret being broken in the printing press. But this leaves open the problem of whether they did or did not contain the secret. Certainly the regulations at Regensburg did prohibit the revealing of how to elevate from a given plan, and the booklets seem to be concerned with a method of doing this. But it refers constantly not only to the practice of stonecutting, but also the liberal art of geometry. And it is an art which is to be practiced not with the help of number operations, or of deductive reasoning, but through 'the manipulation of dividers' (Roriczer) and has its 'origins in the level, set square, triangle dividers and straight edge' (Schmuttermayer). Whatever is being taught in both booklets, therefore, is not the doctrine of Euclid, but a relatively simple sleight-of-hand or rule-of-thumb.

I find it difficult to believe that the grave secret was just that. There are very few records of medieval breaches of the oath. But there is at least one recorded case of a murder carried out for revealing not *the* secret, but *a* secret — not at all to do with the method of elevating from plan, but with excluding water from the foundations of a building built on marshy land. In 1099 Bishop Conrad of Utrecht was knifed by one Pleber (or Plebeus), master-mason of the new collegiate church of St. Mary he was building for the bishop, who had succeeded in worming the secret out of the mason's son⁵³. Certainly there are no records of any sanctions taken against the authors of the two printed pamphlets.

In any case, it is not as if the geometry of Euclid was unknown in the Middle Ages. Adelard of Bath made the standard translation of the complete work into Latin shortly after 1130, though it was replaced by Campanus of Novara's version, which was the one used by the early printers⁵⁴; Erhart Ratdolt of Augsburg printed the *editio princeps* in Venice in 1482, and managed the feat of printing a dedication page (to the Doge) in gold on vellum⁵⁵.

Geometry was a familiar "art". It was taught in the universities as part of the quadrivium. Leonardo of Pisa (Fibonacci) certainly knew his Euclid, as did Michael Scott, or John of Hollywood or Roger Bacon. Thomas Bradwardine, to mention another Englishman, was both a great prelate, making a contribution to number-theory, and an original geometrician, who worked particularly on the theory of proportion. The French academic and prelate Nicholas de Oresmes, in the next generation, was the greater Euclidian and the greater mathematician⁵⁶. Dante much earlier had claimed virtue for his originality by saying that the enterprise of repeating stale truths is like demonstrating once more some theorem out of Euclid, which is to say as superfluous as discoursing on happiness after Aristotle had done it, or setting out the advantages of old age following Cicero... Such exercises, Dante thinks, could only provoke wearisome disgust⁵⁷. None of these men could have been ignorant of the fact that inscribed

52. The book was reprinted with a commentary and introduction by Charles E. Peterson, New York, 1971. It is notorious that Jefferson could not obtain a copy when he needed one in 1817 (p. ix).

53. J. Harvey, 1978, p. 103. P. du Colombier, 1973, p. 52.

54. R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1963, pp. 171 ff. D. E. Smith, *History of Mathematics*, vol. I, New York, 1951, pp. 203 ff.

55. E. P. Goldschmidt, 1950, pp. 64 ff.; Leonardas V. Gerulaitis, 1976, pp. 16 ff.

56. On the *De Proportionibus & Ad Pauca Respicens* see edition by Edward Grant, Milwaukee, 1966, Introduction.

57. *De Monarchia*, I, 1. On the other hand, Peter Damian, in a high sounding passage, renounces all pagan learning: 'Platonem... respuo... Pythagoram parvipendo... Nicomachum... ab dico... Euclidem perplexis geometricarum figurarum studiis... aequae declino... non mihi Tulliani oratores... urbanitatis trinent verba... Christi me simplicitas doceat, vera sapientium rusticitas ambiguitatis meae vinculum solvat...' (Dominus Vobiscum; Migne, *Patrologia Latina*, CXLV, p. 231), which might have come from any anti-humanist fifteenth-century preacher and shows the position of Euclid in the mediaeval monastic study.

squares, rotating squares, relate to each other as $1:\sqrt{2}$ — to them Roriczer's and Schmuttermayer's "revelations" would have merely seemed like stating the self-evident. No, the secret must have resided elsewhere. It is just worth, in this context, having another look at the figure which Euclid cuts in these affairs, since the references to the liberal art of geometry are not limited to the kind of texts I have mentioned so far, but recur in the lore of building and masonry. I have in mind in particular the English masonic regulations, which survive in a number of documents, all in slightly different forms.

The oldest is probably the manuscript usually known as *The Regius Manuscript*, since it is in the King's Library of the British Museum. Written just before 1400, it claims to be the Constitution of the Art of Geometry *secundum Eyclidem*. A few years later another, similar "constitution" (now known as the Coke Manuscript after its first editor) was written out⁵⁸.

The differences are so many that they are not worth chronicling in detail; it is enough to remark here that Coke is in prose and longer (960 lines against 800 slightly longer ones) and sets out the rules after the history, and the history is more detailed than in the Regius Manuscript — which is in verse. It is a mythical farrago drawn on a number of sources: scripture, of course, and some more recent books which are named in the text: Peter Comestor's *Historia Scholastica*⁵⁹, the *Polychronicon* of Ralph Higde⁶⁰, Isidore of Seville's *Originum libri XX*⁶¹, the *De Imagine Mundi*, often attributed to Bede the Venerable but in fact by Honorius of Autun⁶², and the *Revelations* of Pseudo-Methodius⁶³. The text begins with an invocation to God the Creator, after which it explains how geometry is numbered among the seven liberal arts.

'... And Gemetry is as moch to sey as the mesure of the erth Et sic dicitur a geo grece quod redditur terra latine et metron quod est mensura...'

The author translates all this into English, and continues:

'Merville ye not that I sayd that alle sciens lyuen alle only by the sciens of Gemetry... for if a man worche with his handis he worchyth with summe manner tole and ther is none instrument of materielle thyngis in this worlde but hit come of the kynde of erthe and to erthe hit worle turne ayen...'⁶⁴

The text goes on to make masonry the chief dependant ("hath the most notablite and most parte of this sciens Gemetry") on the liberal art; and accounts for it historically out of scripture: how the sons of Lamech discover geometry (Jabal), music (Jubal) or

58. D. Knoop, and G. P. Jones & D. Hamer, *The Two Earliest Masonic MSS*, Manchester, 1938. There are many slightly later forms of the constitutions (with slight variations) in existence.

59. Peter Comestor (*comedere* — to devour — in this name, of books and learning), d. 1172 (or 1185?) at St. Victor's Monastery in Paris. His *Scholastica Historia super Novum Testamentum* (also known as *Livres Historiantz de la Bible*) were regarded very highly, and with Peter Lombard's *Sentences* and the *Decretals* of Gratian often quoted as containing all Scholastic and Positive theology as well as Canon Law. It was printed in Utrecht in 1475, Strassburg in 1483, Bale in 1486.

60. Ralph (who called himself Ranulph Higden (Hyden, Hikeden)) completed his world history in 1327, taking it up to that date, and later extended it to 1342. It was translated into English by John of Trevisa. An epitome was printed by Caxton in 1480 and the whole text in 1482, as well as by Wynken de Worde in 1494. It was a very popular book; about 100 mss are extant.

61. Isidore's book, also known as *Etymologiarum Libri XX*, was a very popular handbook.

62. Sometimes attributed to the Venerable Bede, *De Imagine Mundi* was in fact written by Honorius of Autun and printed in Migne's *Patrologia Latina*, vol. CLXXII, pp. 115 ff.

63. The *Revelations* attributed to Methodius of Olympus (and hence sometimes called 'of pseudo-Methodius') were a source much used by Peter Comestor, but were also read directly in Britain. See Charlotte d'Evelyn, "The Middle-English Metrical Version of Methodius", *Publications of the Modern Language Association*, XXXIII (1918), pp. 135 ff. The Greek text has been re-edited recently by A. Lolos (*Beiträge zur Klassischen Philologie*, vols. 83 and 94, Mannheim am Glan, 1976-8).

64. Lines 119 ff.

Tubal) and metalwork (Tubal-cain); as well as the relation between weight, measure and harmony through the different sounds of Tubalcain's hammers. These brothers (whose sister, Naamah, also invented weaving) recorded all their knowledge on two columns, one of marble (safe from fire), the other of brick (safe from water) which were found some time after the flood. 'A grete clerk that called putogoras' found one column, and Hermes the Philosopher found the other. But the tower of Babel was begun by Ham, son of Noah; his grandson, Nimrod, 'the first potentate' (Gen. 10, 8) on the earth, according to the text, sent masons to Ashur (who built Niniveh, Gen. 10, 11) and gave them the charge of which the text purports to be an "emulation". This is an extrapolation from the biblical text as is the further account of Abraham who was a wise 'clerke' and knew the seven liberal arts, which he taught the Egyptians when he took refuge with them during a famine.

"... and this worthy clerke Euclidnis was his clerke and lerned of hym..."⁶⁵

Euclid then taught the Egyptians to make dykes against the Nile floods; he gives charges to them, and the Israelites learn building craft from the Egyptians and that is how the Temple was built in Jersusalem. Next in the chronicle comes "a worthy kunge in ffrans that was clepyd Carolus Secundus"⁶⁶ which may indeed mean Charles the Bald, but also Charles Martel, since "the same Charlys was a mason bifore that he was kyng" which may well be a simple misunderstanding of the soubriquet. He had his relation with masons. And then Saint Adhabelle (Amphiballus)⁶⁷ came over to England and converted St. Alban, who loved masons; the chronicle ends with King Athelstan⁶⁸, who endorsed the regulations which follow — nine articles about trade procedure, and nine points which regard behaviour, including a general injunction to secrecy (point 3) and rules about assemblies. The Regius Manuscript has a similar version of the history, but very brief. Euclid appears without any antecedents:

"The clerk euclide on thys wyse hyt fonde
Thys craft of gemetry yn egypte londe
Yn Egypte he tawte hyt ful wyde
Yn dyvers londe on every syde"⁶⁹

and so passes directly to Athelstan. After the rules there is an equally summary account of the legend of the four crowned ones, the *Quatuor Coronati* (masons who are often patrons of building lodges), as well as a long exhortation to good manners, almost literally copied from another manuscript which is still extant but has no specific bearing on building.

The legend of the four crowned saints is in the *Legenda Aurea*, and their church on the Caelian hill has had one of its vicars (Leo IV) raised to the Papacy. It is now a much smaller twelfth-century rebuilding of the basilica which was destroyed in the siege of Robert Guiscard, and is usually the 'title' of the Archbishop of Cologne, having been connected with Trier. It contains a chapel to Barbara, another martyr connected with building⁷⁰.

65. Lines 446 ff.

66. So it is resolved in Anderson's Constitution: see below.

67. This rather obscure saint was worshipped in St. Albans Abbey.

68. That Athelstan was an active supporter of crafts, there is no doubt: he was the grandson, and emulator, of Alfred, but achieved a greater European prestige.

69. Bibl. Reg. 17a, lines 56 ff.

70. H. Leclercq in F. Cabrol, H. Leclercq and H. Marrou, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, 1907-1953, s.v. Quatre-Couronnes, and more recently, Pierre du Colombier, 1973, pp. 137 ff. But also see J. P. Kirsch, *Die Stationskirchen des Missale Romanum*, Freiburg, 1926, pp. 170 ff. It is a Constantinian 'titulus', the *Titulus Aemiliana* on the Caelian Hill. It was rebuilt by Paschal II about 1115. The four saints were soldiers called Claudius, Nicostratus, Sempronianus and Castorius: the legend

These anthologies of precepts and legends woven round the figure of Euclid have no mention of Greek and Roman architecture, and certainly no word about Vitruvius. This tradition is so powerful that when the 'speculative' masons, as a secret society, had their 'charges' revised by James Anderson⁷¹, a man of voluminous if indiscriminate learning, he provides, even in the revised edition of 1738, a rather similar legendary account of the history of building. The two columns appear with their correct source in Josephus; Nimrod appears twice, briefly; Abraham teaches geometry to the Egyptians; the Israelites learn the art there, as did Pythagoras; Vitruvius makes as brief an appearance as Nimrod⁷², during the reign of Augustus, and for the rest much is general history inflated with masonic titles for any potentate. The Charles II of the manuscripts now becomes Charles Martel definitely, and Ethelbert (Athelstan comes later in the story) establishes masonry 'in the Augustan manner' in Britain, on which Anderson then concentrates.

The very brief mention of Vitruvius even at the height of eighteenth-century Vitruvianism in Britain witnesses to the strength of the masonic tradition, since Vitruvius was well known to the contemporaries of the scribes who wrote out the copies of the constitutions. Petrarch, as I already said, possessed and annotated a manuscript. Archbishop Rotrou (1165-83) bequeathed a copy of Vitruvius to his Cathedral of Rouen. There are references to Vitruvius in silver Latin literature; and several late antique and mediaeval abstracts. Einhard, Charlemagne's biographer, corresponded about difficult terms in Vitruvius with his disciple Vussin, a monk at Fulda⁷³. Vincent of Beauvais and Durandus of Mende quote Vitruvius on the proportions of the human body, and so on; while the English thirteenth-century writer on poetics, Gervase of Melkley, makes him the authority for demanding that the poet should have encyclopaedic knowledge as Vitruvius required of the architect⁷⁴.

There is therefore, throughout the Middle Ages, a culture in which Vitruvius' name is relatively familiar: it is a culture which deals on the one hand with antiquity and history; on the other with speculations about number and proportion even in a cosmological context. He was also used occasionally as a guide to building and technical problems (fortifications, mills, drains) but on the whole the building techniques which he described, techniques used on stone-cutting of large stones and on the use of massed concrete in the permanent shuttering of brick and tile, were alien to mediaeval builders, whose great skill was the cutting of relatively small stones into elaborate shapes on which the solidity of any structure depended. This was that very powerful and elaborate skill which derived from the discipline of stereotomy (a word, by the way, which does not

became attached to those relics that they were of craftsman who had refused to make statues of idols. Hence their patronage of building crafts.

71. On the redactions of James Anderson's *Constitutions*, see most recently, J. Rykwert, 1980, p. 211, n. 98.
72. J. Anderson, 1738, p. 37: 'Vitruvius the learned, the Principal Warden, by his writings Justly acquir'd the Character of the Father or Teacher of all accurate Architects, and clever Connoisseurs to this Day'.
73. *Einart ad Vussinum Filium Suum Hrabani discipulum*, 840 AD 14 Mart. 'Misimus igitur tibi verba et nomina obscure ex libris Vitruvi, quae ad praesens occurrere poterant... et propter illud quod Vitruvius nominat scaenographia interroga illud quod Virgilius in III Georgicorum libro scenam vocat... dicit enim' (Georgics III, 23-25). In J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, no. 16, Vienna, 1896. As transcribed by Schlosser, the Virgil quotation agrees with modern editions. Einhard recommends that Vaussin look at the ivory box (*capsella*) which S. Eigel, the Abbot of Fulda, made (or had made) so that he understand the Vitruvian problem being considered. Fragments of such a box, or perhaps the very same box, were found walled into the seventeenth-century altar of Seligenstadt Abbey recently. So R. Büchler and H. Zeilunger, "Reste einer Karolingischen Elfenbeinarbeit in Seligenstadt", *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, XI, 1971, pp. 19 ff., and C. Heitz, 1980, p. 137. For later mentions also Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the 12th Century*, Cleveland, Ohio, 1957, pp. 72, 330.
74. Vincent of Beauvais, *Speculum Doctrinale*, *De Proport. Hum.* Durandus de Mende, *Rationale div. Off.* On Gervase of Melkley and Vitruvius see E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, 1953, pp. 206 ff.

appear in English until the early eighteenth century) and which in France makes its spectacular entry into the literature of architecture with Philibert's⁷⁵ treatise. Philibert demonstrated it splendidly in the way the vaulting of the chapel of Anet is projected onto the floor as a pattern⁷⁶; in the same way vaulting was projected up from the plan in a brilliant three-dimensional operation which must have been developed to a great skill by the Junkers of Prague, whose vaulting did reach unrivalled complexity.

Although the geometry involved is not very complex, the combination of plan and section must have been awkward; as the exact determination of the geometry of the building stones in Philibert's account of these *fort bons traicts et difficiles* makes quite clear⁷⁷. The very difficulty suggests that many craftsmen speculated about the meaning of these operations: their moral, philosophical or even theological implications for themselves. It is inconceivable that the elaborate written charges which I have quoted (and which were read out regularly at their meetings of any solemnity) were not amplified by a vast verbal lore. In the last few decades it has become increasingly clear that masons did a great deal of drawing. The exact status of the best-known architectural draughtsman of the Middle Ages, Villard D'Honnecourt, the co-author of the most fascinating and extensive of the lodge-books, is still uncertain⁷⁸. Other later lodge-books have been and will be published in the near future. Meanwhile any number of drawings, some palimpsested, like the one attributed to Hugh Libergier at Rheims⁷⁹, have been published recently. At York there is one of those drawn and re-drawn plaster tracing tables or floors of which much had been said, but little shown⁸⁰; at Wells there is another such table, and the floor of the chapterhouse is covered with a network of scorings which have been read as setting-out lines, though no definite interpretation is available⁸¹.

Gesture and the Book

It is easy enough to understand that the men who performing the difficult, sometimes arduous and risky operations with their compasses and rules and squares should think of Euclid as their culture-hero and neglect Vitruvius, who is concerned with module and number. In that sense the whole tradition of architecture-talk was not wholly apposite to the masters of stone as it was to a different group of people concerned with building: the clerics and academics, the chancellors and civil servants for whom it is often confusingly claimed that they 'built' that cathedral or this palace. The architect had a very important part in mediaeval lore. Scripture consecrated it, since St. Paul speaks of himself as working in a community: he, Paul, 'ut sapiens architectus fundamentum posuit' while others 'alius superaedificat...' ⁸² so that references to *sapiens*

75. A. Blunt, *Philibert de l'Orme*, London, 1958, pp. 46 ff., 114 ff.

76. Unfortunately, no wholly reliable drawings of either have ever been published. The plates published by Jacques Androuet du Cerceau (*Les Plus Excellents Bastiments de la France*, vol. II, Paris, 1576 and 1607, pls. 47, 48) are still useful.

77. Philibert de l'Orme, *Architecture*, Rouen, 1648, p. 87.

78. F. Bucher, 1979, pp. 19 ff.

79. In J. Harvey, 1978, pp. 110, 112.

80. On drawing tables and draughting rooms see C. Enlart, *Manuel de l'Archéologie Française*, vol. I, Paris, 1902, pp. 64 ff.; the York plaster drawing floor, J. Harvey, 1978, pp. 114 ff.

81. They were first described by J. T. Irvine in the Cathedral Fabric Book (ms) and have been mapped by L. S. Colchester, the present Cathedral archivist, to whom I owe this information. They have now been largely 'walked off' the stone flags, and no convincing interpretation has been offered. But see also A. Hamilton Thompson, "Mediaeval Building Documents and what we learn from them", *Somerset Archeological and Natural History Society*, LXVI, ii, 1920, pp. 1 ff. John Harvey published the Wells drawing table in the *Archeological Journal*, CXXXI, 1974, p. 214.

82. I Cor., III, 10. This and the following quotations have been discussed in another context by Sir Nikolaus Pevsner in *Speculum* XVII (1942) pp. 549 ff.

architectus in mediaeval documents are often references to this passage, and not to any building operations. Its echoes were very frequent: St. Jerome refers to it as '*Paulus architectus qui posuit fundamentum Christi...*'⁸³ Even more important is an image: the creation of the world is shown as the work of the Almighty operating like an architect with compasses. This image is powerful and pervasive, which is why it is odd that it is infrequent in connection with master-builders. In fact there was a misunderstanding about this matter. While many mediaeval writers believed with Aquinas that '*Architecton est artifex principalis qui movit omnes causas vel principia vel qui dirigit et imperat ministris artis qui manu operatur, ab archon, quod est princeps, et techne quod est ars...*'⁸⁴ there was another persistent tradition, to which a near-contemporary of Aquinas and fellow Dominican, Johannes Balbi, witnesses in his *Catholicon*, a semi-popular encyclopaedic compilation: '*Architector*', he comments, '*ab archos et tectum... quis facit tecta... vel potius principalis artifex qui praeest aedificiis construendis...*'⁸⁵ This identification of architect with master-carpenter of course contains or refers to the claim of the carpenters to be superior to masons, because they do the topmost part of the building and, more importantly, because Our Lord chose to be a carpenter during his time on earth.

It is curious that long after the *Catholicon* was written, Leone Battista Alberti thought it worthwhile to refute this piece of popular etymology: '*architectus*', he writes, '*non tignarum fabrum... sed hunc qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire, tum et opere absolvere didicerit...*' With the one definition Alberti refutes the mediaeval commonplace, but also makes a knowing reference to a Ciceronian passage which exalts the rare skills of the artists and of the orators, with the resoundingly quotable conclusion, that while the Athenians no doubt appreciated waterproof roofs even more than the ivory statue of Athena, '*tamen ego me Phidiam esse malem, quam vel optimum fabrum tignarium...* I would still rather have been Phaidias than the best of carpenters'⁸⁶.

It was perhaps inevitable that the magnates and their surrogates, who saw themselves as 'builders', would be the operators of the Vitruvian text and of the sacred numbers which they contained, with its access to the whole world of anagogical commentary, while the masons worked their drawing and measuring instruments invoking an analogous empire of skill and speculation within which Vitruvius had scarce or token authority. The whole technique of the masons was only remotely related to the skills of antique builders. Their techniques had come from the southeast, according to the only convincing hypothesis to be fully worked out, Strzygowski's about the influence of

83. Hieron. Epist. 48, 2. Some implications of the notion of *Deus Architectus* are discussed by Martin Warnke in *Bau und Überbau: Soziologie der Mittelalterlichen Architektur nach Schriftquellen*, Frankfurt a. M., 1976, p. 138.

84. *Summa Theol.* III, 79; cf. Aristot. *Metaph.* I, I, 17.

85. Johannes Balbi (also Johannes de Janua or Johnes Genuensis) was John of Genoa, a Dominican who dated the ending of his *Catholicon*, a grammar and dictionary, 7 March 1286; he intended it as a complete introduction to the Trivium, and it was much used in that way. It was one of the first printed books (Johannes Fust — presumably set and printed by Gutenberg, Mainz, 1460) and was much reprinted before 1500 (Peter Schoeffer, 1472; Anton Koberger, 1483 and 1486).

86. *Architectura* also occasionally signified 'roof'; Du Cange, s.v. Leone Battista Alberti, 1966, Prologue, p. 7. The use of *architectus* in this way appears about the year 1000 in the account of St. Benoit-sur-Loire (*Miracula Scti Benedicti*, in V. Mortet & P. Deschamps, *Recueil de Textes relatifs à l'Histoire de l'Architecture, XI-XII^e siècle*, 1911, p. 7 and n. 3) where Ademar of Limoges is said to '*tecta more architecti perambulabat*'. But the other uses also occur in the eleventh and twelfth centuries (V. Mortet, 1911, pp. 69, n. 5, 272, 276). An important reference to the carpentry emphasis occurs in another handbook, the *Dictionarius* of Jean de Garlande, written by this professor at the University of Toulouse about 1245, which gives the architect's work as entirely consisting of carpentry items, and defines: '*Architectarii, id est carpentatorii; architectus est magister carpentatorius*' (in V. Mortet and P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'Architecture, XII-XIII^e siècle*, 1929), pp. 276 ff.). The Ciceronian passage is in *Brutus, sive De Claris Oratoribus*, 256.

Armenia and Syria on Europe through Byzantium⁸⁷. It goes some way to explain how such a technique took hold of the fragmented building guilds, or in some cases actually instituted them in the outposts of the Empire and outside it: an alien technique, slowly naturalized, and mature about the year one thousand, just as the world was getting ready to put on that famous white mantle of churches.

It seems therefore reasonable to postulate a double discourse about architecture which — between the year one thousand and the year 1500, that is roughly during the 'gothic' period — was the current way of speaking about building. The first part of this discourse might usefully be called "Vitruvian": it was public, literary and used in talking about building by the lords and clergy and literati; the second was a private and even secret 'Euclidian' discourse. It was carried on, compass in hand, by masons and carpenters and other building workers as well as by jewellers — since the bulk of the work of these last (reliquaries, monstrances, censers, state-salts) consisted of making exalted building models in precious and semi-precious materials. These two discourses were no more in conflict than the master-builders were in conflict with their employers. In fact it is easy enough to imagine a master-mason practising one kind of discourse at dinner with a bishop and the other in the lodge on the cathedral site. However forbidding the social stratification of the mediaeval city may have been, accounts of mingling on the building site, with pious princes and clergy acting not only as humble workmen but also as semi-skilled and even as skilled builders, are common enough⁸⁸. As for the architects acting as the equals of literati, there are also plenty of

87. J. Strzygowski, *The Origin of Christian Church Art*, Oxford, 1923; more extensively in *Die Baukunst der Armenier in Europa*, Vienna, 1918.

88. St. Louis is the most obvious example — at Royaumont he performed several tasks as a building workman, according to Guillaume de Saint-Pathus, his biographer. Quoted in V. Mortet and P. Deschamps, 1929, pp. 243 ff. But see also the letter of Haimon, Abbot of St. Pierre-sur-Dive to the Monks of Tutbury (*op. cit.*, pp. 63 ff.) and the description of the building of Notre Dame at Chalons-sur-Marne by Gui de Bazoches (*op. cit.*, p. 109). However, on architecture as 'menial' work see M. Warnke (*op. cit.*) n. 221. It is not sufficiently appreciated how much the guild oath and loyalty oath among equals cut across the dominant legal and institutional mediaeval practice. See M. Bloch, *La Société Féodale*, vol. II, Paris, 1949, pp. 114 ff., 212 ff. The problem of craft collegiality is closely connected with this issue. Craft confraternities or guilds acted as an insurance company and burial club; but they also 'interpreted' the craftsman's work to himself, giving it a spiritual context. This is so widely acknowledged as not to require special comment. It seems that any explicit economic working of the Roman *Collegia* was only institutionalized at the time of Diocletian, though it had already been begun by the Severan Emperors, A. Piganiol, *Histoire de Rome*, Paris, 1949, pp. 425, 457), while the other functions were common enough. The college of Tectones, like several other ones, claims that they were founded by Numa Pompilius, the second (legendary) King of Rome (Plut. *Vitae*: Numa, 17). On this text see J. P. Waltzing, *Etude Historique sur les Corporations Professionnelles*, vol. I, Louvain, 1895-1900, pp. 62 ff. In Rome there were several building craft colleges: Fabri, Fabri Tignarii, Fabri Aerarii, Marmorarii, all of which are commemorated in inscriptions (J. P. Waltzing, *op. cit.*, vol. III, pp. 17 ff.). It may well be that the Fabri and the Tignari were the same guild, J. P. Waltzing, *op. cit.*, vol. II, pp. 117 ff. In many towns the craft organization was based on the *collegia tria*: fabri dendrophori (wood-merchants and wood-workers) and centonarii. In about 150 towns the groups with at least one of the colleges is named in an inscription. On the pervasive nature of this organization see H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, vol. I, Leipzig, 1875-1887, pp. 157 ff., 270 ff.; vol. IV, pp. 306 ff. The antiquity of some collegia had to be established at the end of the republican period because Julius Caesar's (Suet. *Vita Jul. Caes.* 42) and later legislation led to many exaggerated claims. There is no doubt whatsoever that these collegia had a part in the religious life of early Rome (G. Dumezil, *La Religion de Rome Archaïque*, Paris, 1966, pp. 562 ff., 592). On the later doings of the stonemasons see also Carlo Susisni, *The Roman Stonecutter*, Oxford, 1973, pp. 14 ff. A specific text of a corporation where the 'interpretation' is known is that of the surveyors, *gromatici* or *agromensores*, on which see O. A. W. Dilke, *The Roman Land Surveyors* Newton Abbot, 1971, pp. 32 ff., 126 ff. The body of legal documents concerning collegia were collected by C. G. Bruns (*Fontes Iuris Romani Antiqui*, ed. T. Mommsen, Freiburg im-Breisgau, 1887, pp. 314 ff.). On the implication of the notion of *collegium* in the middle Ages, particularly the eleventh century, see Brian C. Stock, *The Implications of Literacy*, Princeton, 1983, pp. 462 ff., 482 ff.

There is no doubt that in the latter empire the system of price and labour control which had worked under Diocletian broke down (S. Dill, *Roman Society in the Last Centuries of the Roman Empire*, London, 1919,

records of disputations on problems of theory connected with building sites⁸⁹. There is no point in reviving the earlier legends about the role of the monks in western architecture. But the higher critics who wanted all masons to be illiterate bumpkins had obviously reacted too far.

To swear to keep the masonic secret, or any other trade guild secret for that matter, is only a particular example of the observing of secrecy in forms of initiation: whether the all but universal adolescent ones, or those involving access to special skills⁹⁰. It is rare enough to have an extended account of such ceremonies, but even harder to come by are the speculations of participants about it. Even then, the words of the ritual are usually meaningless without an exact account of the gestures, and may only be a comment on them; yet we have no notation for the gesture, nor are we ever likely to devise an adequate one. And this may be in the end the obstacle which separates us most decisively from the mediaeval builder. We have some notion of the Vitruvian language, as I have suggested, but the passes with the compass and square, and all other gestures which were taught the apprentice mason, can only be surmised, read back from the marks on the parchment or paper. Yet in some way the mason who handles the instruments must have felt himself to be 'practising' not so much architecture in our sense, and the service, manual art of masonry or carpentry in his, but the free, the noble 'art' of geometry — which he would rather have in common with "Clarke Euclide" than with Vitruvius the builder.

As the architects became masons, so the masons turned into literati; the quadrivium was no longer so binding in the schools, and the claim of the architect to a nobility in his profession became disassociated from the status of a practitioner of the noble art of geometry⁹¹. The Euclidian language of square and compass gave way to the more

pp. 232 ff.). The passage between the ancient and the mediaeval notion of corporation was considered by G. G. Mor, "Gli Artigiani nell' Alto Medioevo", *Settimana di Studio del Centro Italiano Sull'Alto Medioevo*, XVIII, vol. II, 1971, pp. 195 ff., and in relation to the Eastern world, by Lellia Cracco Ruggini, "Le Associazioni Professionali nel Mondo Romano-Byzantino", *ibid.*, vol. I, pp. 59 ff. The specific case of stoneworkers by J. B. Ward-Perkins, "Quarries & Stoneworking in the Early Middle Ages", *ibid.*, vol. II, pp. 525 ff. The distinction between the *collegia* and *sodalitates* of the ancient world and the guilds of the barbarians is not at all clear. But see Sir Henry Maine, *Early Institutions*, London, 1905, pp. 232 ff. At any rate, there is no doubt that by the seventh century there was a working and profitable group of masons operating in north Italy for whom, as *magistri comacini*, the Lombard King Rotarius legislated when he revised his laws in 643 (P. Villari, *Le Invasione Barbariche in Italia*, Milan, 1901, pp. 309 ff.; G. Pepe, *Il Medio Evo Barbarico d'Italia*, Turin, 1963, pp. 250 ff.). Though there were guilds of craftsmen operating in Italy a century earlier, and soon after the laws of Rotarius, legislation about craft-associations begins north of the Alps (E. Ennen, *Storia della Città Medievale*, Bari, 1975, pp. 46 ff.).

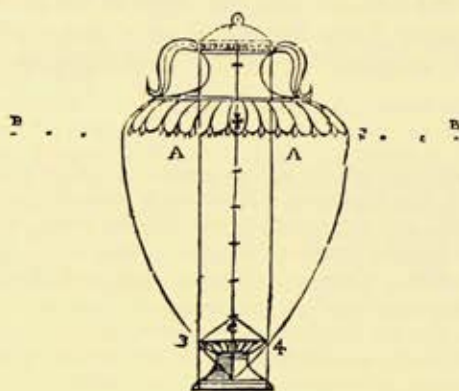
89. The model is the extended one in Milan at the end of the fourteenth century. In the 1360's there had been several discussions over Florence Cathedral — but in fact, here as elsewhere, records are scanty and not all of them published. But see Paul Frankl, 1960, pp. 62 ff.

90. The initiatory secret is often considered in anthropological and ethnographical literature. For a textbook example see Melville J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York, 1955, pp. 187 ff. This matter has been largely neglected also by anthropologists and ethologists. So, for instance, D. Morris (et al.) *Gestures*, London 1979, is concerned with 'everyday' gesture only. J. Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge 1987, considers the relation between the known and the knowable in initiation, with particular reference to gesture on pp. 148 ff.

91. The changing status of the builder, and more particularly of the architect, is inevitably difficult to trace. The strange model letter 'A king to an abbot, asking him to send an architect', written about 1180, begins, 'Nunquam erit structura nobilis cuius erit ignobilis architectus...' Though against this evidence there is a vast amount of material witnessing to the rather menial status of various builders we are now tempted to call 'architect'. On this *nobilitas* as worth, *Würde*, see M. Warnke (*op. cit.*, 1976) pp. 128. Clearly, there was an elaborate hierarchy on site. The sermon of the disaffected Dominican Nicolas de Biard, preached about 1260, compares the master-masons on the site, with rule and gloves who "aliis dicunt: 'Parci me la taille' et nihil laborant", to wicked 'modern' (his word!) overpaid prelates. They are, he says elsewhere the *only* masters of a large building, and "operantur solo verbo". (V. Mortet and P. Deschamps, *op. cit.*, 1929, p. 291). Further implications of this text are explored by M. Warnke (*op. cit.*, pp. 137 ff.).

articulate Vitruvian discourse. From the vantage of the French Academy, the Euclidian language and its gesture look like folklore.

This vast expanse of gesture and talk is the ground on which mediaeval architecture was built. To neglect it, to make no attempt at conjuring it up, at divining its outline is to estrange yourself from those builders, and misconceive their motives.



It is perhaps worth noting in this context that the calling of architect could actually be termed a 'profession' in the thirteenth century. The same entry "architector" in Johannes Balbi's *Catholicon* (above, n. 85) refers to the Greek origin of the word since '*omnia professionum nomina apud Latino... desinunt. Nam grammaticus et philosophus et sophista et poeta graeca sunt...*'

Vitruve et les ordres

par Pierre GROS

A lire les jugements explicites ou implicites portés sur elle par les architectes de la fin du XV^e et du XVI^e s., on retire l'impression que l'œuvre de Vitruve représentait pour ces praticiens à la fois le recours ultime et une source singulière de problèmes. Le *De architectura*, dans l'apparente rigueur de son exigence normative, traçait évidemment une voie simple et étroite, celle d'une prétendue orthodoxie, dont ils mesuraient l'intérêt : la quête passionnée d'une caution archéologique pour le nouveau langage architectonique en cours d'élaboration passait forcément par une théorie des ordres classiques, dont le *De architectura* semblait receler la clé. Mais dans le même temps ils faisaient aussi, à leur façon, l'épreuve de l'ambiguïté de ce livre, pour peu qu'ils essaient d'en reconstituer les planches, que la tradition n'avait pas conservées, ou de comparer les résultats incertains suggérés par le texte avec les vestiges marmoréens de la Rome antique¹. Les formules latines, rendues enfin lisibles et exploitables, grâce à l'admirable travail de restauration philologique dû à Fra Giocondo², semblent souvent n'accompagner que de loin, sans convergence réelle, les indications modulaires et typologiques fournies par les ruines elles-mêmes. Les doutes qui naissent de cette double observation ont été maintes fois exprimés par les auteurs de la Renaissance³ ; je rappellerai seulement ce passage de la lettre célèbre de Raphaël à Baltassar Castiglione, datée de 1514, au moment où l'artiste va devoir succéder à Bramante comme architecte de Saint Pierre : *Vorrei trovar la belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti*⁴.

C'est à propos des ordres que le débat s'avère le plus passionné, et que se posent les questions les plus difficiles ; il n'est pour s'en convaincre que de voir comment se multiplient, en marge de l'édition italienne de Fabio Calvo, les notes de la main de Raphaël, lorsqu'on aborde les livres III et IV, dans le manuscrit récemment publié par les soins de V. Fontana et de P. Morachiello⁵ ; ces notes interrogent, critiquent, remettent en cause la grammaire vitruvienne, en la confrontant non seulement à la réalité archéologique observable à l'époque, mais aussi aux réalisations romaines de Bramante, le nouveau parangon du classicisme.

Pas plus qu'avant lui Alberti, Raphaël ne traite le texte de Vitruve comme un objet philologique intouchable ; il l'aborde avec la volonté de saisir concrètement la pensée de l'architecte antique, pour en tirer des principes directement applicables. Mais ce pragmatisme, même s'il se nourrit, comme chez Alberti, d'une volonté de rationalisation,

-
1. M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo*, Rome, 1966, pp. 189 sq.
 2. Cf. L. A. Ciapponi, « Il *De architectura* di Vitruvio nel primo umanesimo », dans *Italia medievale e umanistica*, 3, 1960, pp. 99 sq.
 3. Voir en dernier lieu V. Fontana, dans *Vitruvio e Raffaello. Il « De architectura » di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Rome, 1975, pp. 25 sq.
 4. Cf. E. Camesasca, *Raffaello, tutti gli scritti*, Milan, 1956, pp. 28 sq.
 5. *Op. cit.*, pp. 35 sq. et pp. 141 sq.

dans un contexte théorique modernisé, ne trouve pas exactement ce qu'il cherche, même dans ceux des livres du *De architectura* qui se présentent comme un ensemble organique de préceptes visant à la mise en place et au calcul proportionnel de tous les éléments d'une colonnade, qu'elle soit ionique, dorique ou corinthienne⁶. Alberti en fait l'expérience quand il essaie de tirer de *De architectura* III, 5 un mode de tracé des volutes ioniques ; à défaut de pouvoir suivre jusqu'au bout le texte latin, elliptique et peu opératoire dans ses indications incomplètes, il en est réduit à proposer une construction simplifiée au livre VII, chap. 8, de son *De re aedificatoria*⁷ ; il faudra attendre l'édition de Barbaro, illustrée par Palladio, pour que le tracé sous-entendu, mais non explicité par Vitruve, soit mis au point ; il sera repris par Vignola⁸.

En réalité, ce qui rendait sur cette question si importante l'exposé vitruvien partiellement incompréhensible, ce n'était pas seulement l'absence d'une planche explicative, c'étaient aussi, et peut-être surtout, les exigences, à nos yeux paradoxales, du traité normatif. Dans l'esprit des théoriciens hellénistiques, dont Vitruve est, chronologiquement, le dernier représentant, un texte n'est pas tenu d'entretenir des rapports précis avec la réalité qu'il entend décrire ou constituer ; en revanche, il doit répondre à un certain nombre de règles, qui sont celles de la formulation théorique. Je voudrais en examiner quelques-unes, à propos des ordres ; peut-être cela nous aidera-t-il à comprendre les perplexités des praticiens de la Renaissance.

C'est en effet en abordant les ordres classiques, et les monuments où ils sont mis en œuvre selon les règles les plus canoniques, les temples, que Vitruve se montre le plus abstraitement normatif. Nous ne reprendrons pas ici le détail d'un dossier déjà partiellement exploré⁹. Il convient cependant de souligner que la codification vitruvienne n'offre pas de cohérence véritable, et cela pour trois raisons essentielles.

D'abord les sources auxquelles il puise sont hétérogènes. Seul le livre III, nous l'avons dit ailleurs, offre la continuité et la sûreté d'un traité unitaire : continuité thématique, puisque, sans le dire explicitement, Vitruve n'y traite que du temple périptère ionique à plan quadrangulaire, et de ses variantes enrichies ou appauvries ; sûreté dans la définition des normes, puisqu'il dispose d'une référence unique, et prestigieuse, celle d'Hermogénès. Dans le livre IV, en revanche, il est contraint de faire appel à plusieurs manuels différents pour intégrer à son exposé les éléments qui ne répondent pas aux règles de l'*aedes ionica* : d'où une organisation moins rigoureuse, des contradictions internes, et des préceptes en série, mais de valeur inégale.

Là cependant ne réside pas la raison unique de la discontinuité du discours vitruvien sur les ordres. Il en est une autre, qui nous livre sans doute l'un des mécanismes majeurs d'un mode de pensée dont Vitruve n'est ni l'inventeur ni le seul représentant, à savoir le recours systématique à des schémas étimologiques, dont on a relevé depuis longtemps la naïveté, sans en saisir toujours les implications. Le souci constant de retrouver, derrière un chapiteau ou un entablement, l'image d'une forme antérieure, qui en serait la matrice, et qui doit justifier le détail de son agencement, participe chez le théoricien d'une préoccupation essentiellement morale : il faut légitimer la règle en montrant qu'elle répond à une exigence « naturelle ». Une modénature ne doit jamais s'avouer comme un décor, c'est-à-dire une adjonction gratuite destinée seulement au plaisir des yeux ; elle doit toujours tirer sa raison d'être soit d'une fonction, soit du souvenir d'un rôle fonctionnel, soit encore d'une volonté analogique qui la désigne clairement comme la métaphore d'un être ou d'une composition observables dans la nature. C'est cela la

6. Voir L. B. Alberti, *L'architettura*, édition de G. Orlandi et P. Portoghesi, Milan, 1966, pp. 528 sq. et F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Rome, 1975, pp. 316 sq.

7. *Ibid.*, p. 581.

8. Cf. P. Gros, « Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve », dans *MEFRA*, 88, 1976, pp. 683 sq.

9. Voir par exemple « Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du *De architectura* », dans *Latomus*, 34, 1975, pp. 986 sq.

veritas qui définit comme certa la ratio, c'est-à-dire le principe ordonnateur de toute composition architecturale¹⁰.

Essayons, pour la comprendre, de replacer la démarche vitruvienne dans son contexte. Quoi qu'on pense des aspects anecdotiques des récits sur lesquels elle se fonde — aspects auxquels notre théoricien n'était certes pas insensible — elle n'est pas fondamentalement différente de celle de Cicéron, quand il s'efforce de rendre raison des règles de l'oratio. Evoquant le lien entre utilitas et venustas dans l'agencement des mots et dans le rythme de la phrase, cet auteur fait dire à Crassus au livre III de son *De oratore* : *columnae templa et porticus sustinent ; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis. Capitoli fastigium illud et ceterarum aedium non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est. Nam cum esset habita ratio quem ad modum ex utraque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigi dignitas consecuta est ut etiam si in caelo Capitolium statueretur, ubi imber esse non potest, nullam sine fastigio dignitatem habiturum fuisse videatur*¹¹.

Deux idées se dégagent de ce texte, dont on peut faire l'application directe aux développements vitruviens : d'abord la beauté découle de la nécessité. Vitruve le dit aussi, sous une forme moins limpide, mais singulièrement vigoureuse : hors de la règle « naturelle », règnent l'arbitraire des *imperiti*¹², l'erreur, au sens propre du terme, de ceux qui se méprennent sur les origines¹³, et, plus condamnable encore, le hasard ; la *fortuna* joue rarement un rôle positif chez Vitruve, car elle est la négation même de la *scientia* : si les Argiens construisent pour Héra un temple qui, *fortuito*, deviendra la première création dorique, c'est par une chance peu commune¹⁴, et de toute façon l'ordre ne sera reconnu comme tel qu'après que les cités d'Ionie l'auront assorti d'une *proportio* calquée sur celle du corps humain¹⁵. Dans le même esprit, Cicéron rappellera dans le *Brius* et dans l'*Orator* que, certes, quelques auteurs grecs, antérieurs à Isocrate, avaient parfois, par hasard, trouvé des rythmes et des cadences dignes d'intérêt, mais l'art oratoire en tant que tel ne naîtra que lorsque Isocrate aura déterminé les règles de l'agencement des mots¹⁶.

Mais la seconde idée cicéronienne, plus paradoxale d'apparence, trouve aussi un écho chez Vitruve : le Capitole, nous dit l'Orateur, doit une telle majesté à son toit à double pente, imposé par le besoin de faciliter l'écoulement des eaux de pluie¹⁷, que même si l'on imaginait le temple dans les cieux, là où il ne pleut pas, on ne saurait le concevoir sans un faite triangulaire. C'est exactement la pensée qui sous-tend la fameuse déduction vitruvienne de l'entablement dorique à partir des constructions archaïques, entièrement faites de bois : chaque partie de cet entablement correspond à un élément du système de poutraison ; c'est à cela, nous dit-il, qu'elle doit sa raison d'être, et partant sa beauté¹⁸. Si l'on y réfléchit, et indépendamment des énormes problèmes historiques posés par ce postulat de la « pétrification »¹⁹, on ne peut manquer de s'étonner qu'une valeur reste attachée à une fonctionnalité qui n'en est plus une, puisque les impératifs

10. IV, 2, 5 : *ita quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt in imaginibus factum posse certam rationem habere.*

11. De Oratore, III, 180 : « Les colonnes supportent les linteaux des temples et des portiques, sans avoir pour autant davantage d'utilité que de dignité. Ce n'est certes pas la recherche de la beauté, mais la nécessité qui a façonné le célèbre fronton de notre Capitole, et des autres édifices religieux. Mais en fait, une fois acquise la méthode qui permet l'écoulement des eaux de part et d'autre du toit, la dignité est venue s'ajouter à l'utilité du fronton, de sorte que, même si l'on établissait le Capitole dans le ciel, où il ne saurait pleuvoir, il ne paraîtrait avoir aucune dignité sans son faite à double pente ». Cf. A. Desmouliéz, *Cicéron et son goût*, Bruxelles, 1976, p. 245.

12. VI, praef. 6 : *cum autem animadverto ab indoctis et imperitis tantae disciplinae magnitudinem iactari...*

13. IV, 2, 4 : *non enim, quemadmodum nonnulli errantes dixerunt...*

14. IV, 1, 3.

15. Cf. A. Desmouliéz, *Cicéron et son goût*, Coll. Latomus, n° 150, Bruxelles, 1976, pp. 445 sq.

17. C'est en effet ici le sens de *fastigium*.

18. IV, 2, 1-2.

19. Cf. en dernier lieu G. Gullini, « Sull'origine del fregio dorico », *Memorie Accadem. delle Scienze di Torino*, Turin, 1974.

tectoniques d'une construction de pierre s'avèrent différents de ceux d'une construction de bois. On a même pu montrer que les défauts et les inadaptations de l'entablement dorique venaient en grande partie de cette dérivation, si du moins on la tient pour réelle. De fait, quel intérêt objectif peut-on trouver à mimer sur des architraves de pierre des embouts de poutres, pour reprendre l'hypothèse vitruvienne, au reste fort discutée, sur l'origine des triglyphes²⁰ ? Cicéron apporte à cette question une réponse pleinement satisfaisante : la *maiestas* une fois acquise, grâce au respect initial des nécessités « naturelles », peut et doit vivre ensuite d'une façon autonome, et se maintenir telle, même si lesdites nécessités ont cessé d'exister. C'est cette survivance de la beauté à l'utilité qui explique, sans aucun doute, la valeur intrinsèque de l'entablement dorique de pierre, pour Vitruve²¹. Il le laisse entendre d'ailleurs, au terme de sa description de la *materiatio*, ou charpente de bois : *ita unaquaeque res et locum et genus et ordinem proprium tuetur. E quibus rebus et a materiatura fabrilis in lapideis et marmoreis aedium sacrarum aedificationibus artifices dispositiones eorum sculpturis sunt imitati et eas inventiones persequendas putaverunt*²². Mais cette phrase contient une idée complémentaire, qui renforce la précédente, et nous aide à saisir le sens du processus de la pétrification, lequel se place résolument sur un registre théorique et non pas historique : la survivance de la beauté issue de la rigueur ne se conçoit elle-même que par l'emploi de ces matériaux nobles et réputés impérissables, que sont la pierre, et particulièrement le marbre. Pétrifier, c'est pérenniser ce qui était initialement provisoire, et c'est la fonction même de l'architecture²³. Le traitement que Vitruve croit devoir faire subir à l'entablement de bois pour lui permettre d'accéder au statut d'un ordre architectonique est finalement assez comparable, dans son principe comme dans son résultat, à la transposition qu'opèreront, un peu plus d'une décennie après lui, les architectes de l'*ara Pacis Augustae*, ciselant dans le marbre, sur la face interne de l'enclos, l'image d'un lattis de bois orné de guirlandes²⁴. *Necessitas, maiestas, perpetuitas*, telles sont les valeurs sur lesquelles se fondent les notices vitruviennes concernant les origines : comme toujours, l'étiologie est inséparable de l'axiologie.

En cela, sans pour autant accompagner l'auteur latin jusqu'aux conclusions impliquées dans les prémisses de son raisonnement, les théoriciens de la Renaissance ne répugneront pas à le suivre, du moins au niveau des principes, sur un terrain qui leur est assez familier : dans le rappel des généralités, au chapitre X de son premier livre, Alberti établit avec soin la filiation entre le pieu de bois et la colonne de pierre, allant jusqu'à voir dans les tores des bases le souvenir transposé des cercles de fer conçus pour éviter l'éclatement des troncs. Plus tard, au chapitre XX de la première partie de sa *Divina Proportio*, Luca Pacioli évoquera avec complaisance les raisons « naturelles » qui conduisent à diminuer la hauteur des colonnes de l'étage supérieur dans une ordonnance à deux niveaux comme celle des basiliques²⁵.

20. IV, 2, 2. Voir le commentaire de S. Ferri, *Vitruvio*, Rome, 1860, pp. 148 sq.

21. En tout cas cette idée doit avoir joué un rôle au moins aussi important que celle, plus confuse, et moins rigoureusement adaptée à la mentalité antique, du primat de la forme sur la matière, autrefois développée jusqu'à ses limites extrêmes par Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, 2^e édit., 1874, pp. 18 sq. (Cf. en dernier lieu, sur ce point, les remarques suggestives de A. Bammer, *Architektur als Erinnerung*, Vienne, 1977, pp. 8 sq.).

22. IV, 2, 2 : « Ainsi chaque élément possède son emplacement, sa fonction et l'ordre dans lequel il est mis en œuvre. A partir de ceux-ci et des pratiques des charpentiers, les artisans, bâtisseurs des temples en dur ou en marbre, ont reproduit dans la taille de la pierre une ordonnance identique, et ils ont pensé qu'il fallait conserver ces inventions ».

23. Cette fonction est encore accrue, et comme magnifiée, par l'emploi du marbre. Cf. P. Gros, *Aurea Templata. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome, 1976, pp. 50 sq.

24. Cf. E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen, 1967, pp. 9-14 et pl. 8.

25. Alberti, *De re aedificatoria*, I, X, p. 70 de l'édition Orlandi-Portoghesi. Cf. F. Borsi, *op. cit.*, p. 335. L'hypothèse de dérivation n'est d'ailleurs pas dépourvue de vraisemblance historique ; voir par ex. R. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, I, *Matériaux et techniques*, Paris, 1965, p. 11 sq. Pour L. Pacioli, cf.

Mais le problème, pour Vitruve, comme du reste pour tous les écrivains techniques de l'antiquité, qui ont tenté de retracer la genèse d'un art et de fixer l'élaboration de ses règles²⁶, c'est que, dans sa quête des *primae inventiones*, des inventions qui, à l'aube des temps civilisés, sont censés fonder en raison les formes et les structures, il se heurte à une difficulté majeure : du trou béant qui s'ouvre pour lui, dans le passé, au-delà de la frange rassurante, mais finalement assez étroite, des traités tardo-classiques ou hellénistiques, Vitruve ne peut remonter que des données hétéroclites, et, par définition, anachroniques, à lui transmises par des manuels de vulgarisation avec lesquels il prend rarement les distances nécessaires. Il s'y raccroche pourtant, car c'est à ses yeux la seule façon de fonder les ordres en raison et en nécessité, mais avec ces éléments disparates, qu'il situe tant bien que mal dans un espace-temps ponctualisé, d'où reste absente toute idée d'évolution, il ne parvient pas à articuler une réflexion globale ; il doit se contenter de juxtaposer des causalités plus ou moins pittoresques, mais toujours isolées, et qui, de plus, rendent moins compte d'une genèse que d'un aboutissement, malgré sa volonté de les projeter dans le passé le plus lointain.

D'où le paradoxe du chapitre IV, 2, que G. Gullini a bien cerné, toujours à propos des entablements doriques : Vitruve part de la description d'une réalité contemporaine, celle de la *materiatio*, la charpente complexe d'un édifice tardo-hellénistique ; puis, de ce fait objectif, il déduit les formes et les fonctions prétendument originelles des architraves, frises et corniches²⁷. Ce qui s'avère ici anti-historique, ce n'est pas seulement, comme on le répète, le postulat de la « pétrification » des structures de bois, c'est aussi l'anachronisme des dites structures : le système de la ferme (*transtra, templa, capreoli*) est en effet difficile à concevoir aux temps archaïques, où œuvrent les *antiqui fabri*, et où s'élaborent précisément les premiers entablements. La crédibilité de l'ensemble du développement s'en trouve gravement affectée, et il est certain que toute tentative de réhabilitation de la théorie vitruvienne concernant l'origine de la frise dorique — il en est de toutes récentes (celle de Kalpaxis, par ex.)²⁸ — devrait s'ouvrir par une salutaire réflexion sur les a priori de cette démarche.

Il en va de même pour les autres « étymologies » du livre IV, qu'il s'agisse de déceler une silhouette féminine derrière la colonne ionique, ou de placer à l'origine du chapiteau corinthien une historiette qui a le double avantage d'être édifiante, et de rendre compte de toutes les composantes d'un élément complexe²⁹. L'asservissement théorique des normes d'un édifice à des exigences qui semblent résolument dictées par une recherche analogique est un procédé qui peut déconcerter le lecteur moderne, mais dont la récurrence est très fréquente dans la pensée hellénistique. Songeons encore une fois à Cicéron, et à la constante *σύγκρισις* qu'il établit entre le style oratoire et les arts plastiques ; s'il se réfère souvent à ces derniers, c'est parce qu'ils passent, aux yeux des anciens, pour refléter des exigences « naturelles », et qu'en particulier leurs proportions se prétendent directement déduites de celles du corps humain idéalisé³⁰. Cette recherche, dont les harmoniques philosophiques (essentiellement stoïciennes et péripatéticiennes) ont été bien mises en évidence dans le livre récent de Démouliéz sur le goût de Cicéron, Vitruve ne fait que la reprendre à son compte, dans les domaines qui sont les siens. Son erreur est de vouloir en tirer des conclusions d'ordre historique, et de chercher à déduire, d'une étymologie analogique, une étiologie qui nous livrerait une origine.

maintenant *Divine Proportion*, édit. française de G. Duchesne, M. Giraud, M. T. Sarrade, Paris, 1980, pp. 178 sq.

26. On sait que pour Plin l'histoire de la sculpture sur bronze ou sur marbre progresse, du moins dans sa phase archaïque ascendante, par « découvertes » successives. Voir maintenant le commentaire de A. Rouveret à *Plin l'Ancien, Histoire Naturelle, livre 36*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

27. G. Gullini, *op. cit.*, pp. 4 sq.

28. T. E. Kalpaxis, dans *Arch. Anzeiger*, 1974, pp. 105 sq.

29. IV, 1, 9-10.

30. Cf. A. Démouliéz, *op. cit.*, pp. 461 sq.

Les archéologues ont souvent cru pouvoir l'écartier d'un trait de plume, et ils ont certes raison. Il est assez facile, à vrai dire, de montrer la faible historicité de ce genre de théorie, et de rétablir, à force de patientes confrontations, l'esprit et la forme des premières manifestations de ce qu'il est convenu d'appeler les ordres³¹. Dans leur principe, les schémas ionique ou corinthien sont beaucoup plus abstraits que ne l'imaginait Vitruve, et il est certain que les volutes du chapiteau éolien, ou les palmettes des premiers exemplaires corinthiens, du type de Bassae ou de Delphes, doivent beaucoup aux formes stylisées de la toreutique³². La démarche analogique du théoricien n'offre donc aucune garantie du point de vue des origines. Mais c'est aller trop vite en besogne que de lui ôter du même coup toute valeur structurelle. L'étonnante adéquation des détails du « tombeau de la jeune fille » avec les composantes du chapiteau corinthien parvenu à son dernier stade d'évolution, doit inciter à une certaine prudence, comme le suggère G. Roux ; rien ne manque en effet, autour de la corbeille d'osier, ni le collier d'acanthes ni les volutes d'angle³³. Dans la mesure où les convictions dont Vitruve se fait l'écho étaient sans doute partagées, et depuis longtemps, par beaucoup de praticiens, constituant à n'en pas douter une sorte d'orthodoxie non discutée, elles ne pouvaient rester sans incidence sur l'évolution des formes. Ou plus exactement une sorte de dialectique dut s'instaurer très vite entre la tendance à la « naturalisation », et l'affabulation à laquelle elle donna lieu, celle-ci réagissant sur celle-là, en une sorte de choc en retour. Dans le cas du chapiteau corinthien, il est certain que la métaphore végétale, déjà en germe dans les exemplaires du type de Tégée, ne pouvait que se développer aux époques tardo-classique et hellénistique dans le sens que suggère l'historiette vulgarisée par Vitruve, jusqu'à évoquer l'idée d'une plante vigoureuse contrariée dans son développement vers le haut par la dalle de l'abaque³⁴. De surcroît le thème de la corbeille entourée fortuitement d'une végétation luxuriante rend compte d'une façon imagée mais satisfaisante de ce qui distingue le chapiteau corinthien de ses homologues dorique et ionique : il est le seul à ne pas constituer une masse unitaire ; calathos et abaque, d'une part, couronne d'acanthes et volutes-hélices de l'autre, définissent deux éléments distincts, qui entretiennent selon les époques des rapports étroits ou plus distants³⁵.

En ce qui concerne le chapiteau ionique, en revanche, il est exclu qu'on puisse tirer quoi que ce soit de l'hypothèse académique des « frisures symétriques », *concrispati concinni*, pour saisir la réalité de ses volutes³⁶ : ni ce qu'on sait maintenant de ses origines, ni son évolution, ne peuvent trouver d'écho dans cette métaphore, appelée uniquement par la structure prétendument « féminine » de la colonne ; il fallait que le chapiteau, comme la base et le fût, participât, d'une façon ou d'une autre, de la *muliebris gracilitas*³⁷. Il est important de noter que, dans ce cas particulier, la légende étymologique est distincte de la description cotée : elle appartient en fait à une autre tradition, au contraire de ce qui se produit pour le chapiteau corinthien, où la continuité apparaît remarquable, de l'« invention » de Callimaque à la *symmetria*³⁸.

Cette dernière remarque nous conduit naturellement à l'analyse de la dernière notion qui sous-tend la codification, mais contribue aussi, paradoxalement, à son absence

31. Ainsi Homolle parle d'un « conte de nourrice » (RA, 1916, 2, p. 17).

32. Sur ce point, voir en dernier lieu H. Bauer, *Korintische Kapitelle des 4. und 3. Jahrhunderts. v. Chr.*, MDAL, Ath. Abt., Beiheft 3, Berlin, 1973, pp. 11 sq.

33. G. Roux, *L'architecture de l'Argolide aux IV^e et III^e siècles av. J.-C.*, Paris, 1961, pp. 360 sq.

34. Sur le chapiteau de Tégée, cf. en dernier lieu H. Bauer, *op. cit.*, pp. 65 sq.

35. *Ibid.*, pp. 12-13.

36. IV, 1, 7 (voir le commentaire de S. Ferri, *Vitruvio*, Rome, 1960, p. 143). L'évocation n'est nullement cautionnée par la *symmetria* du chapiteau, décrite en III, 5, 5 sq. Voir maintenant sur ces questions B. Wesenberg, *Beiträge zur Rekonstruktion griechischer Architektur nach literarischen Quellen*, Berlin, 1983, p. 128 sq.

37. IV, 1, 7 : *ad <columnam> muliebrem transtulerunt gracilitatem...* (texte de C. Fensterbusch).

38. IV, 1, 9-10 et IV, 1, 11-12.

de cohérence, la typologie. Au vrai, qu'est-ce qu'une typologie pour Vitruve ? Ce n'est pas un moyen pour situer à leur place, dans une visée synchronique ou diachronique, les éléments représentatifs d'une série, et leurs dérivés ; c'est au contraire un mode de définition par exclusion. Dans le *De architectura* il n'y a jamais qu'un type par catégorie : toute variante est considérée comme aberrante, et à ce titre exclue du traité³⁹. Le fixisme qui préside à l'analyse des origines et à la détermination des « modèles » se retrouve évidemment au niveau du catalogue. Ainsi, lorsque Vitruve, au terme de sa description du chapiteau corinthien, feuillette un recueil de « cartons » où sont présentés, semble-t-il, des éléments corinthisants ou composites, il leur accorde un regard distrait, salue avec quelque réticence la *subtilitas* qui préside à leur composition, et se refuse à les nommer (*nec... nominare possumus*)⁴⁰.

D'une façon plus nette encore, il isole, dans sa définition des bases « ioniques » et « attiques », sans laisser même soupçonner que d'autres formules existent, deux profils qui, bien que présentés en parallèle, appartiennent en réalité à des moments différents de l'évolution. La base « ionique » est une modénature archaïque, du groupe éphésien, qui se trouve ainsi promue, aux dépens des bases du groupe samien, au rang d'unique forme canonique⁴¹. La base « attique » est une version d'époque classique, que finiront par imposer les constructions athéniennes, et dont la scotie peut être considérée comme l'élaboration tardive d'un élément samien⁴². Mais peu importe à Vitruve cette disjonction chronologique ; peu lui importe, surtout, que les architectes de la fin de la République aient abandonné depuis longtemps le schéma éphésien, et se partagent entre l'attique et une autre base à deux tores et deux scoties, appelée parfois composite ou corinthienne par les modernes⁴³. La seule explication plausible d'un choix aussi curieux, et aussi peu adapté aux réalités contemporaines, c'est que les modénatures des deux modèles retenus se prêtent mieux que d'autres à une définition arithmétique⁴⁴. Cela signifie que la typologie vitruvienne se veut aussi, et peut-être avant tout, mode de présentation beaucoup plus que d'emploi. C'est en somme, dans beaucoup de cas, la théorisation de recettes, dont la valeur opératoire ou esthétique peut être inégale, et dont l'origine se situe à des niveaux historiques très différents. Et, ce n'est pas là le moindre des paradoxes, ces recettes peuvent, en passant dans le moule de la codification vitruvienne, perdre leur efficacité opératoire, ou du moins se trouver maquillés sous des mises en formes numériques, qui en masquent la signification première. Deux exemples suffiront à donner une idée de ce processus : lorsqu'il établit les proportions de la baie de la porte dorique, Vitruve propose la relation 12/5,5, pour le rapport hauteur/largeur ; il est aisé de vérifier qu'il nous donne là, sans le dire — mais le savait-il ? — une approximation pour $\sqrt{5}$, qui est plus satisfaisante que celle que proposait Platon pour $\sqrt{50}$ au livre VIII de sa République⁴⁵. Qu'est-ce que cela signifie ? Que la baie de la porte dorique se construisait par le rabattement de la diagonale d'un rectangle de 2/1⁴⁶. De même, lorsqu'il stipule que le rapport entre la hauteur d'une colonne et un entraxe de rythme systyle doit être de $9,5/3 = 3,166$, il approche de $\sqrt{10}$; le passage du plan à l'élévation s'effectuait donc, là encore, concrètement, par le rabattement de la diagonale d'un rectangle de 3/1⁴⁷. Cette préférence affichée pour la proportion numérique, aux

39. D'où un raidissement numérique constant. L'un des meilleurs exemples est sans doute celui du rythme pycnostyle des colonnades, où le rapport de 1,5 entre entrecolonnement et diamètre fixe une limite arbitraire au resserrement des volumes (III, 3, 2).

40. IV, 1, 12.

41. Cf. B. Wesenberg, *Kapitelle und Basen*, Düsseldorf, 1971, pp. 116 sq. (Vitruve, III, 5, 3).

42. Vitruve, III, 5, 2. Cf. B. Wesenberg, *op. cit.*, p. 130.

43. Terminologie de M. Wegner dans *Schmuckbasen des antiken Rom*, *Orbis Antiquus*, Münster, 1965.

44. Cf. P. Gros, *loc. cit.* dans *MEFRA*, 88, 1976, pp. 702 sq.

45. *De architectura*, IV, 6, 1. Platon, *République*, VIII, 546 c.

46. Cf. *loc. cit.* dans *MEFRA*, 88, 1876, p. 692.

47. Vitruve, III, 1, 2-5. Cf. *loc. cit.* dans *MEFRA*, 88, 1976, p. 693.

dépens du processus de construction lui-même, s'explique sans doute, au moins partiellement, par l'idée que seul le maniement des chiffres, et la mise en lumière de leurs rapports, permettent d'accéder à la claire conscience des lois de l'art. Ceux qui se contentent d'appliquer des méthodes efficaces sont, aux yeux de Vitruve, moins dignes du nom d'*architectus* que ceux qui jouent, fût-ce au prix de distorsions ou d'approximations qui nous paraissent aujourd'hui préjudiciables, avec le nombre, le poids et la mesure, lesquels sont, comme le redira avec quelque vanité L. Pacioli, à la base de tout. Ceux qui se servent de la géométrie sans le savoir, comme le tailleur ou le cordonnier, agissent en artisans immergés dans un empirisme aveugle : *utuntur arte et nesciunt se uti*⁴⁸. Le paradoxe tient, en l'occurrence, au fait que les prétendues lois numériques, dégagées par Vitruve, ou par sa source occasionnelle, s'avèrent faiblement opératoires, au regard des procédures couramment utilisées dans l'architecture hellénistique, et auxquelles les ateliers d'époque augustéenne faisaient encore un fréquent recours.

Il résulte de ces diverses observations, que la marge « utile » de la codification vitruvienne est plus étroite qu'on ne le croit encore souvent, pour qui entend simplement exploiter le texte comme un répertoire de données objectives. Qu'on y cherche, comme les archéologues modernes, les linéaments d'une vérité historique, ou, comme les théoriciens de la Renaissance, une caution normative, et des recettes concrètes de mise en œuvre, le faisceau des préceptes du *De architectura* manque singulièrement de cohérence. Il s'avère en revanche d'une grande richesse, si l'on accepte de le situer dans son contexte culturel et idéologique. Les enseignements de l'œuvre de Vitruve dépassent alors largement ceux d'un recueil pragmatique, pour contribuer à l'histoire des sciences, du goût et des mouvements de pensée à la fin de l'époque hellénistique. L'ambiguïté de cet auteur tient en ceci que, plus ingénieur sans doute qu'architecte, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, il s'efforce cependant de ne pas se cantonner au domaine technique, pour se fier volontiers à des données livresques dont les exigences ne coïncident pas toujours avec la pratique réelle des bâtisseurs de son temps. Alberti avait entrevu cet aspect de la formation et de l'activité du théoricien latin, lorsqu'il se démarque de ses prétentions à l'encyclopédisme, dont il sait trop bien qu'elles débouchent seulement sur un éclectisme abstrait, et faiblement efficient⁴⁹. Significatif est par exemple son souci de rendre sa cohérence linguistique à la terminologie vitruvienne, qui charrie indistinctement des mots grecs et des mots latins, avec, parfois, des équivalences trompeuses⁵⁰.

Mais cet éclectisme méthodologique de Vitruve n'altère en rien le fixisme de ses conceptions de base en matière de décor architectonique : s'il donne souvent l'impression de refuser toute innovation, c'est avant tout en raison de l'impossibilité où il se trouve de faire entrer certaines données dans un système particulièrement clos et contraignant. Paradoxalement, c'est parce qu'il essaie de penser l'architecture « historiquement », qu'il en bloque le processus évolutif. Le cas de la corniche modillonnaire, que nous avons examiné ailleurs, est exemplaire : ce phénomène majeur de l'évolution des ordres, au moment même où Vitruve rédige, reste en-dehors de son traité, car le théoricien ne peut lui trouver ni caution ni « modèle » dans un passé lointain ou récent ; il se résoud donc à le réduire à une mauvaise compréhension de l'entablement dorique, et le classe dans la catégorie des anomalies⁵¹.

Il convient dès lors de dépasser la vieille alternative, qui a si longtemps divisé les commentateurs : ou bien Vitruve, *laudator temporis acti*, se réfère à une situation de

48. L. Pacioli (édit. de 1980), p. 108 : « Ils pratiquent un art sans savoir qu'ils le pratiquent ».

49. Voir par exemple *De re aedificatoria*, IX, 10, p. 860 de l'édition de 1966, où l'allusion à Vitruve paraît claire (à propos du degré de technicité auquel doit parvenir l'architecte dans les domaines de la peinture et des mathématiques).

50. Cf. *ibid.*, VI, 1, pp. 442-444. Comparer avec Vitruve, *De architectura*, V, 4, 1, par. ex.

51. Voir *Aurea Templum* (*op. cit.*), pp. 200 sq.

l'architecture vieille déjà de plusieurs siècles, ou bien, sensible à une certaine « modernité » hellénistique, il décrit et oriente la réalité contemporaine⁵². Ce n'est pas en termes de cohérence chronologique qu'une œuvre comme celle-ci peut être appréciée, car les intentions de son auteur ne procèdent pas d'une visée unique et globalisante, dont le but serait de définir un état synchronique, tout entier situé au même niveau. Pour Vitruve, comme pour les autres « spécialistes » de cette époque, les catégories qui organisent le discours découlent d'un système de valeurs qui n'entretient avec l'histoire que des rapports épisodiques. De la même façon, dans sa description de l'Italie, Strabon fait appel indifféremment à Artémidore, à Polybe, à Posidonius, ou à ses souvenirs personnels, pour composer un tableau qui peut fort bien contenir des éléments depuis longtemps disparus⁵³. Ce qui importe au Géographe, ce n'est pas l'actualité de sa « coupe », mais la valeur intrinsèque des données qu'elle apporte au lecteur : ainsi les fondations grecques, même si elles sont rayées de la carte, en ce début du Principat, tiennent parfois plus de place dans son récit que les colonies romaines, encore bien vivantes, mais sans aura culturelle et sans souvenirs légendaires⁵⁴. Dans un domaine voisin, moins technique que celui de Vitruve, nous observons donc une « méthode » très comparable à celle qui semble avoir présidé à la composition du *De architectura*.

Comme les praticiens de la Renaissance, mais au prix d'une recherche souvent plus longue et plus tortueuse, car nous n'avons plus, avec l'architecture antique, cette familiarité que les compagnons bâtisseurs, de Brunelleschi à Filarete, avaient su conserver, nous éprouvons chaque jour les difficultés entraînées dans l'utilisation du texte vitruvien par ces décalages, ces silences, ces conventions, dont la raison d'être nous échappe souvent. Mais les perspectives ont changé, et les modalités d'interrogation du traité ne sont plus les mêmes. C'est pourquoi, ce qui était à la source de la désillusion relative d'Alberti ou de Raphaël, à savoir cette distance irréductible entre les préceptes du *De architectura* et les témoignages concrets de l'archéologie, constitue pour nous l'espace où la figure du théoricien prend corps, et revêt sa signification historique⁵⁵.

Note sur les illustrations du De architectura

Comme d'autres traités techniques d'époque hellénistique ou impériale⁵⁶, le *De architectura* comportait des illustrations, désignées dans le texte sous le nom de *forma*, *schema*, *diagramma* ou *exemplar*, et regroupées en général à la fin de chaque volume⁵⁷. Pour le seul livre III, on relève les allusions suivantes à des schémas explicatifs : en III, 3, 13, à propos de l'entasis des colonnes ; en III, 4, 5, sur la question des *scamilli impares* ; en III, 5, 8, pour la construction des volutes du chapiteau ionique. C'est, de ce point de vue, le livre le plus riche. On ne compte en effet, hors de celles-ci, que deux illustrations

52. Parmi les études qui furent orientées par cette problématique, fautive à notre avis, voir A. Boethius, « Vitruvius and the Roman Architecture of his Age », dans *Festschrift D. Nilsson*, Lund. Leipzig, 1939, pp. 114 sq. et F. Pellati, dans *RPAA*, 23-24, 1947-49, pp. 155 sq.

53. Cf. l'édition de F. Lasserre, *Strabon, Géographie III*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, pp. 10 sq.

54. Caractéristique est l'exemple de la *Thurioi* grecque, à laquelle il consacre un développement important ; il se contente en revanche de nommer la colonie de *Copia*, qui a pris sa place en 194 (Strabon, VI, 1, 13. Cf. P. A. Brunt, *Italian Manpower*, Oxford, 1971, pp. 360 sq.).

55. Cf. P. Gros, « Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome », dans *Mélanges Jacques Heurgon*, Rome, 1976, pp. 387 sq.

56. Comme l'*Introduction aux Phénomènes* de Gémios de Rhodes (cf. l'édition de G. Aujac, dans la Collection des Universités de France, Paris, 1975, p. XCIII et CIX) ou le traité de poliorcétique attribué à Apollodore de Damas (cf. R. Schneider, *Griechische Poliorcetiker*, I, Berlin, 1908, pp. 1 sq.).

57. La plupart du temps, quand elle est précisée, la localisation de l'image est *in extremo libro* (locution la plus fréquente) ou *in extremo volumine*. On trouve aussi *in ima pagina* (IX, pr. 5).

annoncées en I, 6, 12 ; une, qui est plutôt d'ailleurs un diagramme musical, en V, 4, 1 ; il y est ensuite fait allusion en V, 5, 6 et en VI, 1, 7 ; une en VIII, 5, 3 ; deux en IX, pr. 5 et 8 ; une enfin en X, 6, 4. Il est particulièrement inattendu que le livre IV, si l'on s'en tient aux indications du texte, n'en ait possédé aucune : il paraît difficile, aux yeux d'un lecteur moderne, que Vitruve n'ait pas proposé au moins un dessin du chapiteau corinthien, et un autre de l'entablement dorique. Mais rien n'est moins sûr. L'Auteur ne recourt, en règle générale, à la documentation graphique, que s'il éprouve une difficulté à définir clairement les principes de construction d'un décor, d'une modénature ou d'un édifice. Il le laisse entendre au début de son œuvre, en rappelant que le dessin géométrique permet de présenter des problèmes modulaires particulièrement ardu, ce qu'il désigne par l'expression *difficile symmetriarum quaestiones*⁵⁸. Et ce n'est pas un hasard si les figures du livre III concernent toutes des notions dont il ne fournit qu'une description allusive, incomplète, ou sommaire. L'image ne prend en quelque sorte le relais du texte que dans des cas très ponctuels, où Vitruve a le sentiment d'avoir atteint les limites de ses possibilités en matière de formulation ou de conceptualisation⁵⁹. Mais il est clair que son ambition fondamentale est de transposer, dans un discours qui se veut intégralement cohérent, ce qui, dans les ateliers ou sur les chantiers, n'était exprimé, à l'ordinaire, qu'au moyen de croquis cotés ou de modèles à grandeur d'exécution. Le passage du graphisme à l'écriture est, de toute évidence, pour lui, l'un des moyens, le principal sans doute, d'élever l'architecture au rang d'une *ars liberalis*, c'est-à-dire d'une activité fondée sur une culture (*doctrina, scientia*), consciente de ses antécédents historiques, et régie par un système de règles qui peuvent être formulées avec la même rigueur que celles de la rhétorique, par exemple. Une phrase comme celle qui clôt le chapitre 8 du livre IV est significative de cette volonté de transcription, au sens propre du terme : ... *et quarum dispares sunt figurae et quibus discriminibus inter se sunt disparatae, quoad potui significare scriptis, exposui*⁶⁰.

On comprend, dès lors, que la perte des dessins originaux, si elle entraîne des difficultés presque insurmontables au niveau de l'interprétation des quelques textes concernés, ne modifie pas sensiblement la portée générale du *De architectura*. Certains ont même voulu, sans avancer de preuve, que l'ouvrage n'en ait jamais été pourvu⁶¹. Il est toutefois difficile d'admettre que Vitruve ait eu le front de présenter à Auguste un livre auquel les illustrations promises n'eussent pas été jointes⁶².

La tradition manuscrite comporte quelques croquis, mais ils ne dérivent pas des schémas initiaux. Le manuscrit le plus ancien (Harleianus 2767) offre il est vrai, en marge du livre I, l'image d'un cercle avec un octogone inscrit, et le nom des vents. Souvent reproduit, ce dessin correspond assez exactement au texte⁶³ ; mais le caractère exceptionnellement détaillé du chapitre, et la simplicité de la construction géométrique, expliquent sans doute la présence de ce qui n'est, selon toute apparence, qu'une glose graphique d'époque tardive. Sans rapport réel avec les passages qu'ils prétendent illustrer,

58. I, 1, 4.

59. Caractéristiques sont les justifications qui accompagnent, en V, 4, 1, le recours au diagramme harmonique tiré d'Aristoxène de Tarente.

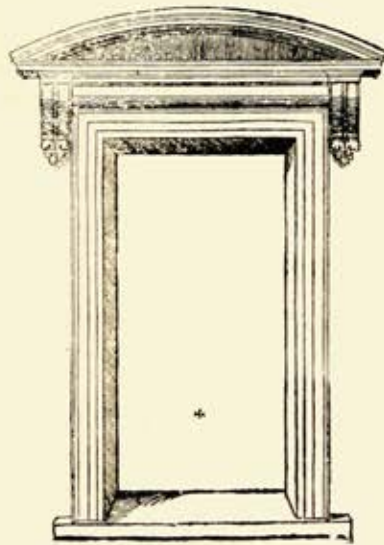
60. IV, 8, 7 : « ... en quoi les types [de temples] diffèrent les uns des autres, et les critères qui les distinguent, c'est ce que j'ai exposé, dans la mesure où cela peut être énoncé par écrit ».

61. Voir par ex. W. Sackur, *Vitruv und die Poliorketiker*, *Vitruv und die christliche Antike*, *Bautechnisches aus der Literatur des Altertums*, Berlin, 1925, pp. 12-19.

62. Cf. à ce sujet C. H. Krinsky, « Seventy-eight Vitruvius Manuscripts », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 30, 1967, p. 43, n. 65.

63. Voir l'édition de F. Granger, *De architectura I-V*, Loeb Classical Library, réédit. de 1970, pl. A, et H. Plommer, « The Circle of the Winds in Vitruvius » I, 6, dans *Class. Review*, 21, 1971, p. 162. Ce croquis veut évoquer l'une des deux *formae* annoncées en I, 6, 12.

sont en revanche les profils des folios 35, 35 v° et 36, 36 v°, cousus dans le manuscrit de Sélestat (Scletstatensis 1153 b, nunc 17) ; il s'agit des bases « ionique » et « corinthienne » de deux corniches, et des chapiteaux « ionique » et « dorique »⁶⁴. Ils doivent être à l'origine des croquis d'un manuscrit napolitain du milieu du XV^e s. conservé à Florence, et des schémas plus crédibles, mais encore bien imparfaits, du « Zibaldone » de Buonaccorso Ghiberti⁶⁵.



64. Ces croquis ont été publiés par V. Mortet, « La mesure et les proportions des colonnes antiques », *Mélanges d'archéologie*, 1^{re} série, 1914, p. 49 sq., pl. 1 et 2.

65. D'autres illustrations sporadiques, sur des manuscrits tardifs, sont mentionnées par C. H. Krinsky, *loc. cit.*, p. 41 sq. Voir en dernier lieu G. Scaglia, « A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's Zibaldone » dans *Translations of the American Philosophical Society*, 69, 1, 1979, p. 3 sq.

Codage et fonction des illustrations : l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521

par Roland RECHT

On sait que les trois éditions de Vitruve au XV^e siècle sont dépourvues d'illustrations. La première édition illustrée est celle de Fra Giocondo parue à Venise en 1511 : elle contient 136 gravures. En 1513, De Giunta reprend ces illustrations pour son édition florentine, mais en y ajoutant quatre supplémentaires (fol. 17, 23 v^o, 34 et 146). L'édition illustrée de Venise constitue la base de toute une série d'éditions ultérieures (celles de 1522, 1524, 1535). Par contre, l'édition parue à Milan en 1521 et due à Cesare Cesariano, imprimée sur les presses de Gottardo da Ponte, rompt entièrement avec la forme et la conception des illustrations de 1511.

Cette édition, qui est aussi la première version italienne de Vitruve, présente 117 gravures sur bois (les fol. 11, 35 et 65 comptant pour deux, et les fol. 11 droite, 55 et 178 v^o répètent la même gravure : ce qui ramène le total à 114 bois différents).

La question des illustrations en tant que telles a été peu étudiée jusqu'à présent¹. Elle constitue une des aires de recherches les plus fructueuses si l'on s'intéresse au rôle du dessin d'architecture dans la genèse et la formulation de la théorie architecturale.

Vitruve lui-même nous avertit d'ailleurs dans son Livre I de l'importance du dessin : en premier lieu, l'architecte doit connaître les lettres *uti commentariis memoriam firmiorem efficere possit* et en second lieu, il doit posséder la science du dessin *quo facilius exemplaribus pictis quam velit operis speciem deformare valeat*². Ce passage affirme clairement la préséance de la maîtrise de la langue et du dessin, sur celle de la géométrie, de l'optique et de l'arithmétique. Dans la préface à son Livre V, Vitruve constate : *...sed id non est, quemadmodum putatur, expeditum : non enim de architectura sic scribitur ut historiae, aut poemata, car l'histoire retient l'intérêt du lecteur et la poésie le charme. Id autem in architecturae conscriptionibus non potest fieri, poursuit-il, quod vocabula ex artis propria necessitate concepta, inconsueto sermone objiciunt sensibus obscuritatem...*³. Une telle constatation justifie par avance l'intervention d'illustrations qui servent à rendre le texte intelligible.

L'intérêt des illustrations de Vitruve se situe sur deux plans : celui de leur lieu d'émergence dans le texte et de leur pertinence : à quel moment l'éditeur ou l'exégète juge-t-il l'illustration nécessaire ? comment s'articule-t-elle avec le texte lui-même ? Le second intérêt réside dans leur nature de dessin architectural : dans un sens, l'illustration est un dessin d'architecture, mais dans un autre sens, elle possède une économie qui lui est propre.

1. Sur la question des illustrations, voir H. Röttinger, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walter Rivius* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte), Strasbourg, 1914, et P. G. Hamberg, *Urrenässansens illustrerade Vitruvi. Ett bidrag till studiet av 1500-talets arkitekturteori* (mémoire dactylographié), s.l. n.d. (Uppsala, 1955).

2. Nous avons utilisé l'édition de Ch. L. Maufrais de 1847, pp. 28-30.

3. Edition citée, n. 2, p. 452.

A priori, le choix du texte à illustrer paraît être déterminé par la volonté de l'éditeur de rendre le texte plus explicite, ce qui signifie que seuls certains passages nécessitent des illustrations. Or, ce n'est pas toujours le cas : la présence d'une illustration peut être due à l'existence d'une tradition figurative qui fournit ainsi à l'illustrateur un *Exemplum* qu'il peut utiliser littéralement ou, plus généralement, adapter. C'est le cas, entre autres exemples, de l'image de la hutte d'Adam illustrant l'origine de l'architecture, absente de l'édition de 1511 et que Cesariano semble avoir emprunté à Filarete⁴, ou encore de l'image des proportions du corps humain⁵.

Le dessin tend à visualiser un développement textuel. Les livres de Vitruve décrivent des formes artistiques (architecturales ou plastiques) et l'image apparaît par conséquent comme la « réalisation » du texte. Cela a pour conséquence que l'image peut très facilement remplacer le texte, se substituer à lui dans la mémoire du lecteur et que c'est bien l'illustration qui produit du sens. L'image sert alors d'ancrage au texte : la vision que Cesariano propose de l'Antiquité de Vitruve n'est pas une vision textuelle, si je puis dire, mais « imaginée » par un homme du XVI^e siècle.

L'illustration de Vitruve est destinée à actualiser un texte antique, en montrant à l'aide de formes intelligibles, que ce texte peut encore être compris au XV^e siècle. Mais tandis que l'édition de 1511 propose des illustrations extrêmement sommaires (fig. 1), exécutées par un artiste médiocre produisant des objets esthétiques très pauvres, celle de Cesariano fournit des dessins qui sont des « modèles ». En effet, un chapiteau corinthien de Cesariano peut être fabriqué à partir de l'élévation géométrale, du plan et des mesures qui sont indiquées.

Considérons la planche du folio LXIII au Livre IV concernant les ordres (*Columnarum ex sex generibus capitulorum...*) (fig. 2). La légende générale se situe en haut de l'image sur un fond blanc, puis l'image elle-même possède un fond blanc pour les colonnes et un fond sombre immédiatement sous la légende pour divers chapiteaux dont quatre sont disposés en éventail. Cette disposition en éventail se rencontre très couramment dans les relevés du XV^e siècle, notamment dans le Manicantonio Sketchbook⁶ ainsi que dans les dessins de Giuliano da Sangallo⁷. Elle tire son origine des feuilles et recueils de relevés d'après l'antique et permet de regrouper sur une superficie réduite un grand nombre de figures. Tandis que la plupart des objets figurés sur le fond noir sont coupés ou partiellement recouverts, les colonnes, quant à elles, sont représentées en géométral à l'aide d'un réseau d'arcs de cercles et de verticales marquées par des lettres. Des légendes spécifiques se trouvent le long des fûts. Le registre du haut (sur fond noir) semble être celui du « catalogue », tandis que celui du bas a un caractère nettement didactique. Mais la distinction n'est pas aussi nette : derrière la *Columna dorica* de gauche est visible l'élévation d'un fût qui porte le chapiteau posé par-dessus la colonne dorique. En observant les lignes de cette élévation et celles qui permettent d'indiquer la projection du tailloir de la colonne dorique, on s'aperçoit que le dessinateur n'a pas encore fixé un code pour la figuration des lignes géométriques abstraites, qui n'ont qu'une valeur constructive, et celle des lignes qui sont censées figurer des objets réels⁸.

4. Voir P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete* (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, 5), Berlin, 1963, p. 44, ainsi que Hamberg ouvr. cité n. 1, pp. 13-20, et J. Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, 1976.

5. B. Reudenbach, « In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert », dans *Text und Bild. Aspekte der Zusammenwirkung zweier Künste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, éd. par C. Meier et V. Ruberg, Wiesbaden, 1980, pp. 651-688.

6. R. Wittkower, « The « Manicantonio » Sketchbook in the Paul Mellon Collection », dans *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, Londres, 1978 (paru d'abord en 1953).

7. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424*, Lipsia, 1910. Voir aussi le recueil de relevés publié par H. Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Soest, 1905/06, rééd. en 2 vol. en 1975.

8. En effet, la ligne « réelle » se trouve arrêtée par la ligne « abstraite », comme si elle se trouvait au second plan par rapport à celle-ci.

L'alternance des fonds noir et blanc confère aux objets qui y sont figurés, un statut bien spécifique : la transparence du fond blanc exalte, en quelque sorte, le réseau géométrique qui préside au dessin des ordres et qui le rend en partie explicite ; les chapiteaux attiques et corinthiens, placés horizontalement, voient accuser leur caractère orné et quelque peu fantastique par les effets pittoresques de la lumière et de l'ombre.

Mais le fond noir peut aussi remplir la fonction du laiton dans les « brasses » sur lequel se détachent les figures (fig. 3). D'une façon générale, il serait intéressant d'étudier l'emploi de la couleur noire dans la figuration des plans et des sections, convention dont l'usage s'est maintenu jusqu'à nos jours, mais dont nous ignorons l'origine exacte⁹.

Un des traits marquants de l'illustration de 1521, c'est l'importance du texte dans l'image — d'où il se trouvait encore rejeté dans l'édition de 1511 : texte dont la langue savante semble vouloir affirmer son ancrage dans la pensée et la formulation vitruviennes qui donneraient ainsi à ces images, leur légitimité. Ensuite, parce que l'inscription du texte dans l'illustration la rend en quelque sorte autonome par rapport au texte de Vitruve.

On peut dire que l'illustration de l'édition Cesariano marque un moment essentiel dans l'histoire de l'architecture occidentale : une théorie architecturale, vieille de quinze siècles, reçoit brusquement des formes visibles. Des passages obscurs du texte (comme celui sur la perspective au Livre VII) ou simplement difficiles à interpréter (comme ceux concernant les ordres) se trouvent visualisés par l'éditeur qui se sert à la fois de sa propre connaissance de l'art contemporain de Vitruve, ce qui suppose une conscience de la notion de style et de son caractère historique, et de sa propre maîtrise du dessin architectural. Il se livre, pour ainsi dire, à une tâche herméneutique : interpréter un texte en se référant à une tradition. Cesare Cesariano est à la fois l'héritier de la tradition du dessin gothique dont le milieu milanais était en quelque sorte le dépositaire, des Parler à Lechler¹⁰, tout en introduisant une économie moderne dans la disposition des figures, les deux principes se trouvant « vitalisés » par la vogue des relevés d'architecture antique dont témoignent le recueil dit de Menicantonio (1517-22), les travaux de Giuliano et Antonio da Sangallo le Jeune et de Bramante pendant son séjour à Rome en particulier.

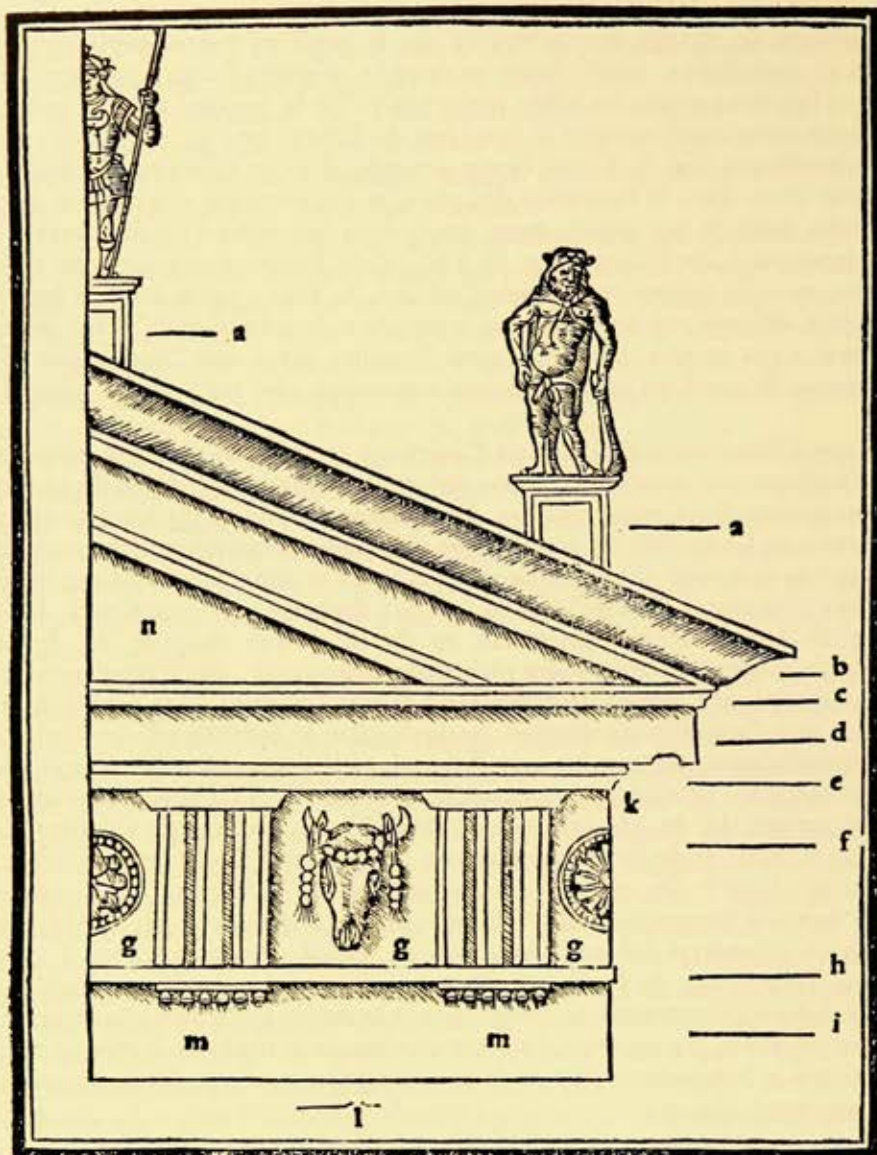
Les travaux de W. Lotz¹¹ ont montré que les années 1517/1520 ont été décisives pour la fixation du système de représentation architecturale, notamment par la maîtrise de la représentation en géométral des surfaces concaves. Or, il semble que c'est à cette même époque, dans l'entourage de Bramante en particulier (dont Cesariano était lui-même l'élève) que s'élabore l'illustration architecturale et le dessin théorique modernes¹². Sans doute, le milieu milanais, qui se situe alors aux confins de la tradition gothique telle que l'illustrent Roriczer et Schmuttermayer et de la conception moderne du dessin, a-t-il favorisé ce développement (fig. 4).

9. Ce procédé semble inconnu des architectes du Moyen Âge. Un des rares exemples où l'on voit employée une couleur en aplat pour marquer la section des maçonneries se trouve à Vienne : c'est le plan de l'église de Kutna-Hora (H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen*, Vienne-Cologne-Graz, 1969, p. 15 et ill. 77 : dessin n° 26, 16 841). Il n'est pas exclu que le coloriage puisse être postérieur au dessin lui-même qui doit remonter à la première moitié du XV^e siècle.

10. L. Lechler (voir *supra* notre premier article) a proposé ses services à la fabrique du dôme de Milan, mais nous ignorons s'ils furent acceptés (voir H. Siebenhuner, *Deutsche Künstler am Mailänder Dom*, Munich, 1944, pp. 73-74).

11. W. Lotz, « Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VII, 1956, pp. 193-226 ; aussi Wittkower, art. cité n. 6 et Tigler, ouvr. cité n. 4, en particulier pp. 141 et suiv. Demeurent fondamentales les observations de R. Oertel, « Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen » dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1937-40, pp. 217-314. Nous n'avons pas pu consulter G. Soergel, *Untersuchungen über den theoretischen Architekturentwurf von 1450-1550 in Italien*, Cologne, 1958.

12. Sur la tradition « théorique » du nord, voir R. Recht, « « Théorie » et « traités pratiques » d'architecture au Moyen Âge », dans le présent ouvrage. Sur Milan, voir en particulier J. S. Ackermann, « The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan », dans *Marsyas*, V, 1947/49, pp. 23-34.

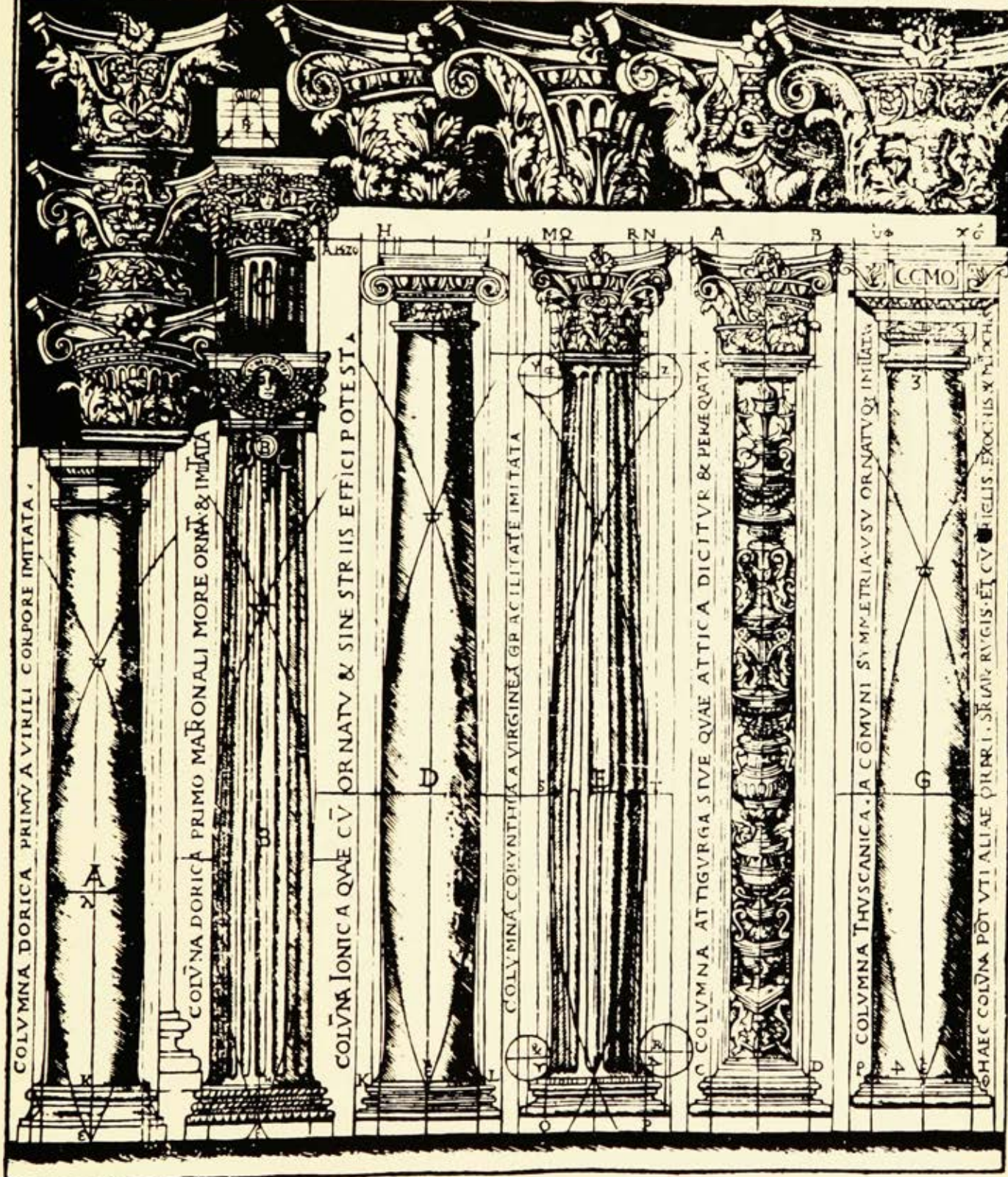


- a. acroteria
- b. sima
- c. cymatium doricum
- d. corona
- e. cymatium doricum
- f. triglyphi
- g. methopæ
- h. tenia
- i. epistylum
- k. capitulum triglyphi
- m. gutte. aliæ gutte scalpuntur sub corona ad ppendiculum triglyphoꝝ de qb⁹ infra
- l. modulus
- n. tympanū

Triglyphis ita collocatis, methopæ q̄ sunt iter triglyphos, æque altæ sunt, q̄ lōgæ, Itē i extremis angulis semimethopia sunt imp̄ssa dimidia moduli latitudie, Ita. n. erit vt oīa vitia et methopæ et itercolūniōꝝ et lacūariōꝝ, q̄æq̄ les diuisiōes factæ erūt, emédēt, Triglyphi cap̄la sexta pte moduli sūt faciēda, Supra triglyphoꝝ cap̄la corona ē collocāda i p̄iectura dimidia & sexta pte hñs cymatiū doricū i imo alteꝝ i sūmo, itē cū cymatiis corona crassa ex dimidia moduli, Diuidédæ aut sūt i corona ima ad ppendiculū triglyphoꝝ & ad medias methopas viæ directiōes & guttæ distributiōes, ita vt guttæ sex i lōgitudinē tres i latitudinē pateāt, reliq̄ spatia, qd̄ latiores sunt methopæ, q̄ triglyphi, pura relinquunt̄, aut fulmina scalpant̄, ad ip̄mq; mētū coronæ icidat̄ linea, q̄ scotia dicit̄, Reliq̄ oīa tympana, simæ, coronæ, quæ ad modū scriptū ē in ionicis, ita pficiant̄, Hæc rō i opib⁹ diastylis erit cōstitutā.

1. Les parties de l'entablement. Vitruve de 1511.

COLVMNARVM EX SEX GENERIBVS CAPITVLORV: BASIV & SPIRAR: ALIOB QVOQ3
 GENERV CAPITVLOR: QVOR AVITRVVTO SYMMETRIE PERSCRIPTAE SVT AFFIGVRATIONES.



COLVMNA DORICA PRIMV A VIRILI CORPORE IMITATA

COLVNA DORICA PRIMO MARONALI MORE ORNATA & IMITATA

COLVNA IONICA QVAE CV ORNATA & SINE STRIIS EFFICI POTEST

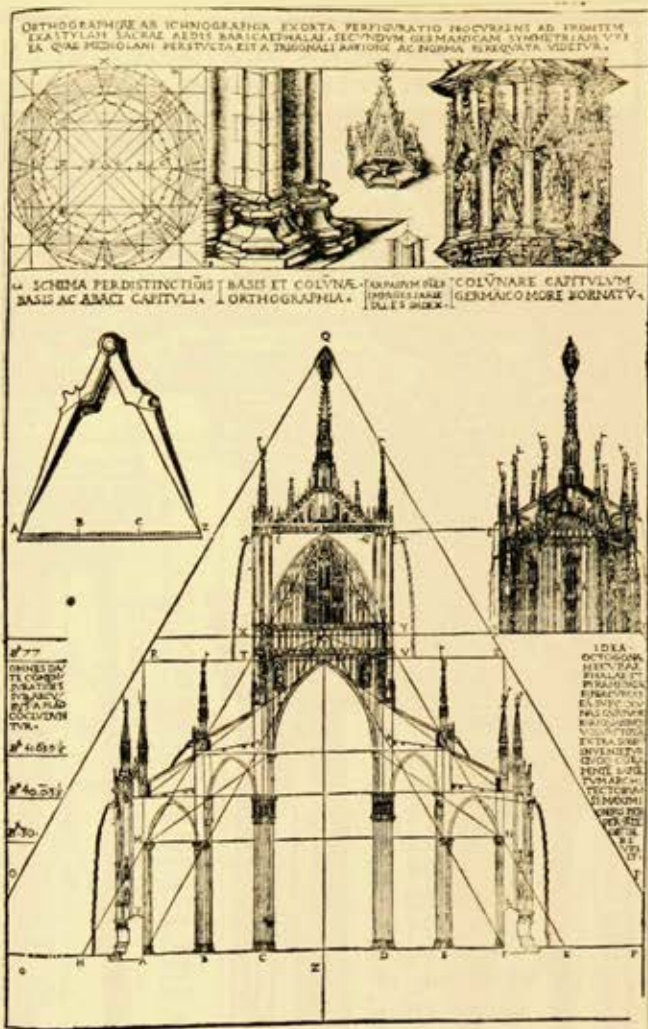
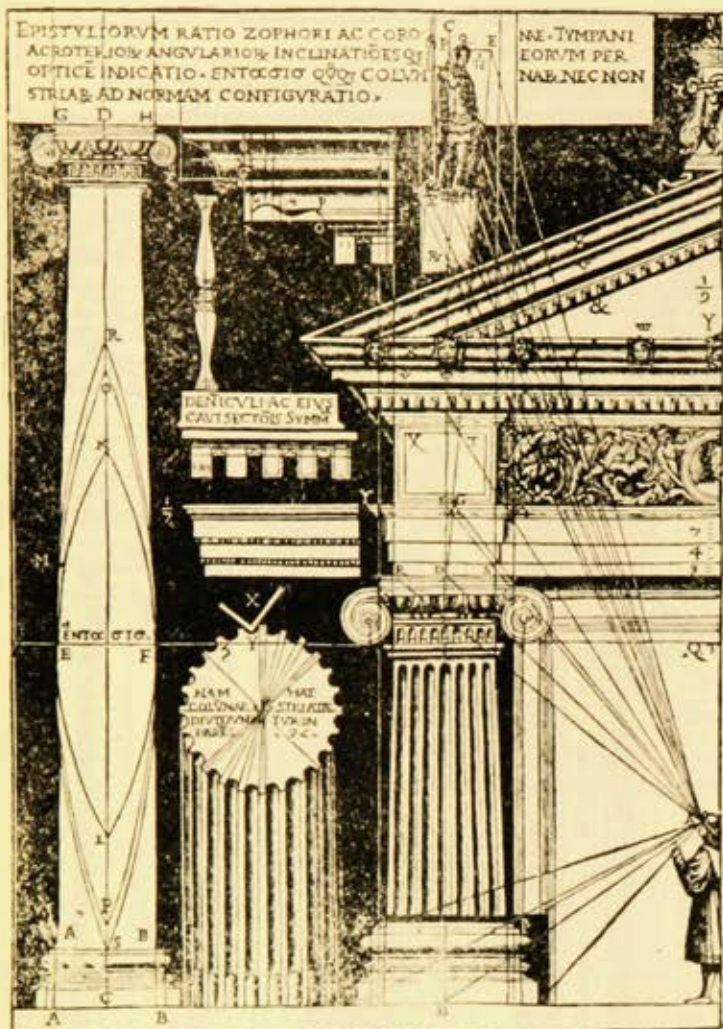
COLVMNA CORINTHICA A VIRGINEA GRACILITATE IMITATA

COLVMNA ATTICVGA SIVE QVAE ATTICA DICTVR & PEREGRATA

COLVMNA TVSCANICA. A COMVNI SYMMETRIAVSV ORNATAQ3 IMITATA

HAEC COLVNA POT VTI ALIAE QVOR I. STRIATA RVGIS ET CV FIGELLIS EXOCULIS & MICH...

2. Les ordres. Vitruve de 1521.



3. La dimension objective et la perception optique des parties du temple. Vitruve de 1521.

4. Le Duomo de Milan : les proportions d'un édifice gothique commentées par Cesariano. Vitruve de 1521.

Guillaume Philander's Annotations to Vitruvius

by Dora WIEBENSON

Philander's *Annotations to Vitruvius* is scarcely known today¹. Much of its obscurity may be due to the lack of information that we have about its author. What information there is comes in the main from a 1667 Latin biography by Philibert de La Mare². In it, we learn that Philander was born in 1505 in Châtillon-sur-Seine, one of either three or four children of an established family of that city. He received his education from the philologist Jean Perelle, who was remarkable for the accuracy rather than the elegance of his translations of classical texts, and in 1533 he was appointed by the Cardinal Georges d'Armagnac to a position that could be described as that of scholar-in-residence, and began a study of architecture, including Vitruvius's treatise, partly because architecture was the only liberal arts discipline not undertaken in d'Armagnac's court circle, but also surely in order to assist with building projects that were being undertaken by the Cardinal.

In 1536 when d'Armagnac was sent to Venice as ambassador of Francis I, Philander accompanied him there, where he continued his study of architecture and of Vitruvius's treatise. There are apparently two influences on Philander from this period — one was that of Serlio with whom he arranged to study at this time, and whom he credits in the *Annotations* as being his *praeceptor*. The other may have been that of Guillaume Budé. Budé records a meeting with Philander on 12 January 1539, when Philander may have seen Budé's annotated copy a 1497 edition of Vitruvius's treatise, which was probably produced under the influence of Fra Giocondo who lectured on Vitruvius in Paris from 1495-1505³. It even may be possible that Budé encouraged Philander to commence work on the *Annotations*, which was begun in Rome that same year. According to Philander, work on the book was completed two years later in August of 1541, apparently during the summer months of that year, and probably with much prior investigation of ancient sources, both literary and archaeological.

The story of the publication of the *Annotations*, which occurred in 1544, is not resolved. It would seem that the development of the book after 1541 is linked to the contemporary studies of the Roman Accademia della Virtù. The academy, which had been in existence since the late 1520s, when it was formed from the meetings of a circle of friends who were centered around Claudio Tolomei, undertook its first project, a study

1. At the Centre d'études supérieures de la Renaissance, Mrs Lemerle-Pauvels has embarked recently upon a thorough examination of the *Annotations* in view of an edition in French of the text, complete with notes and commentaries.

2. Ph. de La Mare, *De vita moribus et scriptis Guillelmi Philandri Castelloni civis Romani Epistola*, 1667.

3. V. Juén, « Fra Giovanni Giocondo et le début des études vitruviennes en France », *Rinascimento*, 1974, pp. 101-115.

4. P. L. Sbaragli, *Claudio Tolomei, umanista senese del cinquecento : la vita e le opere*, 1939, pp. 49-79.

of the reform of the Italian language and of a poetic system based on classical poetry, in 1535. This resulted in a book, *Versi et regole della nuova poesia toscana*, which was published in 1539. The production of this book permitted these men to develop the ability to work as a team in a joint effort resulting in the production of a tangible body of published material that was, related to the reconciling of an aspect of contemporary culture with that of the classical past.

In 1539, the same year that Philander came to Rome, the academy seems to have set for itself the task of undertaking a critical reading of Vitruvius's treatise. Its work is described in a letter of 18 July 1541 written by one of its members, the writer and diplomat Luca Contile, to Sigismondo d'Este, in which Contile describes the group, which he lists, noting among other members, Philander⁵.

The pace of the reading can be established from the correspondence of members of the Academy. At the time of the writing of the Contile letter (July 1541) the members were engaged in a study of Books III and IV, on the Orders. By 8 January 1543 Tolomei would write to Alessandro Manzuoli, another member of the group, that they had just finished work on Book VII, on materials, and that after a much-deserved summer vacation they planned to begin work on the last three books, which he considered to be extremely difficult to interpret⁶. By August 14 of that year Tolomei would write to Contile that they were nearing completion of the work⁷.

To review the well-known goals of the academy, which are stated in the often-cited letter of 14 November 1542 from Tolomei to the Count Agostino Landi, in which Tolomei describes projects that the group contemplated on the publication of material on classical architecture and architectural theory:⁸ the members of the academy wished to join theory with observed reality, to relate the classical literature on architecture to the observable remains of classical antiquity, and to deduce from the study of both the principles of this ancient art. The interests of these academicians were philological: they were undertaking a clarification of an ancient text — one that the academy felt had been mutilated in bad translations by artists, artisans, and by uneducated architects (*architetti volgare*).

Among the projects of the Accademia della Virtù, mentioned by Tolomei in his letter, was a work in Latin that he stated had already been begun. In it an attempt was being made to explain all the difficult passages of Vitruvius in extensive notes, especially those passages which contained the rules of architecture. Illustrations to assist the reader in the comprehending of the passages were to be included. This project would seem to be a description of the published version of the *Annotations*, which Philander must have submitted to the academy for criticism and revision, probably during their readings of the treatise. Further evidence of the close association of the academy with the *Annotations* is that in the text of his published book Philander credits members of the group — Tolomei, Lucena, and Cervini — with help on specific difficult passages⁹. From the speed of the readings, it would appear that the Academy had begun its work early in 1541: the completed *Annotations* was published in 1544, just after the readings had terminated, as well as just prior to Philander's return to France.

The *Annotations* appeared in a small, sextodecimo format, in Latin, a relatively inaccessible classical language, and it contained a few crude woodcuts. It could be considered as a kind of humanist's handbook on a strictly philological subject, the "correcting" of the Vitruvian text and the defining of the Vitruvian terms. But the work does not continue the narrow philological interests of the first Vitruvian studies of

5. L. Contile, *Lettere*, ed. Bartoli, 1564, I, fol. 19 v°-20 v°.

6. C. Tolomei, *Lettere*, 1576, fol. 230 r°-231 r°.

7. *Ibid.*, fol. 85 v°-87 v°.

8. *Ibid.*, fol. 103 r°-109 r°.

9. G. Philander, *Annotationes...*, 1544, p. 24 (Tolomei), p. 300 (Lucena); 1552, p. 7 (Cervini).

the late fifteenth century. It is innovative, being the first published commentary on Vitruvius detached from the text and printed separately. Moreover, Philander's intention was to "correct" the earlier humanistic editions of the treatise, especially that of Giocondo, which, although it was considered to be by far the best edition available, still contained the errors and distortions, displacements and "mutilations" which had accumulated in the medieval copies of the original text. And, finally, in correcting these errors, Philander was concerned with verification and clarification of the text by means of documentary evidence from the classical authorities or empirical observation of existing remains. We know from de La Mare that in major issues discussed by Philander he either used information acquired from classical authors other than Vitruvius (astrology); deduced solutions (machines and the construction of the Ionic volute [fig. 1]); or tested Vitruvius's statements empirically (setting a larch tree on fire to assure that it was as Vitruvius had stated, inflammable).

Philander's choice of format — a selective commentary — is as indicative as is his questioning of the authority of earlier interpretations of Vitruvius and of the original text, of a considerable degree of command and control of the classical material, an ability to select and develop from it specific topics. The result, a critical synthesis and an evaluation of not only previous interpretations of Vitruvius's text but also of the previous methodology which had been used in the defining and rendering meaningful of the architecture of the classical past, seems to have involved considerable collaboration. It should be observed that the "team" method of producing this type of work — a collaboration between men highly skilled and capable of working in related area — was not unusual. There were other "team" collaborations of architects and scholars, the most outstanding being that of Raphael and Calvo, although relationships such as those of Falconetto and Cornaro, Palladio and Trissino, Palladio and Barbaro, and, in the 1550's, that of the architect Dominique Bertin and the philologist Jean Gardet which would produce yet another Vitruvius edition, with commentary. However, none of these examples were as extensive, elaborate or apparently as well organized as the collaborative venture of the Accademia della Virtù. And this collaboration relied (with the exception of the short-term participation of Vignola) entirely on academics with their multi-subject knowledge, and their flexible, comprehensive methodology.

The type of critical evaluation which Philander's work represents seems to have been precisely what was urgently necessary at just this moment in time. This small, Latin-language edition of philological information, with its crude illustrations, was enormously popular from the moment of its publication. At that time Philander was made an honorary citizen of Rome. His book was reprinted almost instantly, in 1545 in Paris and again in 1557 in Venice. Already in 1547 references to the work would be included in the otherwise Giocondo-influenced Vitruvius translation brought out by Jean Martin, and the following year a few of Philander's illustrations would be included in a German Vitruvius edition, along with a German translation of Cesariano's commentary and illustrations taken from many of the previously illustrated Vitruvius editions, and brought out by Ryff, despite the fact that neither of these editors published their works for scholars¹⁰. Ryff would present on the title page of his German edition a list of artisans and craftsmen for whom the work was intended, and Martin would state that his work was brought out for the unlearned man and not for the scholar.

Philander's work continued to be popular. By 1550 the commentary and some of the illustrations were incorporated with Giocondo's Latin version of the Vitruvius text by Ryff into an edition (Strasbourg). A larger, finer edition of the Latin Vitruvius text with an augmented commentary, for which all the illustrations were recut, was published in Lyons in 1552, and reprinted by the same publisher, Jean de Tournes, (Lyon and

10. Information on the architectural treatises mentioned in this article will be found in D. Wiebenson (ed.), *Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux*, Charlottesville, 1982.

Geneva) in 1586. There seems to have been some competition for this edition, for the publisher Spica would write his friend Atanagi on 24 June 1549 of Philander's distress when admitting that he would not publish this work with Spica, as he had promised¹¹. The 1618 Geneva edition of Martin's French translation came out in the 1552 *Annotations* format, also by Jean de Tournes; even the title page of the 1586 edition was reused here. This edition also included some of the Philander commentary translated into French, and the Philander illustrations were substituted for those of Goujon (whose name as well as illustrations were omitted in this edition). In England, John Shute would credit Philander, along with Serlio, as the two sources for his 1563 *Chief Groundes of Architecture*. As late as 1624 Wotton would write in the preface to his *Elements of Architecture* that among the French commentators of Vitruvius he would yield the chief praise to Philander. The last edition of Philander's work appeared as late as 1649 (Amsterdam), in a Latin compendium of many related works, edited by De Laet. Philander's *Annotations* continued to be mentioned in the notes of architectural treatises on into the nineteenth century: both François Blondel in his *Cours d'Architecture* and Claude Perrault in his definitive Vitruvius edition would refer to Philander with considerable respect.

The *Annotations* would seem to have been influential on two other related classes of publications. The first were works on the interpreting of single difficult and obscure passages from Vitruvius's treatise, which began to appear in print by 1552, when Philander's work had already appeared in four editions, and continued on into the twentieth century. Precisely what the relation of Philander's work to the second class, the four or five unpublished and now lost commentaries and translations that were produced from 1543 to 1560 by academics (rather than practicing architects or artists, etc., as Tolomei complained to Landi had been the case with treatises from 1521 to 1546), cannot now be determined, but it can be assumed at least that these works all belong to the same family of Vitruvius interpretations of which Philander's work is the earliest example.

Although Philander's work appears to have been designed as a kind of scholar's manual, its influence is not restricted to publications concerned with Vitruvius's treatise. It also can be considered within the context of the development of the professional architectural reference manual. In the observing of ancient ruins and the depicting of what could be called "material culture", Philander had turned to Serlio, adapting much of his method and even some of his material into his own study. Again, Philander exhibited considerable critical selectivity over what would be included and how it would be presented. And, in contrast to the extensive inclusion of visual material by Serlio, Philander selected only a limited number of illustrations, which have immediate relevance to the text. Especially in the presentation of the Orders, Philander deviated from Serlio, including only those characteristics which would comprise a single norm of each of the five types (fig. 2), in opposition to Serlio's more random and inclusive presentation of visual evidence. It may be that Philander's method is closer to that of Bramante than to that of Serlio, for de La Mare points out that Philander was following the methods of this architect in his examination of primary visual evidence and in his selective evaluation of it.

In fact, a considerable search for an answer to the problem of establishing a system by which to communicate in two dimensions selective, three dimensional, architectural information seems to have been taking place at this time, and is illustrated by two additional architectural works. One is a Vitruvius edition, begun by the architect-engineer, Rusconi. Rusconi probably began work on his translation and illustrations to Vitruvius in the early 1540's: his work was almost completed before 1554¹². The

11. D. Atanagi, *Delle lettere*, 1575, pp. 178-179.

12. P. Lauro, *Lettere*, 1553, I, pp. 104-106.

illustrations were published posthumously around 1590. From them, it appears that Rusconi was attempting to develop a unique solution to the problem of communicating information on architectural construction that seems to have been borrowed from the fields of botany and anatomy, where already been developed methods of professional communication had been developed (fig. 3, 4). Rusconi's solution would not be taken up in later architectural publications. But it indicates concern about the problem of the transference in a permanent, systematic manner of information about three dimensional objects on a two dimensional page. Another solution to this problem was achieved, but only for representation of the Orders, by Vignola, who had worked with the Accademia della Virtù during the early months when Philander was in Rome (1539-1540). It is possible that he participated then in preliminary discussions on the Frenchman's Vitruvius study. When in 1562 he published his own work on the five Orders, it presented flat abstracted patterns for the communicating of professional information. Vignola's would become the standard method by which architectural information would be transferred to the printed page, even into the twentieth century.

Before discussing a third aspect of Philander's *Annotations*, I would like to mention one seemingly associated event. Precisely at this point in time a short-lived revival of Alberti's published architectural treatise occurred. Two Italian translations were produced, in 1545 and in 1550. The last of these, edited by Cosimo Bartoli, and the first illustrated, became the source for later translated editions of Alberti's work. Bartoli's illustrations emphasized with one exception the practical aspects of the text. Many of them were as much at odds in their simplicity and popular appeal with the complex intellectual, scholarly text in which they were placed as were the woodcuts of Philander's *Annotations* with that knowledgeable commentary (fig. 5, 6).

I have mentioned both the academic and the applied aspects of the *Annotations*. Despite its pragmatic and empirical characteristics the work did include two sections containing specific theoretical commitments: one is included in Philander's remarks on the Orders, the other in Philander's dedication to Francis I and in his definition of an architect on the verso of the title page. These theories may be related to, if not influential on, other contemporary Vitruvius editions and treatises. In his dedication to Francis I, Philander criticizes those who misread or misinterpreted Vitruvius (as well as those who, owning copies of his work, did not read it at all) for not comprehending his rules. Daniele Barbaro, in his own translation and commentary on Vitruvius, which he began in 1547 and published in 1556, would similarly criticize those who placed the measurements of ancient ruins above the ideal measurements of Vitruvius without comprehending that Vitruvius advocated flexibility of rules when they are applied to specific places and functions¹³. Their statements are only loosely related, but both authors refer critically not to unlearned men, but to learned men who knew Vitruvius's theory and who had also measured the ancient ruins. It should be noted that Philander's work was well known to Barbaro. He borrowed illustrations from it (specifically from the 1552 edition), and he refers often to the *Annotations*, criticizing information (as in the case of the herringbone floor pattern), or elaborating on the comments (as in the case of the Tuscan roof truss).

The other treatise which contains ideas similar to those of Philander is that of the architect Philibert de L'Orme, who may have met Philander in 1536, on his return from Rome through Venice, and who knew Cervini (as did Barbaro), who was a member of the Accademia della Virtù. De L'Orme surely knew the *Annotations*, which had received two editions in France, one in Italy, and one in Germany, by the time that he began work on his own treatise in the 1550's. This architectural work, published between 1567 and 1576, was intended, like Philander's, to present information within a scholarly format and with technical accuracy. In his treatise de L'Orme wrote against the inappropriate

13. D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, 1556, pp. 281-282.

scale in which classical ornament was used on modern buildings¹⁴. It has been suggested that the reference was intended specifically as a criticism of Philander's architectural work¹⁵. But Philander in his "Digressio utilissimo" on the Orders made a similar statement criticizing those architects who transferred large into small scale in the designing of modern ornament and modern buildings¹⁶.

There are no references in De l'Orme's text to Philander, nor are any of the illustrations similar. Moreover, De l'Orme's treatise, like Barbaro's, is in a modern language, and the French architect intended it to be used by the artisan as well as the learned man. But De l'Orme's definition of the architect as a learned man, one capable with his many hands of playing many roles (p. 352, fig. 1), is close to Philander's definition of the architect on the verso of the title page of the first edition. The definitions suggest that the ideal architect was considered by these two men to be a synthesis of the artisan and the scholar.

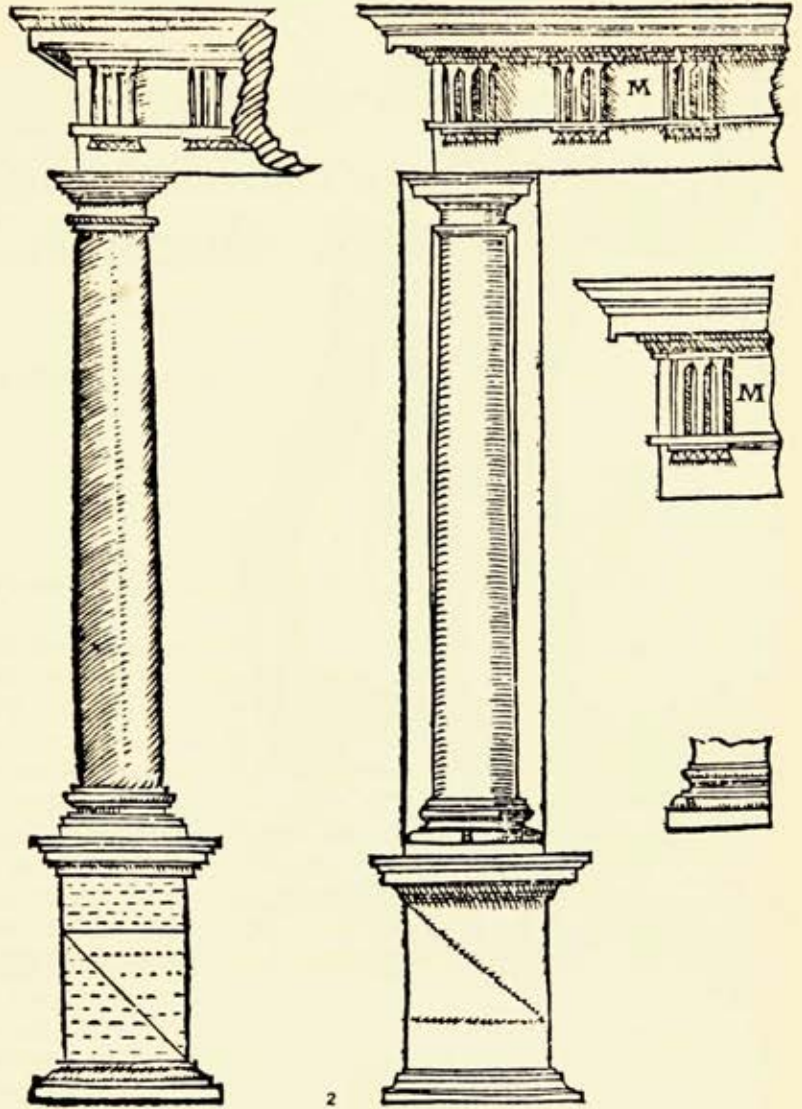
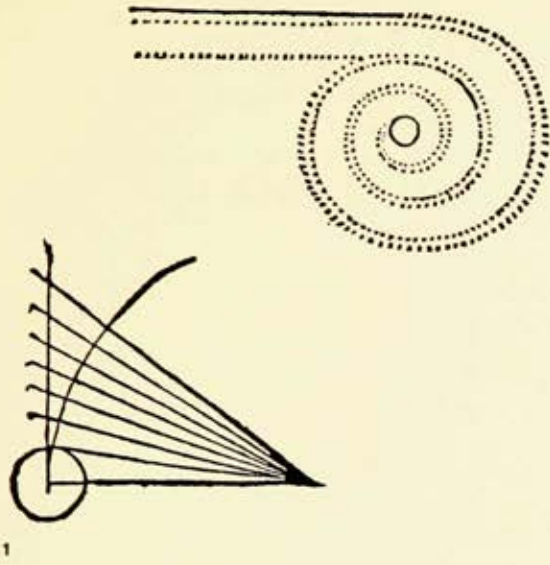
These are only a few observations, but they point to some interesting aspects of the relationship between the academic and the professional architect in the 1540's, and also to a change in that relationship occurring during these decades — to the growth and decline of the importance of the contribution of the scholar to the defining of the terms of the architectural profession, just prior to that moment when the architect, possibly by the 1560's, would begin to assume control of his own field.

14. Ph. de L'Orme, *Architecture*, 1648, pl. 173 r^o-173 v^o.

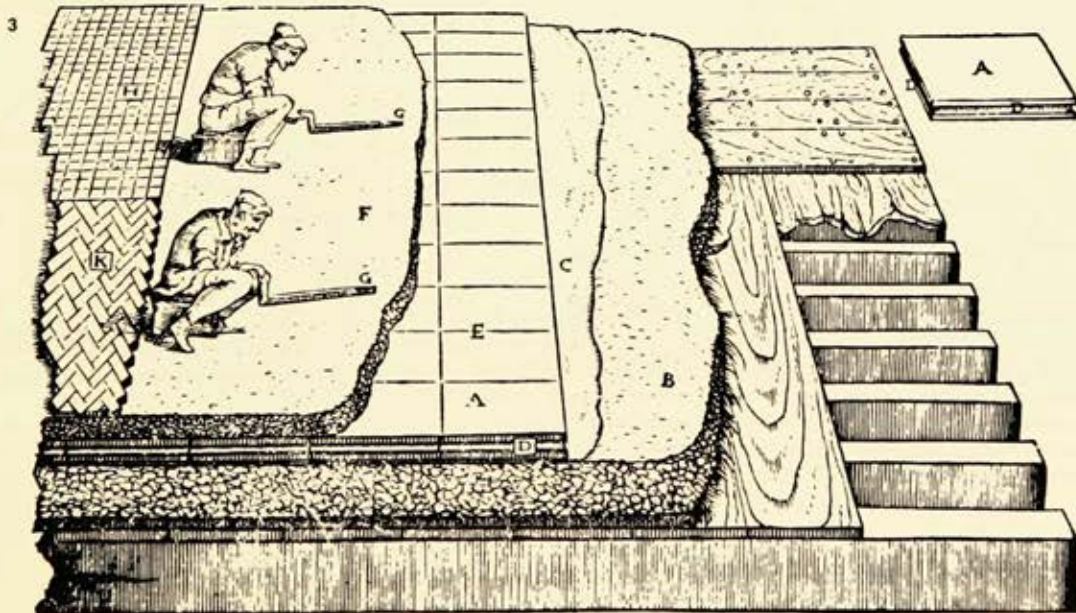
15. A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700*, 1970, p. 253, n. 25.

16. G. Philander, *M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem*, 1552, p. 98.

Ionicæ volutæ emendata circinatio.

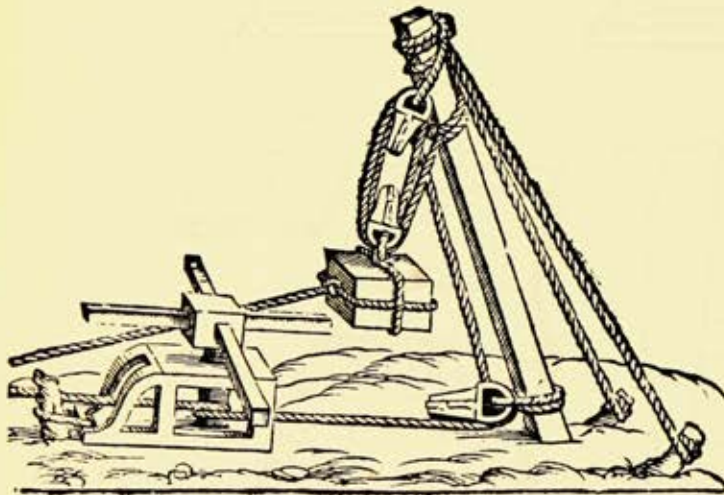


1. Philander : construction of the Ionic volute (ed. 1586, p. 102).
2. Philander: Doric order (left: ed. 1544, p. 70, right: ed. 1552, p. 101).
3. Rusconi, Della architettura, 1500, p. 100: floor construction.

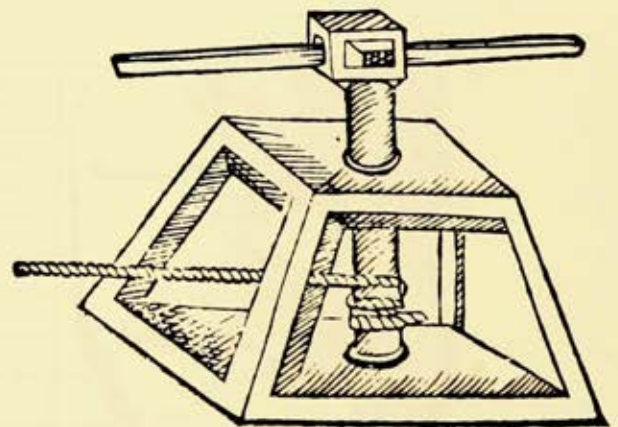




4. Vesalius, *Humani corporis fabrica*, 1555.
 5. Alberti, *L'architettura*, ed. Bartoli, 1550: pulley.
 6. Philander: winch (ed. 1544, p. 339).



ERGATA.



Un traité vitruvien le Della Architettura de Giovan Antonio Rusconi

par Gábor HAJNOCZI

Le livre de Rusconi¹ est un phénomène singulier dans la littérature architecturale de XVI^e siècle.

Sa forme est celle d'un traité : le titre, le frontispice et l'introduction font supposer qu'il s'agit de la théorie architecturale de l'auteur. Mais, en réalité, c'est un commentaire de l'œuvre de Vitruve — sans qu'il contienne la version italienne du texte latin. La méthode employée par Rusconi nous semble contraire à l'usage : il choisit arbitrairement les sujets à commenter et ne cherche pas à composer un commentaire systématique : ainsi évite-t-il les problèmes théoriques présentés par le traité antique. Tous cela donne à l'œuvre un caractère plus illustratif que vraiment théorique. La proportion entre le texte et le matériel graphique est tout à fait différente de celle des éditions précédentes. Le matériel graphique devient plus important et le texte se réduit à expliquer les dessins².

Comme l'œuvre a été publiée après la mort de l'auteur, nous ne pouvons reconstituer son intention originale qu'hypothétiquement. On lit dans l'introduction de l'éditeur :

«...Giovanantonio Rusconi fu non solo celebre nella professione ; ma osservantissimo di esso Vitruvio, e essendo valentissimo disegnatore, parte necessarissima nell'architetto, hebbe pensiero di ridurre in disegno, e in figure distinte tutto quello che fù lasciato scritto da questo Auttore ; conoscendo che veramente molto più possono servire i documenti suoi in disegno, e ben delineati, di quello che faccino nelle propositioni, e nelle dispute scritte. Et come quegli, che possedeva benissimo, e la Teorica, e la Pratica di quest'Arte, pensò oltre le figure, di discorrervi anche sopra, e farvi di quelle osservazioni, che ricercava, e la cognitione ch'egli n'haveva, e il desiderio di giovare a' posterì »³.

Il ne parle que des dessins sans mentionner la traduction du texte latin.

Cependant nous ne pouvons pas exclure que Rusconi voulait faire une nouvelle version italienne et, de plus, nous devons supposer qu'il l'a réalisée. Quel est le fondement de notre hypothèse ?

-
1. *Della Architettura di Gio. Antonio Rusconi, Con Centosessanta Figure Dissegnate dal Medesimo, Secondo i Precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e brevità dichiarate Libri Dieci...* In Venetia, Appresso I Gioliti, M.D.XC.
 2. « Il metodo usato dal Rusconi è differente dalla traduzione integrale e dal commento sistematico ; il testo dello scrittore antico è qui invece utilizzato come traccia e pretesto per sviluppare un'ampia operazione di commento grafico secondo modi interpretativi affatto differenti da quelli ormai affermati dall'ampia ed articolata esperienza cinquecentesca, se mai riconducibili alle manifestazioni prorinascimentali » constate Laura Marcucci. L. Vagnetti e L. Marcucci, « Per una coscienza vitruviana. Regesto cronologico e critico delle edizioni », in *Studi e Documenti di Architettura*, 8, 1978, p. 72.
 3. *Della Architettura*, cit. A' quelli, che leggeranno.

Comme on sait, Rusconi connaissait déjà le traité de Vitruve quand il était le disciple de Niccolò Tartaglia, célèbre mathématicien de Venise. Comme Tartaglia nous informe, Zuanantonio s'intéressait à un problème de balistique trouvé dans le dixième livre du traité vitruvien et il en avait donné une solution mathématique, un « quesito » publié plus tard par Tartaglia⁴. Rusconi, raconte Tartaglia, a trouvé le texte incompréhensible et il en attribue la faute à la traduction (« Potria esser che il fusse stato mal tradutto... »). Il devait se servir d'une version italienne, celle de Cesariano, ou d'une de ses variantes. On peut supposer que Rusconi, mécontent de ces versions, a déjà décidé en ce temps-là de faire une nouvelle traduction, plus correcte.

Au milieu du XVI^e siècle, la version de Cesariano (publié en 1521) ne répondait plus ni aux exigences des philologues, ni à celles des architectes : dans sa célèbre lettre adressée au comte Agostino de' Landi en 1542, Claudio Tolomei a précisé les objections que l'on faisait à cette traduction⁵. Aussi les architectes se sont-ils efforcés de connaître l'œuvre originale : Raphaël, après avoir reçu la charge de la direction des travaux de Saint-Pierre, fit traduire le texte latin⁶ ; le jeune Sangallo se mit aussi à la traduction du traité vitruvien⁷. Enfin, en 1556, Danielle Barbaro publia une traduction commentée et illustrée qui bénéficiait de l'acquit scientifique de l'époque⁸. De plus, le traducteur a profité des conseils de Palladio qui prépara plusieurs dessins pour l'édition. Ce fait montre bien qu'à cette époque-là les connaissances d'un philologue n'étaient plus suffisantes pour donner une interprétation adéquate de l'œuvre de Vitruve.

On ne sait pas quand Rusconi a commencé son travail de traduction. L'épisode mentionné par Tartaglia devait se dérouler avant 1546, mais à cette date personne ne mentionne le projet de Rusconi. Six ans plus tard, en 1552, la traduction devait être prête : vers la fin de l'année 1552 on préparait déjà les gravures dans l'atelier de l'éditeur Giolito. Un an plus tard, Giolito acquit le privilège de publier la traduction (reliée avec les *Métamorphoses* d'Ovide traduites par Ludovico Dolce et avec le *Dialogo dell'honore* de Possevino) : « Gabriel Giolito s'era munito del privilegio per mettere in luce una traduzione di Vitruvio, fatta per opera di Gio. Antonio Rusconi, fino all'anno 1553 »⁹. Deux lettres de Claudio Tolomei et de Pietro Lauro¹⁰ nous apprennent que l'entreprise de Rusconi et la publication prochaine de sa traduction étaient connues aussi hors de Venise. Pourtant ce texte, dont on ne sait rien de concret, ne fut jamais publié. Le livre publié en 1590, après la mort de Rusconi, a un caractère différent de l'idée originale. Le motif de ce changement doit être cherché dans l'apparition d'une autre traduction de Vitruve.

Daniel Barbaro a commencé son travail en 1547, avant son ambassade en Angleterre (dans la traduction publiée en 1556 il parle de « l'opera di nove anni apunto ») et il l'a continué après son retour à Venise, en 1551. Il est possible que Rusconi, averti de l'intention de Barbaro, ait abandonné sa publication¹¹, mais plus probablement, ce fut

4. *Quesiti et inventioni diverse de Nicolo Tartaglia...*, Venise, 1546, pp. 27 et suiv.

5. G. G. Bottari, *Raccolta di lettere*, Milan, 1754.

6. V. Fontana, P. Morachiello, *Vitruvio e Raffaello. Il De Architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Rome, 1975.

7. On ne connaît que l'avant-propos : P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, III, Milan-Naples, 1981, pp. 3028 et suiv.

8. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro*, Venise, 1556.

9. S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito De'Ferrari da Trino di Monferrato Stampatore in Venezia*, Rome, 1890, p. 445.

10. G. Poleni, *Exercitationes Vitruvianae primae*, Padoue, 1741, pp. 96 et suiv., cite deux lettres de Claudio Tolomei et de Pietro Lauro selon lesquelles la traduction de Rusconi aurait été presque terminée.

11. « Infatti è sommamente probabile ch'egli rimanesse come scoraggiato e sospendesse o rallentasse il suo lavoro, quando vide comparire in pubblico nel 1556 la traduzione vitruviana commentata di Daniele Barbaro, e ripeterne anche di lì a qualche anno un'edizione con nuove. Forse ciò indusse da ultimo a mutare il disegno del lavoro, e ed abbandonare la prima idea di dare un Vitruvio italiano » (op. cit. note 9, p. 446).

l'éditeur, Gabriele Giolito, qui renonça à son premier dessein. Il voyait que Rusconi ne pourrait pas dépasser la qualité de la traduction de Barbaro et de Palladio et qu'il serait impossible de publier un livre de même genre sans risquer une faillite financière.

En 1590 l'éditeur « I Gioliti », les successeurs de Gabriele Giolito, publia 160 dessins qui appartenait à l'illustration préparée par Rusconi, avec des brefs commentaires. Ces derniers, qui expliquent les dessins, ne sont certainement pas ceux de Rusconi car leur auteur a utilisé le texte et les commentaires de l'édition de 1556 de Barbaro. Si nous cherchons à comprendre le motif de la publication dans cette forme extraordinaire, nous devons supposer que l'éditeur n'a pas voulu laisser perdre les gravures préparées à grands frais :

« Ma perchè molte di queste figure, intagliate con altrettanta spesa nostra con quanta diligenza furono già dissegnate da lui a nostra richiesta e spesa, ci restavano inutilmente, et tante, che possono in gran parte servire a chi ha gusto, et intelligenza della professione, ci siamo rissoluti di mandarle in luce ».

En ce qui concerne les thèmes des illustrations, on peut constater que Rusconi semble rester fidèle à une tradition. Une partie considérable des dessins représente les sujets qui sont illustrés dans les autres éditions et versions du traité vitruvien. Ces sujets — les cariatides, la tour des Vents, les « figures vitruviennes », les types des églises, etc. — sont représentés d'après les schémas habituels. Les autres dessins ont des sujets librement choisis et, dans leurs cas, l'auteur crée des solutions graphiques originales. Ces sujets sont les arts mécaniques, diverses constructions d'ingénieur, des outils, des instruments qui appartiennent à la pratique de l'architecture (fig. 1), et quelques autres qui, comme les arbres et les plantes, sont un peu loin de l'architecture (fig. 2). Ces dessins, où Rusconi s'est libéré des conventions iconographiques, montrent bien son style individuel.

Le parti illustratif de Rusconi dérive de celui de ses prédécesseurs : pour représenter la cabane ancienne, mais aussi certains édifices antiques, il fait appel, faute des connaissances nécessaires, à sa propre imagination. Pour combler les lacunes de ses expériences archéologiques, il est aussi forcé d'utiliser les solutions de ses prédécesseurs. Ainsi on peut comprendre les erreurs qu'il commet dans les restitutions. S'il s'agit de sujets tout à fait inconnus pour lui, il se réclame directement de la version d'un autre auteur. Naturellement il est très difficile d'établir exactement toutes les sources où Rusconi puisait, mais l'une d'elles devait être le Vitruve de Cesariano¹². Il se servit de cette édition non seulement pour établir les sujets à illustrer, mais pour représenter certains sujets.

L'influence du style de Cesariano est la plus remarquable sur les dessins où Rusconi devait travailler sans autres modèles, comme dans le cas de la tour des Vents (I. 6.) (fig. 3 et 4). Rusconi, ne connaissant pas cette tour construite à Athènes par Andronicus Cyrrhestes, utilisa pour la dessiner, le modèle de Cesariano¹³. La reproduction reste fidèle au modèle, sauf quelques modifications. Bien que cette tour évoque un campanile, Rusconi n'y met pas les cloches. Dans la représentation du triton du sommet de la tour, il suit précisément le modèle, sans indiquer la direction momentanée du vent. La différence la plus remarquable se manifeste dans le décor architectural de la tour où Rusconi, quittant le style du Quattrocento septentrional de Cesariano, utilise les motifs des façades des palais contemporains. La décoration inférieure, qui révèle le maniérisme du Cinquecento tardif¹⁴, est éblouissante.

12. *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati commentati e con mirando ordine insigniti...*, Côme, 1521.

13. K. H. Krinsky, *Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521*, 1969, thèse inédite à la Biblioteca Hertziana.

14. Cette reconstitution de Rusconi suscita des critiques, violentes de la part des palladianistes du XVIII^e siècle.

On peut découvrir aussi l'influence de Cesariano dans la représentation des « figures vitruviennes » (Ill. I.) (fig. 5 et 6). Rusconi, cependant, est plus fortement attaché au texte de Vitruve que son prédécesseur. Il utilise le système de mise au carreau de Cesariano (qui remonte probablement à la technique de la construction en perspective) pour la figure d'un athlète en *contrapposto*, dont les proportions sont plus harmonieuses que celles de la figure de Cesariano, mais il omet l'*homo ad quadratum*. Contrairement au carré de Cesariano (qui se compose de 30×30 unités) celui de Rusconi se compose de 24×24 unités, et cette composition lui permet d'être plus attaché aux proportions décrites par Vitruve : sur son dessin la tête et le huitième, le bras est le quart du corps entier et les proportions de la face sont aussi régulières. Mais il n'a pas réussi à éliminer les imperfections de la figure dessinée par Cesariano : le centre géométrique du carré ne coïncide pas avec l'ombilic du corps humain, où il devrait être selon les prescriptions de Vitruve¹⁵. Dans le cas de l'*homo ad circulum* (fig. 7 et 8) Rusconi a dû reconnaître les mauvaises proportions de la figure de Cesariano et s'est efforcé d'en corriger les distorsions. Il a probablement aperçu que l'imperfection provenait de la représentation simultanée du cercle et du carré, et pour la corriger, il a supprimé le carré. Comme il ne modifiait pas le principe utilisé par Cesariano, un carré invisible est présent, il ne pouvait pas éliminer les difficultés provoquées par le cercle et le carré concentriques. D'une manière étrange, il y a, en plus, une troisième figure (fig. 9), le véritable *homo ad quadratum*, qui a une stature bien proportionnée, comme la première figure.

Dans la manière de représenter de Rusconi on peut donc remarquer une indiscutable tendance à « moderniser » le style de Cesariano. Il cherche à donner des interprétations « modernes » aux sujets déjà illustrés. En illustrant par exemple l'iconographie, l'orthographe et la scénographie (I. 2.), Rusconi offre les dessins d'un édifice idéal de plan central (fig. 10) alors que Cesariano représentait la cathédrale de Milan¹⁶. La cellule de plan carré de l'église (?) est entourée de chaque côté de six colonnes ioniques. L'espace central de l'édifice est couvert d'une coupole hémisphérique. L'illustration rend manifeste l'inclination des architectes de son époque pour l'édifice/église à plan central.

Malgré l'aspiration de Rusconi à « moderniser » le style illustratif, le niveau de ses dessins représentant des éléments classiques (les cinq ordres, etc.) n'atteint pas la qualité des solutions des meilleurs contemporains. Il ne connaît pas bien l'architecture antique car il n'a aucune expérience des ruines. Il vivait à Venise (ville sans monuments romains) et il ne se rendit probablement jamais à Rome. Pour former son propre style illustratif, il dut donc utiliser les dessins de ses prédécesseurs et de ses contemporains.

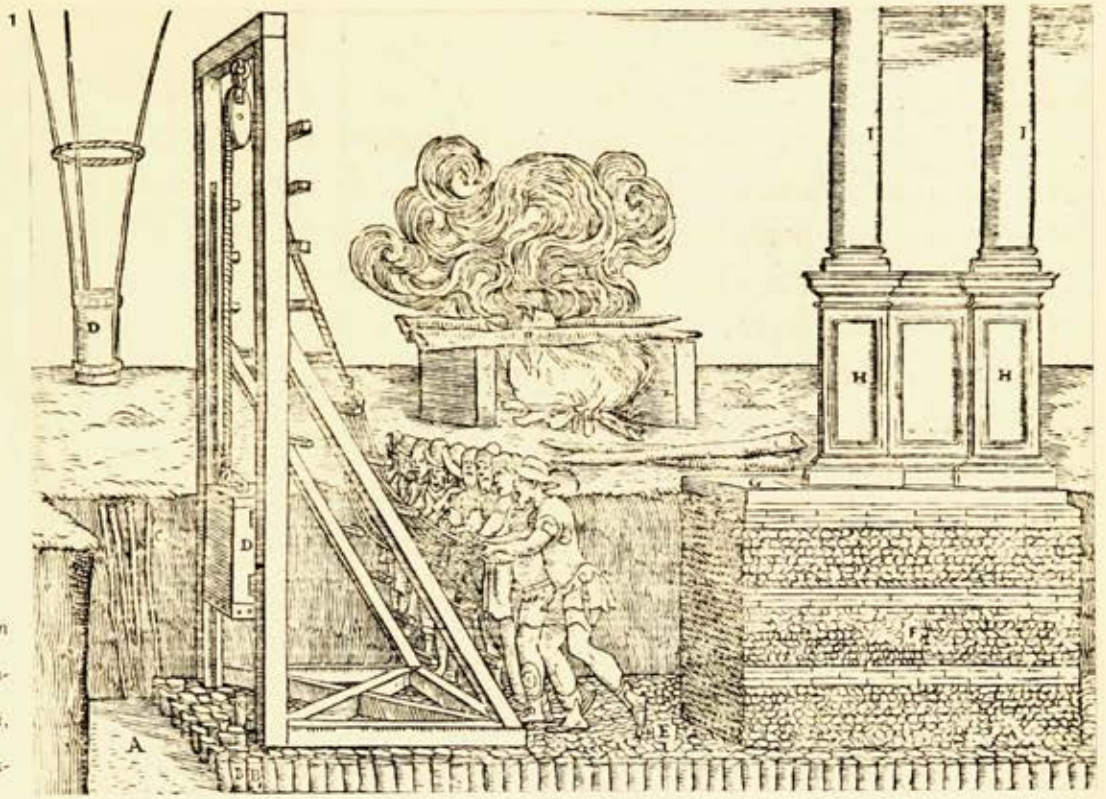
Rusconi ne cherche donc pas une explication de Vitruve dans les recherches archéologiques contemporaines : il propose simplement une interprétation personnelle des problèmes philologiques et iconographiques. Comme Cesariano, il se fonde avant tout sur sa propre fantaisie. Au milieu du siècle, une telle attitude était déjà anachronique. L'édition préparée par Daniele Barbaro montre en effet le changement profond survenu dans les études vitruviennes : les restitutions, proposées par Palladio, sont désormais basées sur la connaissance exacte de l'architecture classique.

surtout quand les dessins anglais faisaient connaître le prototype d'Athènes : A. Visentini, *Il contra Rusconi o sia l'esame sopra l'architettura di Giovanantonio Rusconi*, Venise, Museo Correr, Cod. Cicogna 3656. Cf. D. Howard, *The Architectural History of Venice*, Londres, 1980, pp. 205 et suiv.

15. K. H. Krinsky, 1969, p. 24, et F. P. Fiore, « Le architetture vitruviane nelle illustrazioni del Cesariano », in *Vitruvio De Architectura translato da Cesare Cesariano*, Milan, 1981, pp. XXXIX et suiv.

16. Krinsky, 1969, p. 17 a constaté que Cesariano croyait la manière gothique de la *triangulature* d'origine romaine.

17. A. Bedon, « Il Vitruvio di Giovan Antonio Rusconi », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1983, pp. 84-90, suppose que Rusconi aurait utilisé aussi les dessins du *Libro d'Antonio Labacco appartenente all'Architettura* publié à Rome en 1552.



1. Travaux de fondation d'un édifice. Rusconi, p. 61.
 2. Représentation des plantes. Rusconi, p. 116.
 3. Tour des Vents. Rusconi, p. 19.
 4. Tour des Vents. Cesariano, f. 24 v°.

2

116

LIBRO



IL FINE DEL SETTIMO LIBRO.

3

PRIMO.

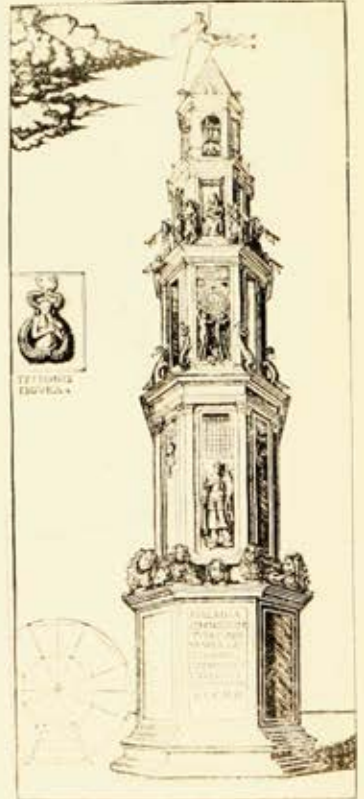


DEL.

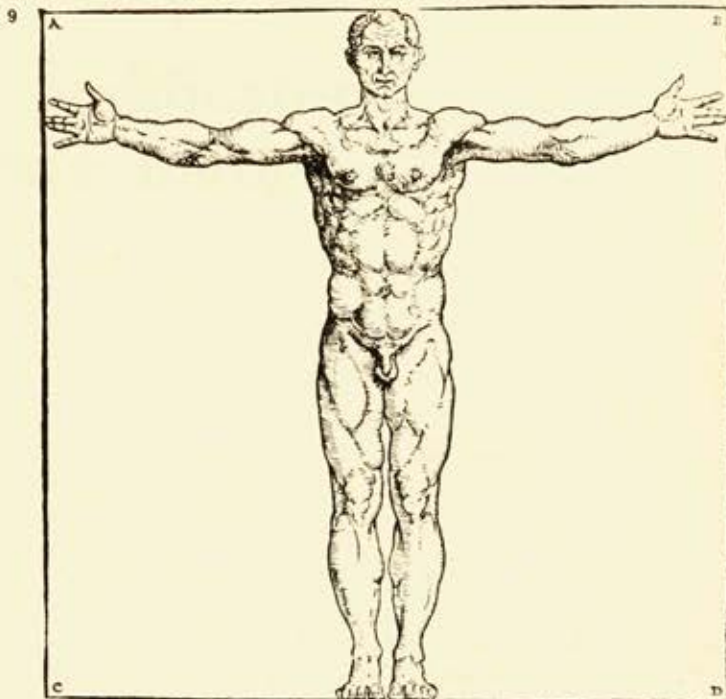
4

ETERN.

FILIVS



5. Première figure vitruvienne. Rusconi, p. 46.
6. Première figure vitruvienne. Cesariano, f. 10 r.
7. Deuxième figure vitruvienne. Rusconi, p. 47.
8. Deuxième figure vitruvienne. Cesariano, f. 50 r.
9. Troisième figure vitruvienne. Rusconi, p. 48.
10. Eglise (?) à plan central. Rusconi, pp. 6-7.

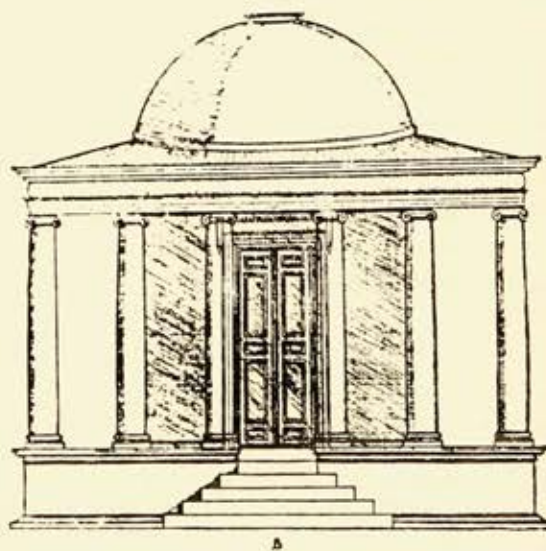
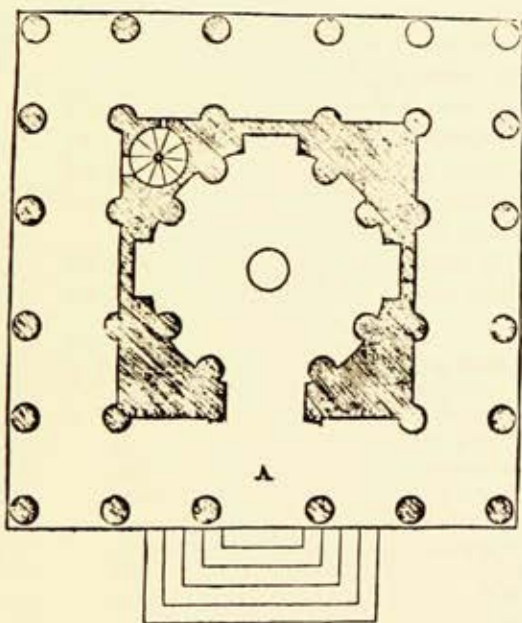


6

LIBRO

PRIMO

7



LA Elevation è immagine della fröte, dice Vitruvio, il quale ha chiamato fronte ogni cosa elevata, che si ueda per dritto, & sarà quella, che comunemente si dice in faccia, ouero in maestà, della maniera che s'è disegnato qui, hauendo elevato appunto le parti tutte della fabbrica, che si uede prefigurata nella pianta, & ridotta all' in piè.

SFigura Vitruvio, & dice, che la descrizione del Profilo, et adombratione della fronte, & de' lati, che si scortano, & corrispondenza di tutte le linee al centro del compasso, come si uede nell' infra scritto effempio, nello sfuggimento di uno de' lati, doue apparisce tutto quello, che esce, & quello che entra nel uero, & si scorge la maestà de' gli sporti, & i canci, et le grossezze de' opere, la qual parte alcuni, secondo i Greci, hanno uoluto chiamare *σκηνή*, cioè descrizione d'ombra, & altri *σκηνή*, cioè descrizione di scena, il che a noi importa poco, bastandoci di mostrare, che queste figure siano accommodate alla specifica distinzione di Vitruvio.

Segue

Discorre

10

Le *De re aedificatoria* comme *texte inaugural*

par Françoise CHOAY

« Fuere qui dicerent aquam aut ignem praebuisse principia, quibus effectum sit, ut hominum coetus celebrarentur. Nobis vero tecti parietisque utilitatem ac necessitatem spectantibus ad homines conciliandos atque una continendos majorem in modum valuisse nimirum persuadebitur. »¹

Ce bref paragraphe du Prologue du *De re aedificatoria* dans lequel, selon une démarche qui lui est habituelle, Alberti oppose son propre point de vue (*nobis vero*) à l'opinion reçue (*fuere qui dicerent*) et, inversant le traditionnel récit d'origine, au lieu de faire naître l'architecture du rassemblement des humains, fait de cet art la cause originelle de la société, ce paragraphe provocateur pourrait être le symbole de ce que j'entends en qualifiant le *De re aedificatoria* d'inaugural. L'inversion du rôle attribué à l'art d'édifier est la marque de son accession à un statut nouveau, celui d'une discipline autonome à part entière. Et cette autonomisation est accomplie par un sujet qui, d'un même mouvement, s'affirme comme raison et fonde en raison l'art d'édifier².

J'ai montré ailleurs³ la valeur absolue de l'inauguration albertienne, comment avec le *De re aedificatoria*, Alberti a créé un genre textuel⁴ sans précédent dans l'ensemble de la littérature antérieure qui, identiquement, aussi bien dans le monde occidental que dans les autres cultures urbaines, a traditionnellement subordonné l'édification du monde bâti aux pratiques religieuses, juridiques, économiques.

J'ai, en particulier, opposé ce texte *instaurateur*, qui se propose de fonder l'édification en tant que discipline spécifique et autonome, aux textes *commentateurs* qui, dans toutes les cultures, glosent sur l'espace bâti, et aux textes *prescriptifs*⁵, beaucoup plus rares⁶, qui,

1. *De re aedificatoria*, Prologue, Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, Introduzione e note di Paolo Portoghesi, Il Polifilo, Milano, 1966, p. 9.

2. Pour désigner la discipline qui s'assigne pour tâche propre la conception et la réalisation du monde bâti, je conserve généralement le terme d'art d'édifier ou d'édification qu'Alberti avait préféré à celui, plus restrictif, d'architecture. Il est regrettable qu'au fil des siècles l'ensemble des traducteurs, y compris Orlandi, aient choisi de traduire *De re aedificatoria* par *De l'architecture*, le titre de Vitruve, délibérément évité par Alberti. Il est d'autant plus remarquable de constater que, quasi seul, Quatremère de Quincy se réfère toujours au *De re aedificatoria* comme à l'*Art d'édifier*. (Cf. d'une part l'entrée « Alberti » du *Dictionnaire d'architecture de l'Encyclopédie méthodique*, t. I, 1788 : « Le livre qui lui a acquis la plus grande réputation, fut celui qui a pour titre l'*Art de bien bâtir* : ouvrage trop peu connu dont nous allons donner un extrait », d'autre part la *Biographie des plus célèbres architectes de 1050 à 1800* (1830), p. 79 : « (Alberti) se présente à la reconnaissance de l'art avec un ouvrage qui n'avait pas encore eu d'exemple chez les modernes et qui a servi de règle à ceux qui vinrent après : je veux parler de sa *théorie de l'art de bien bâtir* (*De re aedificatoria*) ». Dans ce second texte, Quatremère ajoute avec perspicacité le mot *théorie* et reconnaît quasiment le caractère *instaurateur* du traité albertien.

3. *La Règle et le modèle*, Le Seuil, Paris, 1980, chap. 2. Depuis, la substance de la présente communication a été développée et intégrée dans le Chap. 2 de la version italienne de cet ouvrage, *La regole et il modello*, Officina, Roma, 1986.

4. Que j'ai appelé *instaurateur* (d'espace).

5. Dans ma terminologie, commentateur s'oppose à *réalisateur*. Textes *prescriptifs* et textes *instaurateurs* sont deux catégories de textes réalisateurs, l'une traditionnelle, l'autre créée par Alberti.

6. En dépit d'une grande abondance de textes commentateurs, une culture aussi riche que celle de l'Islam ne

dans la Chine⁷ ou l'Inde anciennes, imposaient des modèles d'espaces, liés à des cosmogonies et des rituels religieux.

Reste la question de Vitruve. Le *De architectura* ne représente-t-il pas en effet un précédent et un modèle auquel, d'ailleurs, le *De re aedificatoria* renvoie en permanence, explicitement et implicitement ? Au vieil auteur latin Alberti a emprunté non seulement des fables, des exemples architecturaux, des systèmes de proportions, mais semble-t-il aussi, une partie de ses concepts. R. Krautheimer a néanmoins souligné la transformation qu'Alberti a fait subir au *De architectura*. Il a bien vu, en particulier, que « where Vitruvius listed principles only to forget them, Alberti views principles and the constituent parts of architecture as paramount »⁸. Néanmoins, il s'agirait essentiellement là d'une œuvre d'« antiquaire », d'une magistrale reconstitution de la doctrine antique, rendue indéchiffrable tant par les dégâts du temps que par la médiocrité de Vitruve.

Je suis, pour ma part, plus radicale et prétends qu'il ne s'agissait pas pour Alberti d'écrire un *De architectura* lisible, mais de faire autre chose. Avec ces matériaux d'emprunt, Alberti a construit un édifice entièrement neuf. La démarche est analogue à celle que Krautheimer décrit si bien dans le cas du *De pictura*. Le texte de Vitruve est, en l'occurrence, l'homologue de celui de Pline, et le résultat des emprunts tout aussi révolutionnaire : nous sommes confrontés, ici aussi, à une « unheard undertaking »⁹, mais plus risquée encore, puisque, aussi bien, le bâtir, pratique quotidienne, fut traditionnellement lié au sacré et à un opaque héritage de rites, de mythes et de contraintes auxquels il s'agissait soudain de substituer la transparence de la raison.

Sans reprendre mon argumentation générale, je développerai ici deux aspects de l'inauguration albertienne, tous deux décelables dans ma citation liminale. D'une part, j'illustrerai l'opposition entre Alberti et Vitruve à la lumière de l'usage que les deux auteurs font de la première personne du singulier dans leurs traités respectifs. D'autre part, je montrerai qu'Alberti élabore, pour l'édification du monde bâti, et utilise, pour la construction du *De re aedificatoria*, une même méthode, générative, formalisable et, elle aussi, première.

Le « Je » dans le *De re aedificatoria* et dans le *De architectura*

Alberti et Vitruve s'expriment l'un et l'autre en leurs noms propres, en tant que sujets, affirmés par un même usage de la première personne du singulier, « je », qui semblerait marquer une identité entre le *De re aedificatoria* et le *De architectura*. Dans aucun des deux livres il ne s'agit de ce « nous » caractéristique des textes théoriques et dont les linguistes¹⁰ nous ont montré qu'il ne renvoie pas à la situation d'énonciation personnelle, mais à un intertexte constitué par d'autres énoncés de même type. Dans les deux cas, nous sommes confrontés à une véritable référence personnelle, à deux individus en situation, Vitruve et Alberti : le *at nos* de notre citation souligne la position individuelle propre au théoricien florentin. Les deux sujets prennent l'un et l'autre

compte aucun texte réalisateur d'espace prescrivant la structure, pourtant accusée et originale, de ses espaces urbains et architecturaux.

7. Cf. par exemple, le *Chou Li* et le *Khao Kung Chi*, cités notamment par J. Needham in *Science and Civilization in China*, Cambridge, 1971, vol. IV, ch. 28. Ces textes ne doivent pas être confondus avec les manuels techniques professionnels, tel le *Ying Tsao Fa Shih* cité par A. Chastel dans sa communication inaugurale.
8. « Alberti and Vitruvius », *The Renaissance and Mannerism, Studies in western Art, Acts of the twentieth International Congress of History of Art*, Princeton, 1963, p. 46.
9. Lorenzo Ghiberti, Princeton, 1963, p. 306.
10. Cf. *Langue, discours, société*, ouvrage collectif Pour Emile Benveniste, Le Seuil, Paris, 1975, « Pour une typologie du discours », par J. Simonin-Grumbach, p. 114.

doublément position, en tant que commentateurs de leur propre texte et, de façon plus surprenante, en se référant à leurs biographies respectives. Mais ces ressemblances formelles dissimulent deux différences fondamentales.

D'une part, au plan biographique, le « je » spéculatif d'Alberti se pose exclusivement en fonction des problèmes rencontrés dans son travail de théoricien, et il s'oppose ainsi au « je » mondain de Vitruve. Celui-ci se dépeint dans une perspective étrangère à la question de l'architecture : il évoque ses relations avec la famille des Césars¹¹, sa condition physique au moment où il écrit¹², les raisons morales (mais non spéculatives) qui ont inspiré son entreprise¹³ ; une fois seulement, il nous apprend qu'il a construit une basilique qu'il cite en exemple¹⁴. A l'inverse, l'« abondance de matériaux autobiographiques » que Borsi découvre dans le *De re aedificatoria*, ne concerne que l'aventure intellectuelle d'Alberti : genèse et états de la recherche, difficultés rencontrées. Dès le Prologue, sitôt développé l'éloge de l'édification, il poursuit : « Quant à moi, ayant compris ces choses, je commençais pour mon plus grand plaisir à m'interroger sur cet art et ce qui en dépend, à me demander de quels principes il dérive, en quels éléments on peut le décomposer pour le définir. ». Le *De re aedificatoria* naît ainsi d'une interrogation d'Alberti, et se développe selon l'ordre même de son questionnement effectif. Le rythme allègre du traité est rompu au début du Livre VI où nous apprenons que le surgissement de difficultés particulièrement redoutables a failli décourager l'auteur de poursuivre son œuvre. Bref, l'histoire du sujet Alberti joue un rôle fonctionnel, sert à la construction de son livre, est intégrée à la théorie de l'édification alors que l'histoire de Vitruve n'y a point part, à l'exception de la brève mention de la basilique qu'il a construite.

D'autre part, au plan du commentaire, cette intrication du traité et de la biographie intellectuelle de son auteur a pour effet de rendre le « je » d'Alberti présent et actif de bout en bout du *De re aedificatoria*, alors que le « je » de Vitruve s'efface généralement au profit d'énoncés impersonnels et ne se manifeste qu'avec discontinuité, essentiellement dans les *proemia* et les *excursus*, pour dire l'importance de son travail de collection¹⁵, faciliter la tâche des lecteurs en résumant sur le mode personnel le texte théorique¹⁶, en explicitant ses partis¹⁷, et en affirmant, sans jamais parvenir à la démontrer, la cohérence de son plan¹⁸. La position de Vitruve est à peu près intermédiaire entre celle de l'érudit chinois Liu Sang qui dit, à la première personne, sa satisfaction d'avoir retrouvé et publié sous la forme du *Chou-Li* un traité rituel de l'époque Shang (entièrement écrit à la troisième personne) et celle d'Alberti qui assume une fondation. Pour l'auteur latin, il s'agit de rassembler un savoir épars et diffus, un trésor dont il ne s'avise pas de mettre la valeur en question.

Le « je » le mieux comparable à la première personne du *De re aedificatoria* est celui

11. Livre I, *proemium*.

12. A la fin de l'histoire de Dinocrate (*Proemium* du Livre II), il oppose plaisamment au bel architecte d'Alexandre sa propre personne : « Pour moi, à qui la nature n'a point donné une taille avantageuse, à qui l'âge a gasté le visage et à qui les maladies ont osté les forces, j'espère suppléer par ce que je puis avoir de connaissance et de science à ce qui me manque des dons et avantages de la nature ». Trad. Perrault, 2^e éd., Paris, 1684, p. 29.

13. « Quant à moi je puis assurer que les richesses ne sont point le but que je me suis proposé dans mes études, ayant toujours moins aimé l'argent que l'estime et la bonne réputation... ». *Ibid.*, Livre VI, *Proemium*, p. 200.

14. Livre V, ch. 1, *ibid.*, p. 152.

15. Livre VI, *Proemium*.

16. par exemple Livre V, ch. 7, p. 144.

17. Cf. par exemple Livre V, *Proemium*, p. 146 : « Étant donc contraint de me servir de termes peu connus pour expliquer les mesures des Edifices, je résolu d'abrèger mon discours autant qu'il me sera possible, afin de ne pas charger la mémoire de ceux qui s'appliquent à cette science. Outre que je considère [...] qu'il y a peu de personnes qui puissent avoir le loisir de lire mon Livre, s'il n'est bien court ».

18. Cf. entre autres : Livre I, ch. 7, p. 28 ; L. II *Proemium*, p. 30 et ch. 8, p. 49 ; L. III, ch. 3, p. 103 ; L. IV *Proemium*, ch. 104 ; L. VI, *Proemium*, ch. 201...

de Descartes dont le *Discours de la méthode* est bien aussi le récit d'une quête et d'une fondation personnelle. Le *De re aedificatoria* est le « Discours de la méthode » de l'édification, dans lequel le sujet Alberti, garant de toutes les affirmations du livre, passe au crible de la raison qui est sa raison, tous les énoncés successifs qui constituent son traité, tandis que Vitruve ne se penche sur sa propre démarche et ne tente de la justifier qu'à deux ou trois reprises occasionnelles. Le « je » unificateur d'Alberti réfère à la situation d'énonciation et à sa propre caution non seulement les règles qu'il formule, les descriptions des édifices qu'il cite, mais les histoires qu'il emprunte à Vitruve et les récits de fondation, dont il prend soin d'indiquer, dans une visée parodique, soit ce qu'il en pense, soit qu'il en est lui-même l'inventeur, et davantage encore les remarques lexicologiques et critiques qui lui permettent de se situer, avant la lettre, comme épistémologiste.

Les différences entre les « je » respectifs de Vitruve et d'Alberti, en tant que producteurs d'énoncés et destinataires dans un procès de communication, se répercutent sur les destinataires des deux livres, tous deux effectivement invoqués à la deuxième personne du singulier. Pour le premier, c'est César Auguste, grand bâtisseur dont il est souhaité que le *De architectura* lui soit utile dans ses entreprises ; Auguste est interpellé directement, mais seulement dans les *proemia* faisant son éloge, puis introduisant les livres successifs, à l'occasion d'apologues dénués de valeur théorique, dont la fonction est de soutenir l'intérêt de ce prestigieux lecteur en le divertissant. Au contraire, le destinataire du *De re aedificatoria* n'est pas nommé. Cet anonyme est néanmoins une personne, un « tu », constamment interpellé, de bout en bout du livre, tel l'autre, l'alter ego de la première personne de l'architecte-théoricien dont, par sa présence silencieuse, elle confirme et appuie les analyses et les jugements. (C'est pourquoi d'ailleurs, il eût importé, dans les traductions du *De re aedificatoria*, de respecter et de souligner la présence de cette seconde personne, généralement occultée par les traducteurs derrière un « on » impersonnel dont on verra plus loin le rôle).

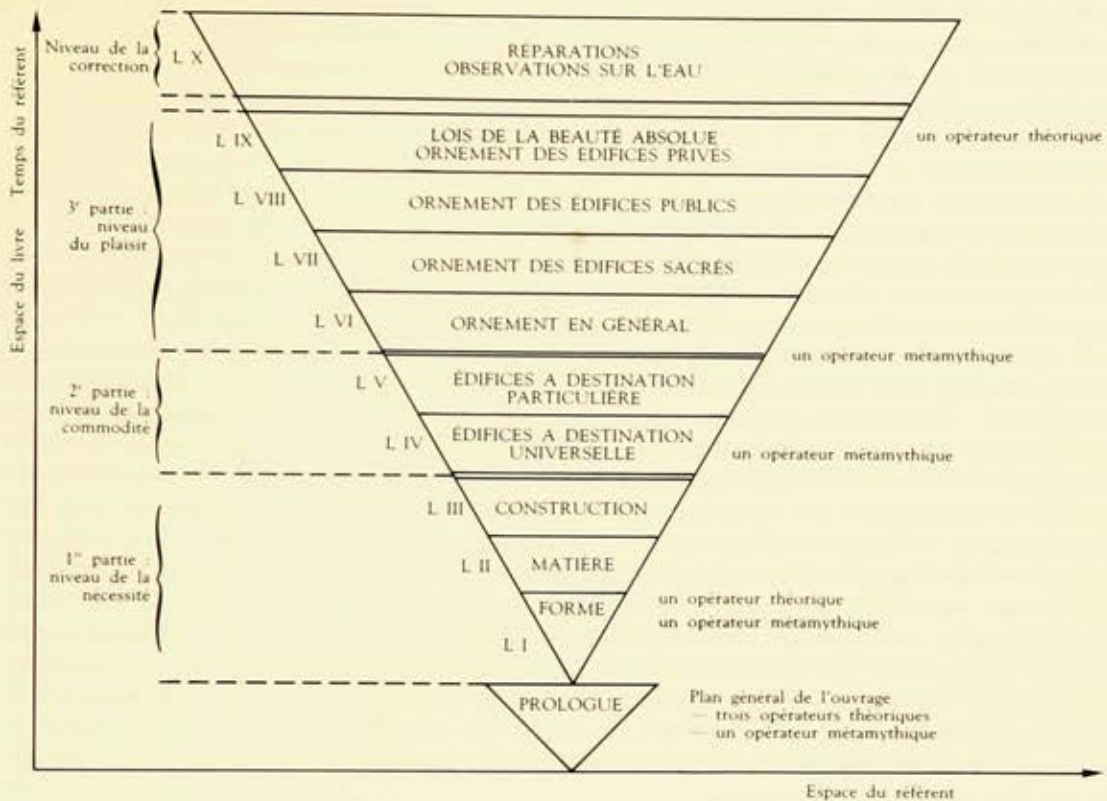
Méthode générative et « opérateurs » dans le De re aedificatoria

Pour définir d'une formule la démarche générative du *De re aedificatoria*, on peut décrire ce traité comme le produit d'un nombre précis et limité d'opérateurs¹⁹ dont le travail permet de construire progressivement et simultanément le livre et les règles de l'édification, le texte prenant ainsi une valeur métaphorique. Nous n'avons là ni accumulation de recettes ou préceptes, ni typologie, ni modèle, mais une méthode d'engendrement des édifices qui accorde une place essentielle au temps, le livre se déroulant dans une successivité qui voudrait être à la fois celle de la logique et celle de la durée réelle des opérations (cf. diagramme).

Les termes que j'appelle opérateurs apparaissent clairement à l'analyse, mais ils ne sont pas désignés comme tels par Alberti. Cependant celui-ci les utilise explicitement dans cette fonction, y fait référence sous la dénomination de *principia*, *partes*, *rationes*, et à deux exceptions près, qui ont leur raison, il en donne une énumération liminale et complète dans le Prologue de son traité.

Bien que cette distinction ne soit pas davantage établie par Alberti, on peut diviser les opérateurs du *De re aedificatoria* en deux catégories, les uns théoriques, les autres pratiques. J'appelle les premiers *axiomes* (ils sont cinq, assortis de corollaires) et les seconds, au nombre de trois, *principes*.

19. Opérateur est pris ici au sens d'indicateur de transformation, de signe permettant de définir la loi de l'opération, conformément à la définition de N. Dunford et J. B. Schwartz in *Linear operators*.



Les deux axes du diagramme figurent respectivement : l'espace du référent, c'est-à-dire du monde physique à édifier qui se développe (horizontalement) à partir du moment initial de la conception ; l'espace du livre dont le développement depuis le prologue constitue la métaphore du temps, de la durée au cours de laquelle s'accomplit l'édification. Le livre, qui mime en quelque sorte le procès d'édification a donc été figuré sous la forme d'une pyramide, afin de traduire sa dimension générative. La pointe de la pyramide repose elle-même sur la base d'une première pyramide figurant le Prologue et destinée à mettre en évidence le rôle dynamique et génératif de ce prologue. On indique en effet que la majeure partie des opérateurs du livre sont présentés dans ce prologue qui comprend, par ordre d'apparition : un opérateur métamythique, trois opérateurs théoriques et le plan général de l'ouvrage. N'apparaîtront plus ensuite que deux opérateurs théoriques, l'un au Livre I, l'autre au Livre IX, ainsi que trois opérateurs métamythiques. La séparation entre les neuf premiers livres entièrement consacrés au procès d'édification et le dixième qui rompt partiellement cette logique est soulignée par des traits plus espacés.

J'ai choisi de nommer les opérateurs théoriques axiomes parce qu'ils sont présentés sous la forme de propositions indiscutables, originelles et dotées d'un pouvoir génératif. Ils constituent un fondement et méritent d'autant mieux leur nom qu'ils ne font pas appel à l'intuition. En effet, seul dans la lignée des trattatistes occidentaux, et conscient des facilités dont il se prive ainsi, Alberti a délibérément et explicitement renoncé à illustrer son traité²⁰ : acte qui, dans un temps d'inflation du visuel et compte tenu de la double contribution du théoricien florentin à la théorie de la perspective et à la cartographie, prend un poids singulier et impose un nouveau rapprochement avec Descartes.

20. L. III, ch. 2, *op. cit.*, p. 177.

Le premier²¹ axiome (axiome 1) ou triade albertienne, peut être formulé : « l'édification consiste en trois parties relevant respectivement de la nécessité, de la commodité et du plaisir ». Cet axiome détermine trois niveaux (à la fois logiques, chronologiques et axiologiques) dans l'activité de l'édificateur et trois types, bien différents, de règles. A la nécessité, qui règne dans le domaine de la construction, correspondent ce que nous appellerions aujourd'hui des lois physiques et leurs applications. La commodité répond à la demande humaine. Quant au plaisir, il est, lui aussi, soumis à une stricte législation à laquelle Alberti s'efforce de donner une assise rationnelle²². Ce même axiome sert à établir la division tripartite du *De re aedificatoria* et il est réutilisé tout au long du traité pour être croisé avec les autres opérateurs. On le voit travailler dès le Prologue où il sert à structurer l'éloge de l'architecture.

Le second axiome (axiome 2) peut être formulé : « tout édifice est un corps ». Il se présente sous trois acceptions différentes qui peuvent être considérées comme ses trois corollaires, « méthodologique », « structural » et « organique ». Le premier corollaire précise que, comme tout corps, tout édifice est indissociablement composé de forme et de matière²³. Ce corollaire détermine le plan de la première partie du *De re aedificatoria* (ordre de succession des trois premiers livres) et il permet, par croisement avec les axiomes 1 et 3, d'engendrer une partie des règles (lois) de la construction. Le corollaire 2 (structural) précise que, comme tout corps (vivant)²⁴, l'édifice est composé d'une ossature (éléments porteurs), de tendons et ligaments (éléments de liaison) et d'une peau (remplissage et revêtement) : ce corollaire, convenablement croisé, permet d'engendrer les règles structurelles de la construction du Livre III. Enfin le troisième corollaire (organique) selon lequel les membres sont solidaires entre eux et subordonnés à l'organisation du corps entier, permet de générer par croisement une partie des règles de la deuxième et de la troisième parties : il rend compte à la fois de l'adaptation de l'édifice à ses fins et de son harmonie.

Le troisième axiome (axiome 3) peut se formuler : « la diversité des humains et de leur demande est sans limite ; pour être efficacement prise en compte dans le procès de programmation, elle exige la création de catégories taxinomiques arbitraires ». Il s'agit là d'une sorte de constat d'impuissance qui légitimise des palliatifs. On peut considérer comme des corollaires de cet axiome un ensemble d'oppositions binaires, général/particulier, public/privé, sacré/profane, urbain/rural, relevant du loisir/relevant du travail, qui servent à diriger et organiser la programmation, opération fondamentale du second niveau, en même temps qu'à instituer l'ordre séquentiel des chapitres des deuxième et troisième parties du *De re aedificatoria*.

Le quatrième axiome (axiome 4 ou de la nécessité) n'apparaît pas dans le Prologue, mais au chapitre 2 du Livre I : c'est l'axiome spécifique du niveau de la nécessité. Il peut être formulé : « l'édification consiste en six opérations concernant la situation, l'aire, le plan, le mur, le toit et les ouvertures des bâtiments projetés ». Ces six aspects, découverts au seuil du niveau de la nécessité, s'imposent, nécessairement, à chacun des trois niveaux, servant d'une part à déterminer l'ordre de consécution des chapitres des livres I et III, puis à structurer et ordonner le traitement des matières successives des deuxième et troisième parties (L. IV à L. IX) ; et d'autre part, à générer, par croisement avec les autres axiomes, les règles de la construction puis de l'édification.

Enfin, le cinquième axiome (axiome 5 ou du plaisir), homologue du précédent par sa

21. Par ordre d'énonciation dans le *De re aedificatoria*.

22. Il s'agit de « praecepta probatissima », issus de « absolutissima cognitione », *op. cit.*, L. VI, ch. 3, p. 457.

23. *Ibid.* Prologue p. 15 : « Nam aedificium quidem corpus quoddam esse animadvertimus quod lineamentis veluti alia corpora constaret et materia, quarum istic at ingenio ».

24. En fait, il s'agit pour Alberti des vertébrés en général : on ne trouve pas chez lui de vision anthropomorphique ; le cheval est, en fait, le vivant qu'il compare volontiers à l'édifice, notamment à propos de l'adaptation aux fonctions, dans la deuxième partie du *De re aedificatoria*.

localisation hors Prologue, sa spécificité et son mode de formulation, n'apparaît que dans la troisième partie du livre²⁵, dans laquelle il peut exercer sa fonction générative. On peut le formuler : « la beauté d'un édifice résulte du jeu de trois opérations concernant ses mesures, ses proportions et sa localisation ». Il fournit le plan du Livre IX, ch. 5 à ch. 8 et permet de générer les règles de la « beauté absolue ».

Quant aux trois principes pratiques qu'Alberti se contente d'utiliser sous des formulations différentes, sans les désigner au lecteur comme entités abstraites, ils apparaissent dès le Prologue pour travailler tout au long du *De re aedificatoria*. Ainsi le principe de frugalité commande de toujours opter pour la solution optimale aux moindres frais, l'édifice devant être réduit à ce qui ne peut en être retranché, qu'il s'agisse des matériaux au niveau de la construction, des ornements au niveau de l'esthétique²⁶, et, de façon générale, de la dépense. Seule la dépense intellectuelle, intervenant en termes de conception et d'autocritique, sera encouragée inconditionnellement²⁷. Ce principe joue un rôle particulièrement important dans ce qu'on pourrait appeler l'« esthétique négative » d'Alberti, développée dans la dernière partie du traité. En ce qui concerne la construction même du texte, l'application du principe de frugalité se traduit d'abord par une extraordinaire économie dans les moyens conceptuels et terminologiques. Les principes théoriques sont, on l'a vu, réduits au minimum des cinq axiomes. Le vocabulaire gagne, à sa volontaire limitation, force et précision. Ensuite, procède du même esprit, un ensemble d'équivalences structurales qui, par réduction au même dénominateur, conforte le fonctionnement de l'axiome 2 corollaire 2 et, en outre, contribue lui aussi à réduire le coût théorique et textuel : portes, fenêtres, conduits de fumée et canalisations d'eau sont subsumés sous la dénomination d'ouvertures, comme plafonds et planchers sous celle de couverture²⁸. De même la ville est assimilée à une grande maison et, inversement, la maison à une petite ville, ce qui les rend passibles des mêmes règles de partition²⁹.

Le principe que j'appelle *de durée* exige que l'édification s'inscrive dans la durée, prenne du temps. Il ne s'agit pas seulement là d'une inscription adéquate dans le cycle des saisons, mais du déploiement temporel d'un travail intellectuel : tout projet doit être mûri, ressassé, questionné. Il n'est, pour l'architecte, de pire ennemi que l'immédiateté ou la hâte³⁰. Ce principe confère au *De re aedificatoria* sa valeur métaphorique et détermine à la fois l'épaisseur et la chronologie du texte.

J'appelle enfin *dialogique*³¹ le principe stipulant que l'édification est un procès qui implique plusieurs acteurs dans des relations verbales, dialectiques et critiques. Le principe dialogique porte trois vecteurs. D'une part, il exige, aux trois niveaux, l'intervention critique d'experts, destinés à contrôler et critiquer les décisions de l'architecte. D'autre part, il exige l'intervention active du client dans la formulation et la discussion du programme, au deuxième niveau ; enfin, il demande à l'architecte de prendre en compte, dans sa démarche, le jugement futur de la communauté sociale contemporaine et celui de la postérité. L'autre joue un rôle clé dans la production du

25. *Ibid.*, L. IX, ch. 5, p. 815 et 817.

26. Dans la troisième partie, cf. particulièrement *op. cit.*, L. IX, ch. 1, presque entièrement consacré à développer la valeur de *frugalitas* et *parcimoniam*.

27. « Verum certumque aedificiorum ornamentum qui recte volet advertere, intelliget profecto non opum impendio sed vel maxime ingenii ope comparari atque consistere », *ibid.*, L. IX, ch. 1, p. 783.

28. *Ibid.*, L. I, ch. 12, p. 79, ch. 11, p. 77.

29. *Ibid.*, L. I, ch. 9, p. 65, L. X, ch. 17, p. 417. Cf. aussi, lorsqu'il s'agit de la beauté de la ville, l'identification du pont et de la voie de circulation, L. VIII, ch. 6, p. 711, du carrefour et du forum, *ibid.*, p. 713.

30. Cf. particulièrement L. II, ch. 1, p. 97 sq. et les dernières lignes de ce chapitre : « si me audias, supersedebis tempus aliquod... ut de ipsa re consideratus dijudices. Omnibus enim in rebus agendis multa tempus afferet, ut advertas atque perpendas, quae te vel solertissimum fugerant. »

31. En empruntant ce terme à M. Bakhtine, cf. S. Todorov, M. Bakhtine, *Le Principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Le Seuil, Paris, 1981, *op. cit.*, L. I, ch. 2, p. 21 ; L. IV, ch. 1, p. 265 ; L. VI, ch. 2, p. 451.

monde bâti, aussi bien dans la discussion du programme qui doit aboutir à un accord, que dans le jugement de conformité aux lois physiques et aux règles esthétiques où *laus* devient le couronnement, et presque la finalité, de l'édification. Dans la construction du traité, l'application du principe dialogique se traduit par la présence insistante et permanente d'une deuxième personne, le « tu » dont on a vu plus haut qu'il est le destinataire silencieux du « je » d'Alberti.

Outre les cinq axiomes théoriques et les trois principes pratiques, un ultime opérateur, d'un genre différent, sert à introduire chacune des grandes parties du livre, et à fonder et générer à la fois le projet global d'Alberti et les axiomes 1, 2, 3 et 4. C'est le « récit d'origine ». Telle est, en effet, la forme sous laquelle sont présentés une série de brefs récits, librement construits par Alberti, et qui sont insérés au début du Prologue (ma citation initiale) et de chacune des trois parties du *De re aedificatoria*³². La désinvolture qu'affiche Alberti dans l'élaboration de cette « épistémologie génétique » trahit une intention parodique. Mais, si elle lui sert à affirmer son pouvoir, la forme mimétique du récit d'origine n'en demeure pas moins une référence — incontournable — à la transgression commise par Alberti lorsqu'il se substitue aux dieux pour donner sa loi au monde édifié. Bref, cet opérateur joue, à sa manière, sur les deux mêmes registres que le mythe et assure une double et spécifique relation avec le champ du sacré et celui du savoir : c'est pourquoi je le nomme opérateur paramythique.

Alberti a donc fait œuvre inaugurale et par la finalité de son propos et par les moyens élaborés pour sa réalisation. Autrement dit, le *De re aedificatoria* apparaît comme le lieu (textuel) originaire de l'édification en tant que discipline autonome et consciente de soi, que celle-ci se pose dans le droit fil du traité d'Alberti ou s'y oppose. C'est pourquoi, par delà toute visée monographique et toute contribution aux études sur la Renaissance, une double analyse logique et sémiologique du *De re aedificatoria* s'avère une condition nécessaire à la mise en perspective et à la compréhension du statut et de la problématique actuels, qu'ils contiennent en germe, de l'architecture comme de l'urbanisme.

32. *Op. cit.*, Prologue, p. 9, L. I, ch. 2, p. 21 ; L. IV, ch. 1, p. 265.

The Development of Francesco di Giorgio's Treatises in Siena

by Gustina SCAGLIA

Mariano Taccola conceived an illustrated treatise for builders in Siena in 1419 in *De ingeneis* in four books and addenda, and in *De machinis* of 1449¹. Taccola, who was nick-named, in his lifetime, the Archimedes of Siena, was secretary at the Casa della Sapientia (also called the "Studio" and later the University) and wrote in Latin. As a consequence of his texts, Francesco di Giorgio di Martino (now known as Martini) formulated engineering chapters in Italian in his first treatise² which has been entitled *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*. Both Sieneese authors wrote pragmatic descriptions of structures that they also illustrated, doing so in ways that any master builder, millwright or carpenter could understand. Their closest analogy for practical language is Vitruvius, and their topics are civil and military structures, chimneys, tunnels, pumps and mills.

Another manuscript (Add. Ms 34113, British Library, London) is by the Anonymous Sieneese Engineer³, about whom nothing more is known. His technical drawings and some practical texts on more than 250 folios are almost identical in form and kind to examples in Francesco di Giorgio's first *Trattato*, and, most importantly, it is the most complete copy of Taccola's texts, in translation, and engine drawings. Since his handwriting is not refined, he drew the machines spontaneously and their working parts show how well he understood them (fig. 1), he was artist-engineer like Francesco di Giorgio, his contemporary. His manuscript was prepared for his own use, not for a patron nor to seek employment⁴. Its contents are further evidence that Francesco's manuscripts were executed in Siena, not, as is usually claimed, in Urbino.

Taccola had initiated a specialization in technology in Siena at the *Studio*, one of the rare institutions of learning for a non-clerical student body of Europeans, maintained by

1. F. D. Prager and G. Scaglia, *Mariano Taccola and His Book "De ingenis"*, Cambridge, Mass., 1972; Mariano di Jacopo detto Taccola, *Liber tertius de ingeneis*, ed. J. H. Beck, Milano, 1960; Mariano Taccola, *De machinis*, ed. G. Scaglia, Wiesbaden, 1971. Books I and II *De ingeneis* and addenda, which Taccola transformed into a "Notebook" are in the codex Clm 197, II, Bayerische Staatsbibliothek, München: Mariano Taccola, *De ingeneis, Liber primus leonis, Liber secundus draconis, Addenda*, ed. G. Scaglia, F. D. Prager, U. Montag, Wiesbaden, 1984.
2. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegnere e arte militare*, I and II, ed. C. Maltese and L. Maltese Degrassi, Milano, 1967.
3. Unpublished but briefly described in Prager-Scaglia, pp. 199-201, with reference to its first citation by A. E. Popham and P. Pouncey in 1950.
4. The Anonymus wrote an Italian text of Philo, the earliest of its kind, which is published as Philo of Byzantium, *Pneumatica*, ed. F. D. Prager, Wiesbaden, 1974, pp. 112-124.

the community and staffed with teachers from Siena and abroad, who delivered public lectures. There were private libraries in the homes of Siennese citizens, public ones in the Osservanza, Monte Oliveto Maggiore, and the *Studio*, and a printing press was operating in the 1480s. Siena was continually the meeting place and temporary residence of kings, popes and dukes with their statesmen, theologians, scribes and magistrates. Enea Silvio Piccolomini achieved international prominence as ambassador, and when he became Pope Pius II, his condottiere, in 1461, was Federigo da Montefeltre, later the Duke of Urbino.

In 1476-77, Francesco di Giorgio effectively introduced the subject of technology and architecture (mainly plans of fortresses) to Federigo, Duke of Urbino, when he presented his book of fine drawings without texts *Opusculum de architectura* (Ms 197, b 21, British Museum, London), a volume of 88 folios. Francesco composed it in Siena in the early 1470s for presentation to a prince, not further identified, for whom he formulated a learned dedication in Latin⁵. Its syntax is slightly flawed, as may be expected from an artist, and it terminates with a quotation about the builder's work from Taccola's *De ingeneis*, like others of that kind in Francesco's treatises.

Francesco di Giorgio developed a treatise on architecture and engineering with more than six-hundred illustrations in eighteen chapters in his first *Trattato* (and an additional chapter on *Monumenti antichi* in Codex 148, Biblioteca Reale di Torino)⁶. His architectural chapters (5. Templi; 6. Teatri; 7. Colonne; 8. Architettura antica a moderna) combine texts he translated and adapted from Vitruvius, and others he himself formulated, and still others translated and adapted from Taccola⁷. His series of paragraphs alternate between information about antique forms and buildings, which are Vitruvius's, and his own ideas about buildings and ornaments, the two parts phrased in a remarkable unity of language, which is stilted throughout the treatise whether in original statements or borrowed ones. In Siena there were at least three Vitruvius manuscripts in the libraries of the Piccolomini, Chigi and Borghese families, and probably others in the *Studio*.

Interest in Vitruvius and the transcription of those manuscripts in Siena may have been stimulated by Leon Battista Alberti, who was in Siena in 1433 with the Curia of Pope Eugene IV, and he drafted his own treatise on architecture soon afterward. To write his Vitruvius selections in his first *Trattato*, and his more complete "Italian Translation of Vitruvius" (his manuscript bound in Codex Magliabechiana II 1 141, Biblioteca Nazionale di Firenze), Francesco di Giorgio would have owned or borrowed a Latin Vitruvius, a copy of the Gudianus manuscript written in the XIth century (Bibl. 69, Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel). In answer to the argument that Francesco could consult a Vitruvius manuscript in Urbino, there is no evidence that one was on hand in that library when he drafted his first *Trattato* in the late 1470s. Francesco's work for the Duke in 1477 in Urbino would hardly allow intervals of time long enough to contemplate and write his treatise, to translate Vitruvius while writing those statements into the context he planned, and interconnect them with new writing of his own, not to mention the execution of hundreds of drawings that came from different sources. Siena was a home to which Francesco returned regularly, where he entrusted his autograph manuscript to be copied by scribes and artists in a scriptorium in or near

5. This unpublished manuscript is fully described and its dedication transcribed in A. E. Popham and P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, XIV-XV Centuries*, London, pp. 32-38, and pl. XLVIII-LIII.

6. Wherever I cite the first *Trattato*, I refer to volume I of that edition cited in note 2, above. Also see *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini*, ed. P. C. Marani, Firenze, 1979.

7. All details about the specific pages and lines of Francesco's Vitruvius selections, his prose style, competence in Latin, and the Vitruvius manuscripts in Siena form part of an introduction to and transcription of Francesco di Giorgio, *Traduzione di Vitruvio*, ed. G. Scaglia, Firenze, 1985.

Siena⁸. Siena had a tradition for Vitruvius manuscripts, scriptoria and technical writings, while there is none for any of these in Urbino.

To trace the filiation of Francesco's technical chapters, I may begin with his *Codicetto* (Urb. lat. 1757, Biblioteca Apostolica Vaticana), which is not necessarily his earliest writing as a whole. Its contents (fig. 2) are copies of Taccola's "Notebook" drawings with translation of Latin texts, that he recorded for his own use⁹, and countless other engine drawings, which are technically developed since 1449 when Taccola's treatise represented only cogwheel engines, a few pumps, and a few mills. Wishing to distinguish this extended series from Taccola's examples, I call the new ones a "Machine Complex" or the "Gear, Pump and Mill Complexes"¹⁰.

Many of the "Machine Complex" drawings — all without descriptive texts until Francesco wrote them the first time in his first *Trattato* — are intermingled with copies of Taccola's drawings in Francesco's *Opusculum*, which came to Urbino sometime in 1476-77. The "Machine Complex" engines reappear, in identical form and details, in the manuscript (Add. 34113) of the Anonymous Sienese Engineer, and in Francesco's first *Trattato*, which he wrote in the late 1470s. The "Machine Complex" are firmly centered on Francesco di Giorgio's manuscripts, but he is not the author of all of them. He could not invent so great a variety of different mechanisms for his *Trattato*, only a few of which relate to Taccola's, amounting to almost 200 drawings (in chapters 10 through 14), including 58 mills, 33 pumps, fountains, siphons and hydraulic devices, 41 gear engines, 17 scaling ladders and trebuchets, 48 military engines for use on land and sea, cannons and underwater weapons¹¹. Francesco collected many of these drawings, which existed in the late 1460s and early 1470s in workshop booklets prepared by carpenters and millwrights. Whoever first composed the "Machine Complex" drawings, the machines were seldom altered in form, direction and viewpoint, according to many copies of each one by Francesco and other Sienese artists.

To show the interrelationship between the technical material of Francesco di Giorgio and of the Anonymus, and to trace the method by which Francesco composed his treatise, one may compare those of the Anonymus with others in Francesco's first *Trattato*. The Anonymus did not illustrate any pump of the "Machine Complex" series, only those of Taccola, but Francesco shows eight of the series in his *Opusculum* (which he derived from the "Machine Complex"), and 25 of the same ones and others are in his first *Trattato* (in chapter 13. *Modi per elevare e condurre acqua; Conce navigabili, argani, gru e verricelli*)¹². Despite his disregard of pumps, the Anonymus's collection of other engines compare significantly with those in Francesco's first *Trattato* (many of which Francesco first reproduced in his *Opusculum*) in the following categories and quantities, all developed in the "Machine Complex" since Taccola's examples: 43 of 58 mills (in chapter 10. *Leve di ruote e mulini*)¹³; 18 of 41 gear engines (in chapter 13. *Argani, gru e verricelli*)¹⁴; all four underwater weapons and harbor chains (in

8. I have submitted other evidence in "Autour de Francesco di Giorgio Martini, ingénieur et dessinateur", *Revue de l'art*, 48, 1980, pp. 7-25.

9. The manuscript is to be published by L. Michellini Tocci, and is briefly described in Prager-Scaglia, pp. 191-194.

10. Also clarified in my study of Taccola's "Notebook", as cited in n. 1.

11. *Trattati*, I, pl. 62-120.

12. *Ibid.*, pp. 178-197, and pl. 82-87.

13. *Ibid.*, pp. 141-159, and pl. 62-75. In Add. 34113, the mills are on fol. 225 to 247 and *passim*.

14. *Ibid.*, pp. 187-197, and pl. 88-96. In Add. 34113, the gear engines are scattered on fol. 154-188, 210-223 and *passim*, and there are more of them than appear in the *Trattato*. Here it may be pointed out that the Anonymus's compilation of distinct classes of engines is often like the groups in Francesco's chapters, and because his copies of Taccola's works follow in succession from one manuscript to another, and his "Machine Complex" drawings form a unit apart, the arrangement seems to support the idea of separate booklets of the "Machine Complex".

chapters 14. *Arte militare e macchine belliche*)¹⁵; and 21 of 23 scaling ladders, trebuchets, a car, and bar-breaking devices (in chapter 14. *Arte militare e macchine belliche*)¹⁶. The Anonymus's drawing of a sawmill (fig. 5) is the same as one in Chapter 13 of Francesco's *Trattato I* and in his *Opusculum* from the Machine Complexes, but his drawing of an acrobat (fig. 6) is unique.

Sixteen of the latter drawings, and others in the former groups, were reproduced in Francesco's *Trattato* from his *Opusculum*, indicating that he worked selectively from one manuscript to another. The Anonymus shows only 7 of 55 camps, cannons and military devices like those in a part of Francesco's chapter 14¹⁷, the seven devices being the ground post, two cannons, the cannonballs in a cannon, an armored boat and two covered boats¹⁸, which came from the "Machine Complex". These discrepancies may indicate that the Anonymus's work antedates Francesco's writing of chapter 14, as it has been ascertained that Francesco prepared all but ten of its camps and devices especially for his writing of that chapter¹⁹. He had previously shown the ten drawings — three cannon mounts, four armored boats, and three bridges — in his *Opusculum*²⁰. It is not clear which ones and how many designs in Francesco's *Opusculum* (fig. 3) originated in the "Machine Complex" or were his own designs, but he evidently selected some from a large series in different categories, which are more fully represented by the Anonymus. Slightly different selections are found in other Siense manuscripts, such as Codex Palat. 767 (Biblioteca Nazionale di Firenze), and Codex S IV 5 (Biblioteca Comunale, Siena)²¹.

Two more topics of technology are similarly worded by the Anonymus and Francesco di Giorgio, and are not found elsewhere. Both writers composed the items of each topic in the same sequence, and Francesco seems to have added some statements at the end of a few examples in the series. The first of these topics concerns tests for water-finding, which the Anonymus entitled *Se voi trovare acqua viva*, and Francesco transcribed them without title and with some slight change of wording in his first *Trattato* (in chapter 11. *Sorgenti e modi di elevare e condurre l'acqua*)²². In the second topic, where both writers show the same sequence of texts, the Anonymus and Francesco di Giorgio (in chapter 12. *Metalli*)²³ also wrote 20 tests for mining minerals, and the Anonymus added a long note *Se voi fondare alcuna vena sulforea* and illustrated a sulfurburning furnace (fig. 1).

Francesco had not previously written on these two topics in any of his manuscripts. He and the Anonymus found them in texts compiled by or for well-diggers and mining engineers. Paolo Salvetti, a Siense mineralogist who undertook mining projects in

15. *Ibid.*, pp. 225-226, and pl. 113-114. In Add. 34113, the weapons and chains are scattered on fol. 196-206.

16. *Ibid.*, pp. 227-233, and pl. 114-120. In Add. 34113, they are scattered on fol. 190-221.

17. *Ibid.*, pp. 198-225, and pl. 97-113.

18. On plates 106, 107, 109 and 112, respectively. In Add. 34113, they are on fol. 217 r°, 198 v°, 199 r° (with a long note) and 204 v°, respectively.

19. The pictorial sources and questions about the dating of Chapter 14 are discussed in a paper on Francesco di Giorgio's Military Architecture, prepared for the meeting of the Society of Architectural Historians, in April, 1982. See now, G. Scaglia, "Francesco di Giorgio's Chapters on War Machines", *FORT. Fortress Study Group*, X, 1982, pp. 39-69.

20. *Trattati*, I, pl. 109, 110, 112, 113.

21. Both manuscripts are described briefly in Prager-Scaglia, pp. 194-199. For a new attribution of Palat. 767, see my study cited in n. 8, above. There is graphic evidence that the "Machine Complex" drawings and the *Taccola* drawings of S IV 5 were derived from Add. 34113. The author of S IV 5 retained the old juxtaposition of machines in Add. 34113 when he regrouped them in a new format with selections from other sources, as shown on 30 folios or approximately 112 drawings in S IV 5. See now: *Anonimo Disegni di macchine. Il Codice S IV 5*, ed. Carlo Segnini, IBM Italia, 1986.

22. *Trattati*, I, pp. 160-168. In Add. 34113 the Anonymus's texts are a separate unit with its own foliation, 9 r° to 11 v°; coming directly after the Italian Philo text.

23. *Trattati*, I, pp. 171-176. In Add. 34113, the Anonymus's texts are a foliated unit on 12 r° to 14 v°; and entitled as follows: *De le miniere; Dello argiento vivo; Dello oro; Dello argiento; De lo rame; Dello ferro; Dello piombo e de lo stagnio.*

Portugal, was associated with Francesco, in November, 1487, when they served *ad partes maritime*. As to a well-digger's booklet, the Magister Longobardus is credited with a series of tests for finding sources of water, *De aquis inveniendis* (Cod. Ashburnham 210, fol. 144 r^o-144 v^o, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze)²⁴. That text, like some notes on water-finding by Francesco and the Anonymus, comprises an abridgement of Chapter VIII of Vitruvius, of notes edited from the fourth-century *De re rustica* of Palladius, and of notes in the third-century *Epitoma* of Faventinus, and it was probably written in the mid-fourteenth century. In Francesco di Giorgio's chapter 11, he may have included practices he himself used in 1463 when he located new sources of water for the aqueducts of Siena. Near the end of chapter 11, he referred to personal experience concerning a *spirimento* to test the opinions of Alchindus, Hermes, and Philon whose works he had read, and he closed the chapter with a paragraph about the siphon, which is his free translation of ideas he found in Taccola's "Notebook"²⁵.

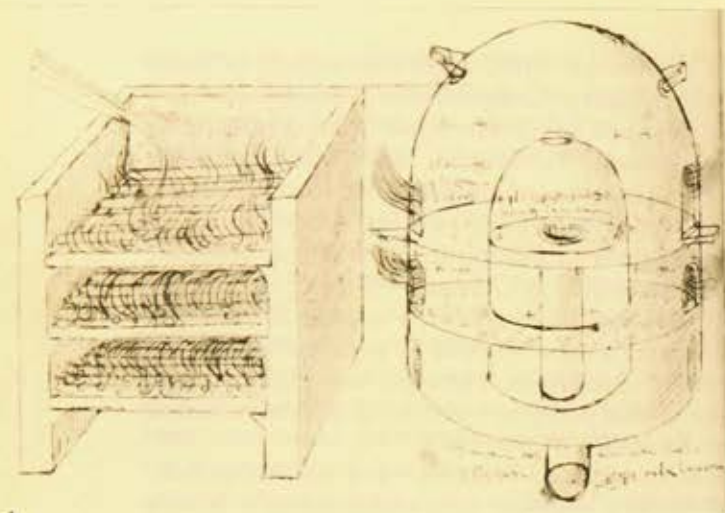
A close affiliation is noticeable between the work of Francesco and the Anonymus, both writers using the same pictorial and literary sources, each independently editing them in his own way. These connections make it difficult to decide whether the Anonymus antedates or post-dates Francesco's first *Trattato*. Six drawings of the Anonymus²⁶, like others in Roberto Valturio's *De re militari*, show by their precise mechanical parts (fig. 4, 5) that he derived them from a Valturius manuscript produced in the 1460s, not from printed editions of 1472 or 1483 where such details are poorly represented or overlooked altogether. I cannot find evidence that one author copied from the other, but the Anonymus cited Francesco di Giorgio's name three times as the author of a chapter about the *lima sorda* and a chapter *Della providentia della ghuerra*²⁷. In those cases, it is possible to contradict the Anonymus, on finding that Taccola's "Notebook" shows both the drawing of a file and the original notes about war provisions. If such "error" is surprising to find in the Anonymus's manuscript that he compiled directly from Taccola's written works in Siena, it is a clue to the fact that Francesco di Giorgio's place in technical writing was preeminent in the 1470s. His horizons then were wider than Taccola's, his writings more abundant, which is due partly to the encouragement he received from Federigo, duke of Urbino, as he acknowledged in his second *Trattato* when writing about fortifications.

24. F. D. Prager discovered the text and its literary sources, as we looked for technical material about Taccola's writing.

25. *Trattati*, I, pp. 169-170, and Taccola's text is in his "Notebook", fol. 73 v^o.

26. On fol. 128 v^o, 152 r^o.

27. On fol. 17 v^o, 129 r^o, 194 v^o. Another manuscript, Lat. 2941, Biblioteca Marciana, Venezia, which is a copy of Taccola's *De machinis*, shows additional engine drawings, one of which, on fol. 77 r^o, is annotated *Trombe da seccar e tirar acqua et da far artellarie come scrive Francesco da Siena capitolo 98*. This probably refers to his second *Trattato*, as published in volume II, pp. 499-500, but the drawings on pl. 323-324 are different forms.

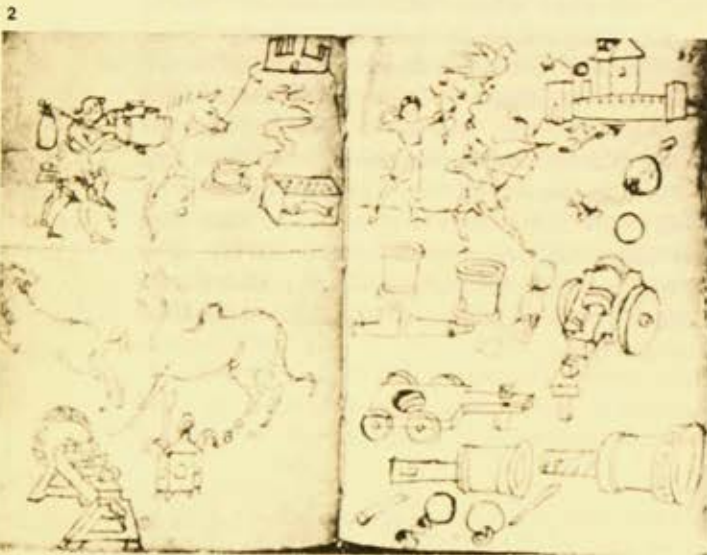


1

1. Anonymous Siense Engineer. Add. Ms 34113, British Library, London, fol. 13 v: a sulfur-burning furnace, described on fol. 14 r (Photo: British Library).

2. Francesco di Giorgio, Codicetto (Urb. lat. 1757, Biblioteca Apostolica Vaticana), fol. 84 v-85 r; 71 v, 56 v. (From R. Papini, Francesco di Giorgio, architetto).

3. Francesco di Giorgio, Opusculum de architectura, fol. 49 v (Ms 107 b 21, British Museum, London) (Photo: British Museum).

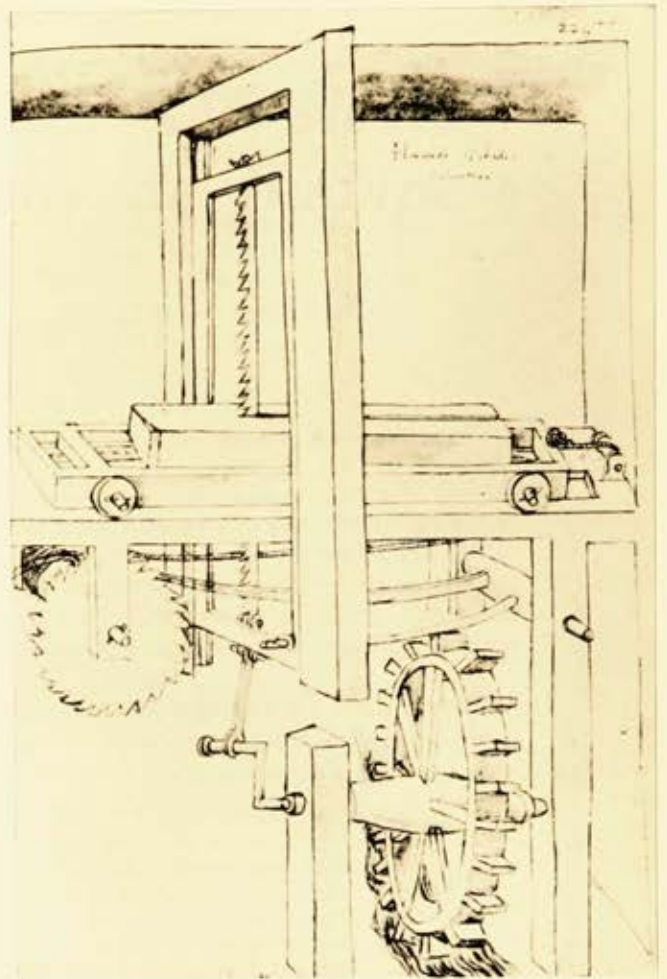
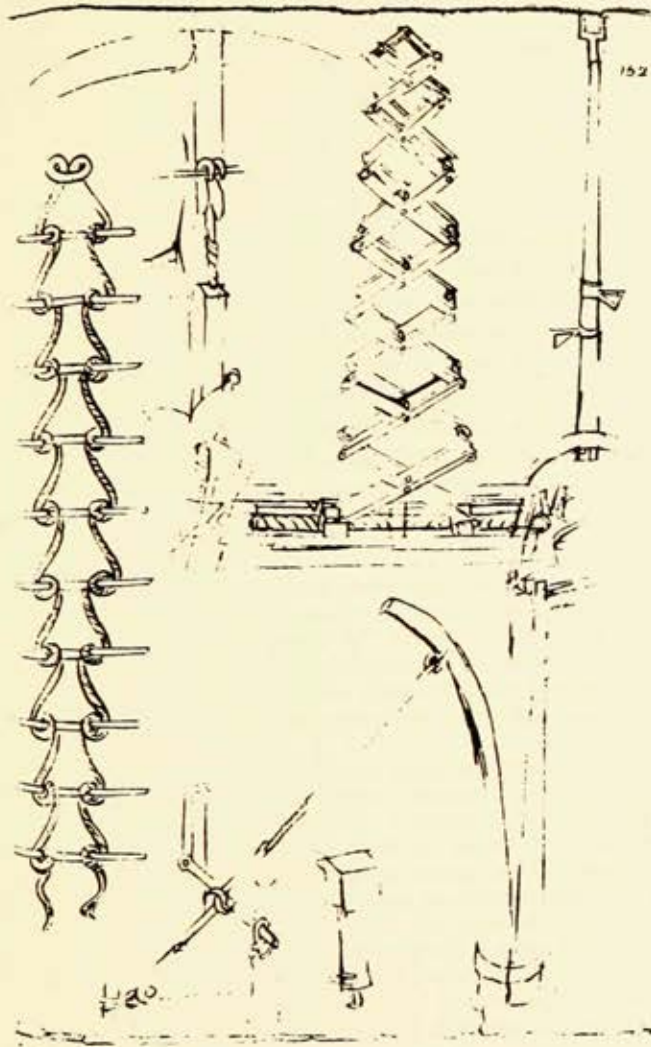


2

3



4. Anonymous Siense Engineer. Add. Ms 34113, British Library, London, fol. 152 r: mechanized ladder and a catapult or snapper derived from a manuscript of Roberto Valturio, *De re militari*, and a ladder, a cross-bow and climbing pole derived from Taccola's Notebook (Clm 107, II, Bayerische Staatsbibliothek, München).



5



6

5. Anonymous Siense Engineer. Add. Ms 34113, British Library, London, fol. 224 r: sawmill in the "Hermeto al Abadia di S. Salvatore". It is a machine of the Machine Complex by Francesco di Giorgio (Photo: British Library).
 6. Anonymous Siense Engineer. Add. Ms 34113, British Library, London, fol. 176 v: an acrobat wearing a device in the hind-quarters of horse strapped to his body (Photo: British Library).

Un traité italien du XV^e siècle dans le Codex Zichy de Budapest

par Rózsa FEUER-TÓTH †

La manuscrit appelé Codex Zichy¹ a reçu son nom d'après son premier propriétaire hongrois, le comte Jenő Zichy (1809-1848) qui l'avait acheté au marchand d'antiquités Sámuel Literáti Nemes, probablement avant 1841². Le manuscrit a éveillé la curiosité des collectionneurs et chercheurs hongrois, car Literáti Nemes, après avoir acheté le manuscrit, a écrit sur le folio 198 : « Cette rareté m'a été recommandé comme ayant été autrefois la propriété de l'architecte de notre roi Corvin »³.

Le premier historien de l'art hongrois qui examina le manuscrit fut I. Henszlmann en 1861⁴. Il avait alors dans sa main un manuscrit qui différait de celui que nous possédons actuellement. Parmi les 199 folios reliés du codex actuel, 97 pages n'étaient pas ou peu

Cette étude ne correspond pas exactement à la communication faite à Tours, car le colloque m'a donné la possibilité de consulter les meilleurs experts et de reprendre mes recherches de façon approfondie après mon retour. Je remercie M^{me} Scaglia, M. Puppi, M. Juřen et M. Biermann qui ont bien voulu m'aider de leurs conseils. Je remercie également M. Jenő Kiss, qui m'a accueilli à la Bibliothèque municipale Ervin Szabó de Budapest avec la plus grande obligeance, ainsi que M^{me} Horváth, M^{me} Gerszi et M. Zentai du Musée des Beaux-Arts de Budapest qui m'ont aidée dans mes recherches.

1. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár (Bibliothèque municipale Ervin Szabó de Budapest), No. d'inv. 09 2690. Le manuscrit, en papier, mesure 29 × 19,2 cms, dans une reliure moderne. Il contient 199 folios écrits et décorés de dessins à l'encre sépia. Description plus détaillée dans L. Zambra, « Il codice Zichy della Biblioteca Comunale di Budapest », *La Bibliofilia*, 1915, pp. 5-7. Le manuscrit est arrivé à cette Bibliothèque dans la succession du comte Ödön Zichy (1834-1904).
2. Il est seulement supposé que Literáti Nemes a acheté le manuscrit à Venise, mais il est sûr qu'il est arrivé en Hongrie avant 1841. On suppose, qu'il a acheté avec notre codex deux autres manuscrits religieux provenant du monastère S. Andrea de Litore de Venise. D'après le lieu d'enterrement d'Angelo Cortino (voir ci-dessous, n. 8), le Codex Zichy aurait pu avoir la même provenance : A. Horváth, « Adatok a XV. századi építészelmélet kutatásához a Fővárosi könyvtár Zichy-kodexe alapján » (Contribution à la recherche de la théorie d'architecture au XV^e siècle, sur la base du « Codex Zichy » de la Bibliothèque Municipale de Budapest, résumés italien et anglais), *Építés Épitészettudomány*, 1974, p. 102, n. 6.
3. Mathias Corvin, roi de Hongrie entre 1458-1490, grand mécène des arts de la Renaissance, a invité plusieurs architectes-sculpteurs italiens en Hongrie entre 1479 et 1490. Ils sont venus avec leur « bottega » pour transformer en style Renaissance ses résidences gothiques à Buda et à Visegrád. L'architecte en chef était le florentin Chimenti Camicia qui séjournait déjà en Hongrie en juillet 1479 (R. Feuer-Tóth, *Renaissance Architecture in Hungary*, Budapest, 1981, pp. 14-15 ; *idem*, *Renaissance Architektur in Ungarn*, *ibid*, pp. 13-14). Sur les rapports probables de Camicia avec l'architecture et les dessins des machines de Francesco de Giorgio voir : *idem*, « Il giardino pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del Castello di Buda », *Acta Technica*, 1974, pp. 95-135. L'autre sculpteur-architecte du roi était Giovanni Dalmata (Feuer-Tóth, *ouvr. cit.*, 1981, p. 15) qui séjournait à Venise entre 1498-1500 après avoir quitté la Hongrie (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venise, 1895, I, p. 105).
4. I. Henszlmann, « I. Mátyás király állítólagos építészének kézirat munkája az építészetről » (Un manuscrit sur l'architecture de l'architecte supposé du roi Mathias I), *Archeológiai Közlemények*, 1861, pp. 165-173. J'ai été informée qu'une étude sur le manuscrit avait été publiée dans le *Zahn's Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1869, p. 128, mais je n'ai pas eu la possibilité de la consulter.

visibles. Ces feuilles étaient couvertes de dessins et de gravures collés après la reliure sur des folios du manuscrit⁵. Malgré ces circonstances, il pouvait constater que les folios 1-87 r^o représentaient des dessins de monuments antiques « reconstruits » (fig. 1-4), des détails d'architecture et des fustes romaines, avec ou sans inscriptions et légendes concernant leur origine (fig. 5). Ce groupe contient aussi une quantité énorme de décorations florales figurées, de frises etc. De plus, on y trouve quelquefois des copies d'œuvres et de compositions Renaissance⁶. Ce groupe sera mentionné par la suite comme : *dessins à l'antique*. Henszlmann a également aperçu dans le manuscrit le texte d'un traité d'architecture (fig. 6), situé entre le folio 89 v^o et le folio 155 v^o. Il a essayé de définir le *terminus post quem* du manuscrit à l'aide d'un dessin (fol. 199) représentant un projet pour la régularisation de la Brenta⁷. Par ailleurs une annotation du fol. 1 v^o signale un événement daté de 1535 : la mort du propriétaire vénitien du volume, Angelo Cortino⁸. Sur la base de ces indications et d'autres dates trouvées dans le manuscrit, Henszlmann a supposé que le manuscrit avait été écrit entre 1489 et 1535 — opinion suivie jusqu'à nos jours. Aussi a-t-il conclu que le volume n'avait pu être la propriété de l'architecte italien de Mathias Corvin, mort en 1490.

L'attention des chercheurs a été attirée sur le manuscrit lorsqu'on le restaura en 1914 en désencartant les dessins et gravures collés sur les folios du volume au XVI^e siècle⁹. A ce moment un historien de la littérature italienne, L. Zambra, eut la possibilité d'examiner les poèmes italiens copiés sur les versos des folios 1-60. Il découvrit que les poèmes dataient des années 1420-1530 et que, la plupart des poètes étaient inconnus, excepté quelques-uns comme Tebaldeo, Sannazzaro etc¹⁰. Il constata également que le compilateur des poèmes était le propriétaire du volume : Angelo Cortino.

Angelo Cortino (Anzelo dal Curtino, Anzelo dal Cortino) est né à Venise le 8 février 1462. Il fut « pertegador et desegnador » des « Savi alle Acque », probablement avant 1489. Son activité comme dessinateur au bureau de régulation des eaux est attestée par le folio 199 déjà mentionné, par deux autres dessins représentant le cours de la Brenta et du Menago en 1521 et 1523 et par des documents des années 1523 et 1530 à l'Archivio di Stato de Venise. Vers la fin de sa vie, il fut nommé « proto dei Governatori dell' entrate »¹¹. Il mourut le 1^{er} avril 1536 et fut enterré dans l'église S. Andrea de Riva¹².

L'attention des historiens d'art a été de nouveau attirée sur le Codex Zichy en 1919

5. Voir ci-dessous, n. 9.

6. Voir ci-dessous, n. 61.

7. M. Azzi Visentini, « Riflessioni su un inedito trattato di Architettura : il Codice Zichy della Biblioteca Comunale di Budapest », *Arte Veneta*, 1975, pp. 139-145, fig. 6.

8. Folio 1 verso : « Noto chomo nasitto mj Anzelo Cortino adj 8 fevrer 1462 noto... adj 14 demenga ditto fu batizando asan marchuola la stagando in le chaxe de... compitij anj 73 adj 7 fevrer 1535 ». La seconde annotation est écrite de la main du neveu de Cortino, Niccolo : « Notto fazo mj nicolo como el sopra ditto anzello mjo barba passò di questa a.d. 1536 adj 24 aprile eluni a ore 20... che fu la vigillja de S. Marcho... Et fu sepolto adj 25 do in S. Andrea de Riva ». Au-dessous de la dernière, la troisième annotation d'une main du XVI^e siècle : « Nel 1545... chascò la volta et partisa della fazada della fabrica nova dela panataria fatta per il Sansovino in piazza de S. Marcho ».

9. La plus grande partie des dessins représentent des patrons d'ornements mauresques et quelques études de perspective. Les gravures sur bois et la plupart des gravures sur cuivre représentent des patrons d'ornements. Les détails architectoniques datent d'après leurs filigranes de l'époque entre 1569 et 1573. Quelques dessins portent des filigranes identifiables (C. M. Briquet, *Les Filigranes*, Genève 1907, I, 2609, 3391, 3488 ; IV, 14.262). Ces filigranes étaient utilisés à Udine et à Venise entre 1481-1523. Parmi les feuilles désencartées des pages du Codex Zichy, seules les gravures sur bois (sans filigranes) ont été examinées par M. Aggházy, « Des gravures de patrons d'ornement au Musée des Beaux-Arts », *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 1949, pp. 17-22. L'auteur les date vers 1530. Cette date me semble être trop tardive, car les dessins originaux de quelques gravures (No. d'inv. 1915 — I. 14, etc.) se trouvent sur les folios 81, 82 r. du Codex Zichy, relié déjà vers 1500 — comme nous le verrons plus tard.

10. L. Zambra, « Versi inediti del Tebaldeo nel Codice Zichy », *La Bibliofilia*, 1914, pp. 7-8 ; idem, « Rime inedite di Gualtiero Sanvitale da Ferrara », *Giornale storico della letteratura italiana*, 1915.

11. Zambra, *ouvr. cit.* n. 1, p. 7, voir aussi Azzi Visentini, *ouvr. cit.*, p. 143.

12. Voir ci-dessus, n. 7 et 8.

quand l'Autrichien Meder publia quelques dessins du manuscrit en s'appuyant sur l'opinion de Simon Meller (historien d'art hongrois de l'époque) qui attribuait les dessins du manuscrit à Angelo Cortino, et les datait entre 1489 et 1530¹³.

C'est grâce aux illustrations publiées dans le livre de Meder que les chercheurs occidentaux ont pu connaître l'existence du Codex Zichy dont le microfilm¹⁴ commença à circuler en Europe et en Amérique après la deuxième guerre mondiale. G. Scaglia s'est ainsi intéressée à un petit groupe très important de *dessins à l'antique*. Elle découvrit que ce groupe (fig. 1-4) est analogue à une série de dessins de la « Roma antica » qui se trouvent dans le *Zibaldone* de Buonaccorso Ghiberti et dans le « groupe Santarelli » des Offices à Florence¹⁵. L'importance de ces séries réside dans le fait qu'elles ont servi de modèle pour cette représentation architecturale dans des peintures exécutées après 1470¹⁶.

A. Horváth découvrit ensuite que les dessins du traité gardaient la trace de deux mains différentes et que des rapports directs entre Francesco di Giorgio Martini et Angelo Cortino étaient possibles entre 1477 et 1482¹⁷. Elle supposa que le Codex Zichy était la propriété d'un architecte vénitien qui serait allé à Urbino¹⁸ (fig. 7), où il aurait copié la première variante du traité d'architecture de Francesco di Giorgio. Ainsi une partie du traité pouvait avoir été écrite à Urbino entre 1477 et 1482. L'auteur suggéra en même temps, sur la base du dessin déjà mentionné qui représente le nivellement de la Brenta (fol. 199), que Cortino aurait pu être aussi en rapport avec Fra Giocondo qui s'occupait du même sujet¹⁹. Selon son hypothèse, les dessins martinien du Codex Zichy pourraient même être les modèles des fameuses copies faites par Fra Giocondo pour le duc de Calabre à Naples en 1492²⁰.

Parallèlement, un chercheur italien, Azzi Visentini²¹ a supposé que le traité d'architecture du Codex Zichy ne pouvait pas être copié directement du traité original de Francesco di Giorgio, car il n'est pas une copie fidèle des *Trattati I*²², mais une compilation faite par Angelo Cortino d'après une source intermédiaire. La source pourrait être au contraire les dessins martinien mentionnés ci-dessus, copiés par Fra Giocondo en 1492²³.

Le grand mérite d'Azzi Visentini réside dans la comparaison consciencieuse du texte du *Traité Martinien*²⁴ de notre manuscrit avec le texte des *Trattati I* de Francesco di Giorgio. Malgré le fait qu'aussi bien les paragraphes du texte que les dessins martinien sont dans un ordre différent des *Trattati I* de Francesco di Giorgio, il y a un rapport étroit entre les deux œuvres. Elle trouve aussi dans le *Traité Martinien* des passages qui n'ont de rapport direct qu'avec l'œuvre de Vitruve²⁵. Elle attribue l'œuvre à Angelo Cortino qui

13. J. Meder, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Vienne, 1919, pp. 226, 267 n. 3, 594, n. 1, fig. 83, 84, 267, 289. J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienne, 1922.

14. La série du microfilm pris en 1943 sur les « dessins à l'antique » est incomplète.

15. G. Scaglia, « Fantasy Architecture of Roma Antica », *Arte Lombarda*, 1970, pp. 15, 23 n. 21. Voir aussi : *idem*, « The Opera de architectura of Francesco di Giorgio for Alfonso Duke of Calabria », *Napoli Nobilissima*, 1976, p. 143, n. 4.

16. Scaglia, *ouvr. cit.*, 1970, pp. 17-18, fig. 18.

17. Horváth, *ouvr. cit.*, n. 2, pp. 101-115.

18. Fol. 30 r : « Quando andate aurbjno djmandate di francesco di giorgio dasjena architetore odi sua butgecha » (fig. 7). Voir aussi Horváth, *ouvr. cit.*, n. 2, p. 119.

19. *Idem*, *ibidem*, p. 109.

20. R. Brenzoni, *Fra Giovanni Giocondo Veronese*, Florence, 1960, pp. 17-23.

21. Azzi Visentini, *ouvr. cit.*, n. 7, pp. 139-145.

22. Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura ingegneria e architettura e arte militare*, éd. C. Maltese, Milan, 1967, I. Ce volume publie le Codex 148, Biblioteca Reale, Turin et le Codex Ashburnham 361, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence. Quant à leur attribution à des copieurs voir S. Scaglia, « Architectural Drawings by Giambattista Alberto in the Circle of Francesco di Giorgio Martini », *Architectura*, 1978, p. 109, n. 14.

23. Azzi Visentini, *ouvr. cit.*, n. 7, p. 143.

24. Le traité d'architecture entre les folios 89-155 du codex Zichy sera désormais mentionné ainsi.

25. Azzi Visentini, *ouvr. cit.*, n. 7, p. 144, n. 28.

écrivit le texte dans un dialecte vénétien. Elle a également aperçu que le texte du fragment de l'introduction d'un autre traité d'architecture (fol. 1 v^o) n'avait aucune source connue²⁶.

Tel était l'état des recherches concernant le *Traité Martinien* du Codex Zichy quand j'ai commencé l'étude du manuscrit.

Les filigranes du Codex Zichy

L'examen des cahiers de feuilles fut infructueux²⁷. Celui des écritures aboutit aux mêmes résultats que ceux d'A. Horváth : j'ai constaté que le traité d'architecture avait été écrit par deux mains, celle d'Angelo Cortino²⁸ et celle d'un compagnon inconnu. Je n'ai trouvé aucune trace de l'écriture typique de Fra Giocondo²⁹ dans le manuscrit.

Les filigranes du Codex Zichy sont les suivants³⁰ :

CODEX ZICHY FOLIOS	BRIQUET 1923	LIEU ET DATE D'UTILISATION
1.	inidentifiable	
2, 3, 5, 7	I. 2594	Venise 1500
15, 16	I. 2588	Venise 1483
17, 18	I. 3378	Venise 1478-79
20, 22	I. 2512	Venise 1494-99
26, 27, 28,	I. 2594	Venise 1500
30.	I. 3378	Venise 1478-79
35, 36	I. 2505	Venise 1480
37.	I. 2594	Venise 1500
40.	I. 2512	Venise 1494-1499
45.	I. 2504	Venise 1480-90
48.	IV. 15367	Vicence 1478-81
49.	I. 3398	Venise 1482
51, 52	IV. 15367	Vicence
53, 56	I. 3398	Venise 1482
57, 59	IV. 15367	Vicence 1478-81
61.	I. 2588	Venise 1483
66.	I. 3397	Venise 1494
71, 76, 77, 78, 79, 82	IV. 15390	Venise 1482
83, 85, 87, 90, 93, 99	IV. 15390	Venise 1482
100, 103, 106, 108, 119	IV. 15390	Venise 1482
120, 121, 122, 123, 127	IV. 15390	Venise 1482
131, 132, 135, 137, 144	IV. 15390	Venise 1482
145, 148, 149, 150, 153	IV. 15390	Venise 1482
155, 157, 159, 162, 163	IV. 15390	Venise 1482
164, 170, 172, 176, 177	IV. 15390	Venise 1482
186, 187, 188, 189, 195	I. 3397	Venise 1497
196.	I. 3397	Venise 1497

26. *Idem, ibidem*, p. 143, n. 15.

27. Il y a quelques années, pendant une restauration on a relié le manuscrit comme un livre moderne. Après ce travail les cahiers différents du Codex sont devenus si serrées qu'on ne peut plus les distinguer, à quelques rares exceptions.

28. L'écriture d'Angelo Cortino (fol. 1 r^o, 1 v^o) n'a pas beaucoup changé entre env. 1500 et 1535.

29. R. Brenzoni, « Il disegno della trabeazione dorica della Basilica Emilia di Roma e le annotazioni relative che contrastano — per la grafia — con la scrittura autentica di Fra Giocondo », *Studi storici Veronesi* Luigi Simeoni, 1965, p. 267.

30. Briquet 1923 : C. M. Briquet, *Les Filigranes*, I-IV, Leipzig, 1923.

Parmi ces filigranes le groupe le plus important mérite une attention spéciale. Il s'agit du filigrane à la « tête de bœuf au serpent s'enroulant autour d'une croix » en usage à Venise en 1482³¹. Ce filigrane marque le plus grand cahier distinguable du Codex. Sur ses feuilles se trouvent justement le texte et les dessins du *Trattato I* de Francesco di Giorgio Martini, compilé par Angelo Cortino. Les *dessins à l'antique*, en revanche, sont dispersés non seulement sur les folios du traité mais aussi dans les cahiers précédents le traité, datant d'après leur filigranes, de 1478-1500.

L'examen des filigranes et leur comparaison avec les folios illustrés et écrits, m'ont suggéré que le Codex Zichy était un livre composé d'une manière assez compliquée, reflétant l'histoire d'une grande entreprise. Je vais donc tenter une restitution hypothétique de la formation du Codex Zichy où le *Traité Martinien* ne peut pas être séparé des autres parties du manuscrit.

Cortino décida probablement, dès 1478, quand il avait 18 ans, de rassembler une collection des *dessins à l'antique* dont la plus grande partie est due à sa propre plume (fig. 5). Par la suite, une personne plus âgée de lui³² lui conseilla d'aller à Urbino pour y rencontrer Francesco di Giorgio. L'écriture de ce « conseiller » a survécu sur le folio 30³³. Il paraît vraisemblable que cette suggestion a donné à Angelo Cortino l'idée de copier les *Trattati I* de Francesco di Giorgio.

Le Traité Martinien

Il semble qu'Angelo, suivant la suggestion du « conseiller » soit allé à Urbino où Francesco di Giorgio a pu passer une partie de son temps³⁴, entre 1479 et 1482. Avec la permission de Francesco, il put probablement copier seul, ou avec son compagnon, les *Trattati I* de Francesco et, comme nous le verrons plus tard, il fit aussi connaissance de ses autres œuvres achevées ou en préparation³⁵. Après avoir achevé la copie, depuis perdue, ils auraient pu rentrer à Venise avant 1482. C'est à ce moment qu'Angelo Cortino et son compagnon ont mis au net leur texte et leurs dessins sur le papier marqué par les filigranes du « grand cahier ».

Il me paraît vraisemblable que ce travail préparait une espèce d'*editio princeps* des *Trattati I* de Francesco di Giorgio, réorganisés en fonction de la publication. Cette hypothèse est confirmée par les caractéristiques du *Traité Martinien*, où le groupement des dessins diffère sensiblement de celui adopté par Francesco di Giorgio. Angelo Cortino sépare en effet toujours les différents détails figurant sur le même folio des *Trattati I* suivant leur fonction architectonique. Par exemple, dans le cas du folio 21 du Codex 148, des consoles et des dessins de voûtes se trouvent sur le même folio (fig. 8) tandis qu'ils se trouvent séparés sur des folios différents dans le Codex Zichy (fig. 9, 10). Cortino faisait la séparation même s'il n'avait pas assez de dessins dans son modèle martinien pour remplir tout un folio. Sur la place restée ainsi vide, à côté de deux dessins de bains, il dessine ultérieurement un autel romain, typique des *dessins à l'antique* (fig. 11). Conformément à ce nouvel ordre des dessins, Cortino réorganise aussi les paragraphes du texte³⁶.

Les copies des dessins martinien sont presque toutes faites par lui, tout comme les

31. La « tête de bœuf » dans Briquet, éd. cit., IV, numéro 153, et celle du grand cahier du Codex Zichy diffèrent peu (la dernière ne porte pas le monogramme M).

32. Selon l'opinion de M^{me} Scaglia cette écriture était plus « gothique » que celle de Cortino, ce qui suggère que la personne était plus âgée qu'Angelo.

33. Voir ci-dessous, n. 18.

34. Feuer-Tóth, ouvr. cit., n. 3 (1974), p. 118.

35. Sur les manuscrits que l'on pouvait trouver dans la *bottega* de Francesco di Giorgio avant 1485, voir Scaglia, ouvr. cit., n. 15 (1976), p. 133.

36. Déjà remarqué par Azzi Visentini, ouvr. cit., n. 7, p. 143, n. 26, 31, etc.

légendes. Mais une autre main a copié presque entièrement le texte du traité. Ce compagnon-copieur dessina aussi une partie des illustrations (fig. 9 : folio 131).

Comme nous l'avons vu, Azzi Visentini a supposé que le manuscrit intermédiaire entre le *Traité Martinien* du Codex Zichy et les *Trattati I* autographes de Francesco di Giorgio Martini était la copie de Fra Giocondo, exécutée vers 1492³⁷. Selon A. Horváth le *Traité* de notre Codex serait au contraire l'intermédiaire entre l'original martinien et les copies de Fra Giocondo³⁸. Ces deux suppositions me semblent inacceptables car la copie intermédiaire pouvait être la copie, aujourd'hui perdue, d'Angelo Cortino faite à Urbino. La première hypothèse est à rejeter à cause de la date des filigranes (environ 1482) de notre *Traité Martinien* : un dessinateur professionnel ne garde pas des papiers sans les utiliser pendant plus de dix ans. L'autre supposition est improbable car aucun document ne prouve que Fra Giocondo ait pu connaître les dessins d'Angelo Cortino avant 1506. De plus, il est presque sûr qu'Angelo a fait la connaissance de Francesco di Giorgio à Urbino entre 1478 et 1481 et celle de Fra Giocondo plus tard à Venise, quand ils travaillèrent comme « collègues » au bureau de la régulation des eaux de la République vénitienne³⁹. L'hypothèse d'une éventuelle participation d'un architecte italien de Mathias Corvin dans l'exécution du *Traité Martinien*, suggérée au colloque de Tours, est également à rejeter⁴⁰ : Literáti Nemes se trompait en supposant que le « Codex Zichy » aurait pu être la propriété « d'un architecte de notre roi Corvin ».

Le *Traité Martinien* est donc une œuvre vénitienne dérivée directement des *Trattati I*. Cette hypothèse est confirmée par la présence dans le Codex de dessins absolument « martinien » qui ne se trouvent ni parmi les copies survivant des *Trattati I* ni parmi les rares manuscrits autographes de Francesco di Giorgio. Parmi ces folios, les plus caractéristiques sont les folios 129 r^o (fig. 12, 13), 138 r^o⁴¹, 125 r^o⁴². Angelo Cortino aurait eu ainsi l'occasion de copier entre 1478 et 1481 les *Trattati I* originaux complets ou pas encore achevés, mais contenant encore plus de dessins que les copies survivantes.

On notera que Francesco di Giorgio n'avait probablement pas achevé en 1482 les dessins de son *Opera*⁴³ car la représentation de la tête humaine inscrite dans une corniche du *Traité Martinien* (fig. 14) est une copie assez fidèle du dessin des *Trattati I* (fig. 15), mais diffère de celle de l'*Opera*⁴⁴ (fig. 16). Cependant le texte de cette dernière œuvre pouvait être déjà commencé, comme le prouve un autre texte du Codex Zichy sur lequel nous reviendrons.

Pour en revenir à l'histoire du Codex, les filigranes prouvent qu'après avoir compilé les *Trattati I*, Angelo a continué de recueillir des copies de *dessins à l'antique*. Elles ont été dessinées en partie sur le même papier que le *Traité Martinien* (fol. 92-97, 102-16), sur des papiers utilisés à Venise entre 1490-1500, dont les filigranes figurent cinq sortes de balances (fol. 2, 3, 5, 7, 11, 22, 26, 27, 28, 37, 40).

Ce fait semble indiquer que Cortino avait l'intention d'unir sa propre collection de dessins antiques et antiquisants au *Traité Martinien*. La liaison organique entre l'introduction du *Traité* et une série (martinienne ?) de majuscules latines et grecques en apporte la preuve : la première page de cette série est le folio 87 v^o dont le recto porte un dessin ornemental (fig. 17, 18), caractéristique des *dessins à l'antique* avant même l'exécution du *Traité Martinien*. En outre, il est hors de doute que Cortino a voulu

37. Voir ci-dessus, n. 23.

38. Voir ci-dessus, n. 19-20.

39. Azzi Visentini, *ouvr. cit.*, n. 7, p. 143, n. 47. Voir aussi ci-dessus, n. 11.

40. Chimenti Camicia, et Giovanni Dalmata, c'est-à-dire les deux architectes de Mathias Corvin, séjournèrent en Hongrie pendant l'exécution du *Traité Martinien* (avant 1482-1485).

41. Azzi Visentini, *ouvr. cit.*, n. 7, fig. 2.

42. Meder, *ouvr. cit.*, n. 13, fig. 84.

43. Scaglia, *ouvr. cit.*, n. 15 (1976), p. 135.

44. Plusieurs exemples semblent encore prouver qu'Angelo Cortino ne pouvait pas connaître les illustrations de l'*Opera* de Francesco di Giorgio, tandis qu'il en connaissait le texte avant 1482.

compléter le *Traité Martinien* d'une liste expliquant les abréviations des inscriptions romaines : elle suit directement le texte du *Traité Martinien* sur les versos des folios 167-168, écrits de la main d'Angelo Cortino. Cette liste et la transcription des inscriptions latines des dessins représentant les monuments romains (folios 13, 57, 163 etc., fig. 19) prouvent que Cortino était un bon latiniste et un amateur enthousiaste des antiquités.

Il faut supposer qu'Angelo et son compagnon ont terminé le *Traité Martinien* peu après 1482 mais ils ont continué à rassembler les *dessins à l'antique* et la liste des abréviations latines. Les filigranes sur les rectos des folios 186, 199, 195, 186 témoignent qu'après 1482 l'intérêt de Cortino s'est étendu à la décoration arabesque en générale et surtout à celle de la maroquinerie, peut-être à la décoration de la reliure et du livre imprimé⁴⁵ (fig. 20). Outre le dernier cahier du codex actuel, ces décorations occupent quelques pages du cahier à la « tête de bœuf » de 1482, c'est à dire les folios du *Traité Martinien*. Il est difficile de les dater parce que les « arabesques » des folios 80-82 peuvent avoir été dessinées après 1494, sur les folios laissés vides après l'achèvement du *Traité Martinien*⁴⁶.

Je suis convaincu que jusqu'à cette époque c'est-à-dire jusqu'à la fin des années 1490 les feuilles et les cahiers du Codex actuel étaient encore gardés séparés dans un album. Cortino avait peut-être alors l'intention d'établir la maquette d'un grand livre qui aurait contenu les dessins à l'antique, un traité réorganisé à partir des *Trattati I* de Francesco di Giorgio et des décorations arabesques. C'est alors, vers 1500, qu'il décida de faire relier les dessins et le cahier du *Traité Martinien*. Avant de le faire, Angelo exécuta la numérotation, écrivant les numéros au milieu des rectos des folios⁴⁷. Comme la reliure originale du Codex n'existe plus⁴⁸, le seul témoin survivant de ce procédé est la feuille de garde⁴⁹. Cette feuille a un filigrane partiellement visible, qu'on ne peut pas identifier⁵⁰, mais qui diffère des filigranes du reste du Codex.

Le fragment de préface

Le folio recto de la feuille de garde porte un fragment de préface probablement écrite pour la version définitive du *Traité Martinien*. Le texte montre des concordances avec deux œuvres de Francesco di Giorgio Martini. D'un côté avec les *Trattati I*⁵¹, de l'autre avec la préface et une autre partie de l'*Opera*⁵². Dans cette version, écrite de sa main, Angelo Cortino énumère les différents *ossa* du corps humain d'une manière encore plus

45. M. Günther a attiré mon attention sur le fait que les patrons d'ornements pouvaient être aussi dessinés pour la décoration des reliures.

46. Voir ci-dessus, n. 9.

47. Outre la numérotation au milieu de la marge supérieure des folios rectos, écrite de la main d'Angelo Cortino, une numérotation antérieure (également de sa main) se trouve sur les coins droits ou gauches entre les folios 1-29 r°. Cette « ancienne » numérotation est incomplète et seuls les premiers numéros correspondent à la pagination définitive.

48. Le manuscrit était en 1861 dans sa reliure originale. Voir Henslmann, ouvr. cit., n. 4, p. 166.

49. Photo du folio entier 1 v° dans Azzi Visentini, ouvr. cit. n. 7, fig. 5.

50. Le filigrane dont on voit seulement la partie inférieure paraît représenter deux flèches (?) intercroisées. Mais cette représentation diffère des filigranes voisins : il est dessiné d'une manière plus artistique, la « plume » ressemblant un peu à la base d'un chandelier.

51. *Trattati*, I, pp. 62-63 ; sur une partie de la préface, voir Azzi Visentini, ouvr. cit., n. 4, p. 143.

52. Francesco di Giorgio Martini, *Opera de architectura*. Ms. 129. fol. 2 r°, fols. 7 v°-8 r°. Spencer Collection, New York Public Library. Voir Scaglia ouvr. cit., n. 15 (1976), pp. 135, 156 ; R. J. Betts, « On the chronology of Francesco di Giorgio's Treatises : New evidences from an unpublished manuscript », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1977, pp. 4, 12.

détaillée que dans les passages parallèles de Francesco di Giorgio, écrits entre 1477 et 1481⁵³.

Comme la préface se trouve sur la feuille de garde, il semble probable que Cortino voulait commencer une nouvelle version du *Traité Martinien*, et qu'il avait l'intention de l'écrire sur les versos vides des *dessins à l'antique* déjà reliés en volume. Mais nous ne savons pas pourquoi, il prit la décision de ne pas terminer ce travail. Cette décision est prouvée par la description d'une prophétie se référant aux années 1492-1500, écrite justement en dessous du fragment de la préface⁵⁴. Aussi me paraît-il probable que les dates de la prophétie signalent la période où il renonça pour toujours à son rêve de jeunesse, à l'édition d'un traité d'architecture richement illustré. Cette hypothèse s'appuie aussi sur le fait qu'au lieu de continuer la préface, il a commencé de copier le florilège des poèmes sur les rectos vides après la reliure des *dessins à l'antique*⁵⁵. Pendant la deuxième époque de sa vie Cortino s'est occupé de la littérature « vulgaire » de son temps et de l'exécution des ornements mauresques déjà mentionnés.

Ainsi la composition du Codex Zichy nous semble-t-elle refléter les passions différentes d'un architecte humaniste, d'un « homme universel » de la Renaissance qui a choisi comme but des entreprises dépassant ses forces. Le moment le plus douloureux de sa vie fut probablement celui où il fut informé, éventuellement par l'auteur, de la naissance de l'édition « fidèle » et illustrée de Vitruve, exécutée par Fra Giocondo à l'aide des manuscrits découverts pendant son séjour en France⁵⁶. Cette œuvre fut publiée à Venise, devant les yeux de Cortino, en 1511, car Fra Giocondo devint, à son retour de France, le collègue de Cortino au *Magistrato alle acque*, où ils travaillèrent ensemble à la régulation de la Brenta⁵⁷.

Après l'examen comparatif des textes et des filigranes, je pense qu'il n'y a plus aucune raison de conserver les dates généralement attribuées au *Traité Martinien* du Codex Zichy. Le traité était écrit avant 1489. Le folio 199 avec le dessin de la régulation de la Brenta ne porte pas de filigrane, mais sa date (1489) et sa présence dans le volume ne dit rien de plus que le *terminus post quem* de la reliure. L'autre folio sur lequel s'appuyait la datation habituelle, le verso de la feuille de garde, est resté vide jusqu'en 1535, quand le vieux Angelo Cortino y mit sa note.

Le *Traité Martinien* avait probablement un rapport étroit avec les *dessins à l'antique*. Ce groupe n'a pas reçu l'attention qu'il mérite, car jusqu'ici seul un petit groupe a été traité correctement. On ne peut guère ajouter aux résultats obtenus par G. Scaglia⁵⁸, si ce n'est que les *dessins « Roma Antica »* (fig. 1-4) du milieu cortinien peuvent dériver d'archétypes bien plus anciens que Buonaccorso Ghiberti ou le « groupe Santarelli », car ses filigranes datent d'entre 1478 et 1482. La différence entre les filigranes et la technique des *dessins* fait penser qu'ils n'étaient pas copiés d'une série cohérente⁶⁰.

Mon étude laisse ouverts beaucoup de problèmes concernant le Codex Zichy. Je suis convaincue qu'une édition en fac simile de tout le manuscrit relié, et des feuilles séparées

53. Betts, ouvr. cit., p. 12.

54. La prophétie — écrite également de la main de Cortino — est une « Profetia trovata a Taranto in la chieva de San Cataldo ». Elle se réfère aux années 1492-1500. La « profetia » n'étant pas trop « prophétique », je suppose qu'elle a été aussi écrite peu après 1500.

55. Zambra, ouvr. cit., n. 1.

56. V. Juren, « Fra Giovanni Giocondo et le début des études vitruviennes en France », *Rinascimento*, 1974, pp. 101-145.

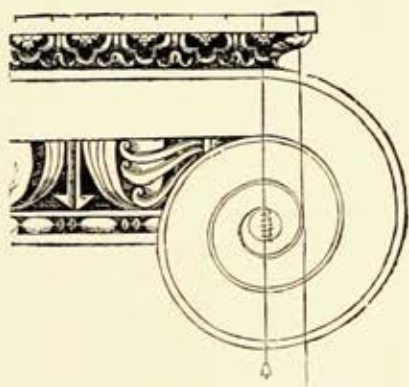
57. Voir ci-dessus n. 7, 11, 18.

58. Betts, ouvr. cit., n. 52, p. 12.

59. Voir ci-dessus, n. 14-15.

60. Le fol. 31 (fig. 1) ne porte pas de filigrane, mais sa feuille est identique de celle du folio 30 marquée par une balance de 1478-79. Les fol. 51 v°, 52 r° (fig. 2, 4) représentant deux temples, sont dessinés aussi sur le même papier, daté par une autre sorte de tête de bœuf de 1478-79. Les fol. 135 r° (fig. 3) et 136 r° n'ont pas de filigranes, mais sont bien datables : ils se trouvent dans le cahier cohérent du *Traité Martinien* datable, entre 1482 et 1500.

du volume pourrait donner du travail à plusieurs dizaines de chercheurs. Une telle entreprise serait utile à ceux qui s'intéressent aux œuvres exécutées jusqu'en 1482 par Francesco di Giorgio. De plus, la connaissance des feuilles du manuscrit pourrait donner des informations uniques sur les monuments et les décorations romaines connues en Italie du Nord jusqu'en 1500, sur la collection perdue des dessins des monuments antiques d'Andrea Mantegna (fig. 19)⁶¹, sur les dessins d'architecture à l'antique qui circulaient en Italie du Nord et servaient de modèle pour la peinture contemporaine, sur l'emploi de la décoration mauresque dans la maroquinerie, la reliure, l'illustration des livres entre 1482 et 1535.



61. On trouve une belle copie d'un dessin (perdu) de Mantegna sur le fol. 46 v° (Meder, ouvr. cit., n. 13, fig. 267) qui représente une tête de satyre (?) de la gravure *La Bacchanale à la cuve* (E. Tietze Conrat, *Mantegna*, Londres, 1953, pl. 103). Plusieurs « dessins à l'antique » du Codex Zichy me semble être « mantégniques », p. ex. le fol. 163 r° (fig. 13).

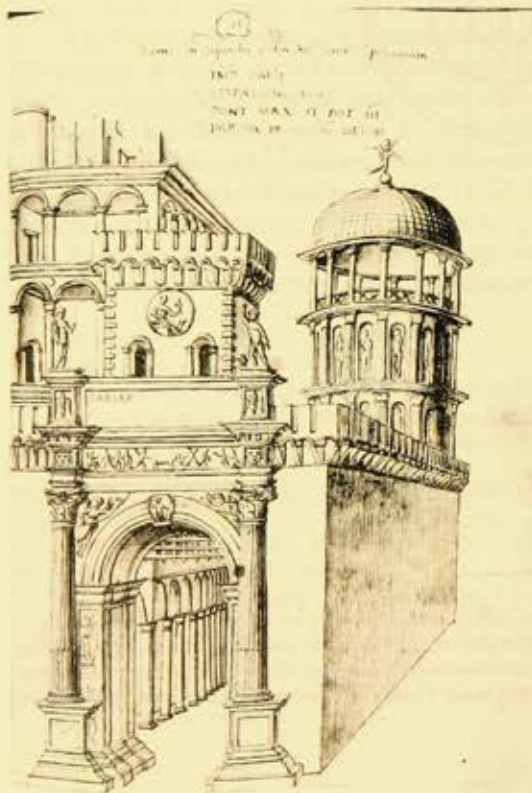


1. Codex Zichy fol. 31 v.

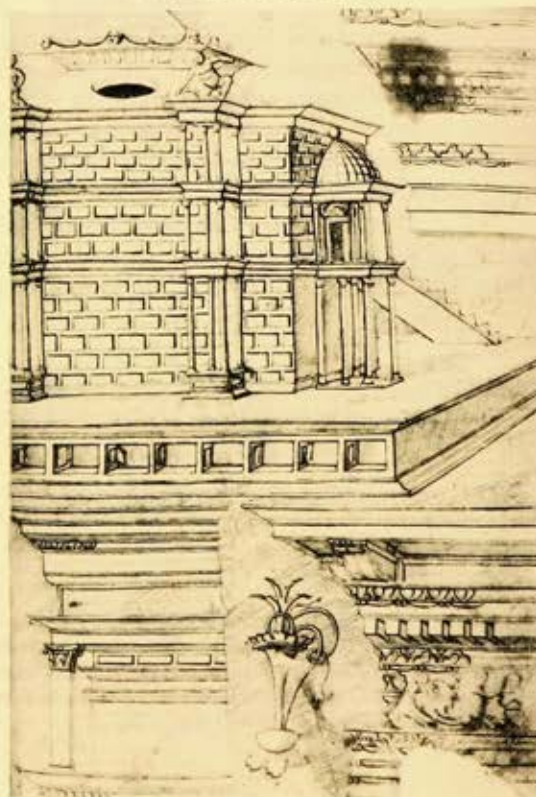


2. Codex Zichy fol. 51 v.

3. Codex Zichy fol. 135 r.

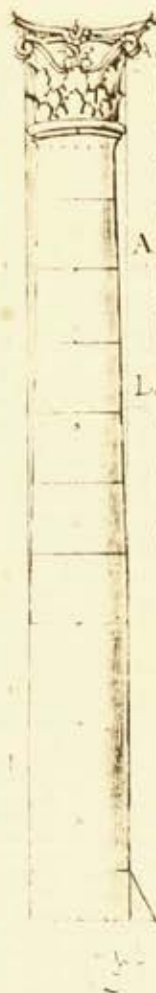


4. Codex Zichy fol. 52 r.





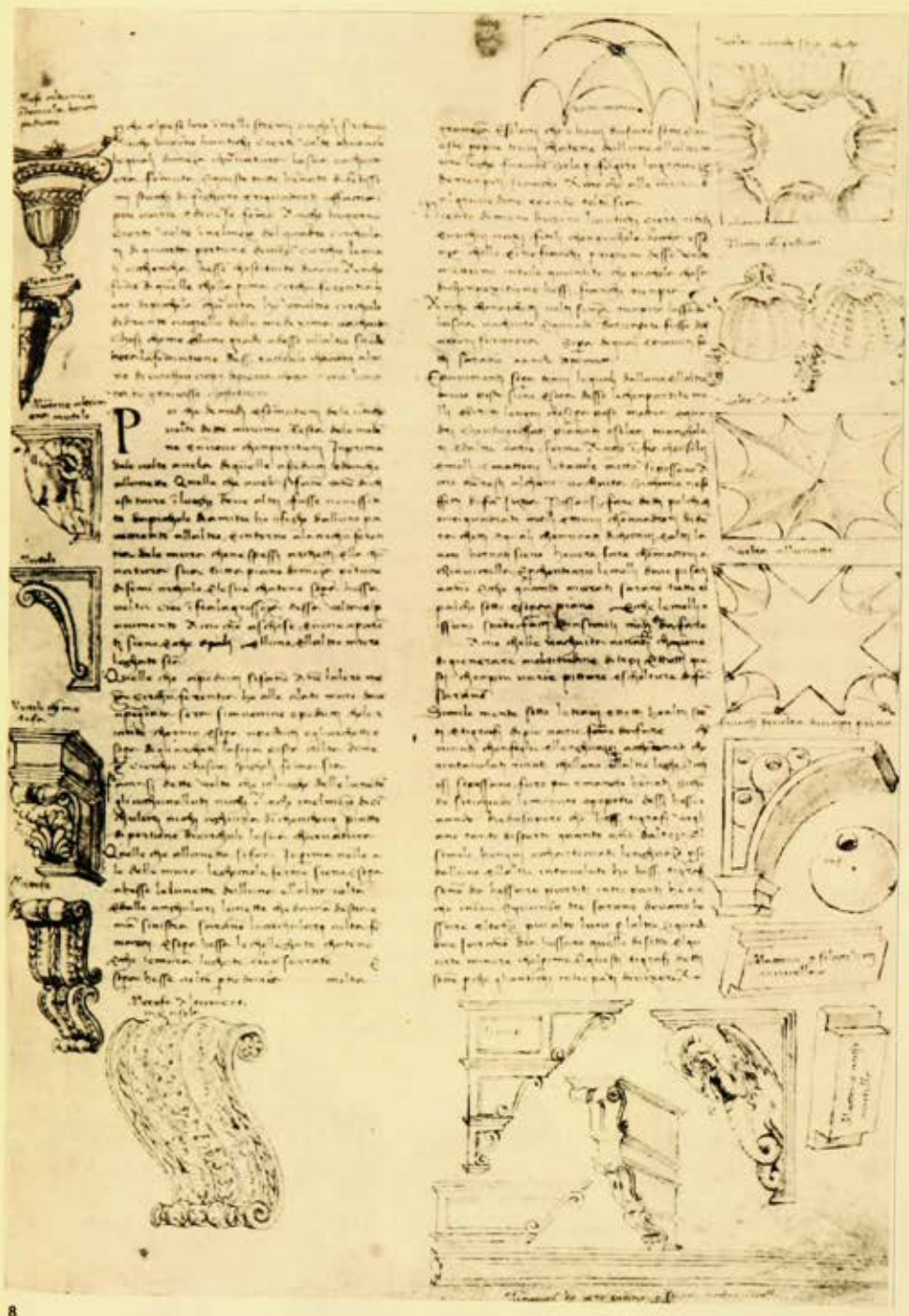
5. Codex Zichy fol. 37 r.



6. Codex Zichy fol. 110 v.

7. Codex Zichy fol. 30 r (détail).





8. Francesco di Giogio, Codex 148, Turin, Biblioteca Reale, fol. 22 r.
 9. Codex Zichy fol. 131 r.

10. Codex Zichy fol. 110 r.
 11. Codex Zichy fol. 164 r.
 12. Codex Zichy fol. 120 r.
 13. Codex Zichy fol. 108 r.



10



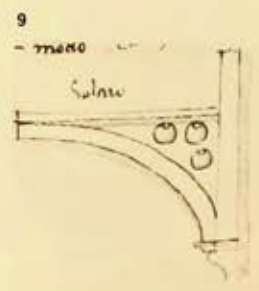
11



12



13

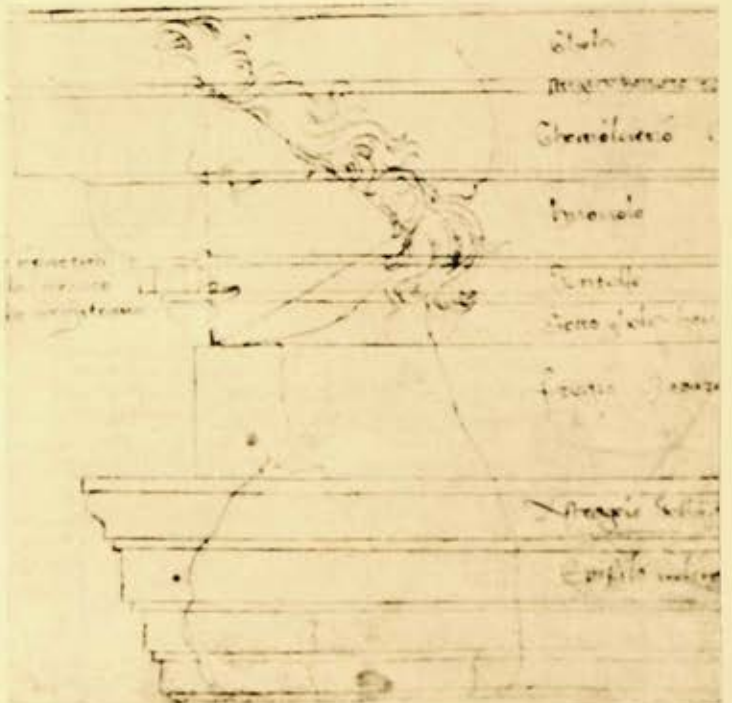


9





14. Codex Zichy fol. 135 r (détail).
 15. Francesco di Giorgio, Codex 148. Turin, biblioteca Reale, fol. 22 r (détail).
 16. Francesco di Giorgio, Ms. 120. Spencer collection, New York, Public Library, fol. 22 r (détail).
 17. Codex Zichy fol. 87 r.
 18. Codex Zichy fol. 87 v.
 19. Codex Zichy fol. 163 r.
 20. Codex Zichy fol. 80 r.





17

19

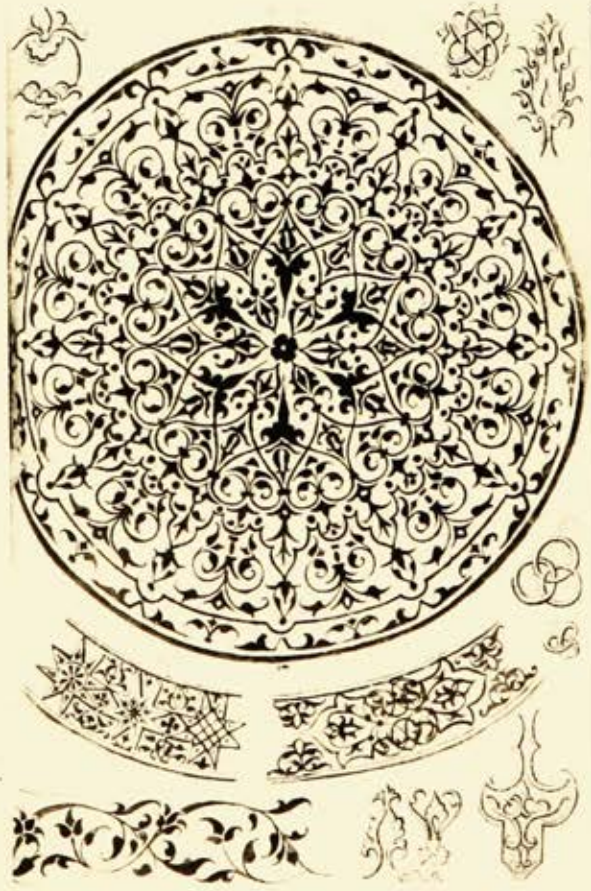


De reg. de. libror. n. S. n. libror. M. n. n.

A B C D E
 F G H I K
 L M N O
 P Q R S T
 V X Y Z

18

20



Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda

di Luisa GIORDANO

Dalla storia al trattato

Nell'ambito della trattatistica quattrocentesca, il contributo del Filarete si caratterizza per motivi contenutistici e formali. La teoria dell'architettura è presentata dall'Averlino con scarsa sistematicità; le idee dipendono in parte dall'esegesi del testo antico di Vitruvio¹, ma sono anche largamente influenzate dall'enciclopedismo medievale, in una misura sconosciuta all'Alberti come a Francesco di Giorgio. Dai trattati dei più sistematici e maggiori autori del XV secolo, Filarete si differenzia anche per il metodo d'esposizione prescelto, il dialogo tra l'architetto ed il suo mecenate in cui si aprono lunghi inserti narrativi ed esplicativi. Onians ha messo in luce come il metodo del dialogo abbia il proprio archetipo nei testi di Platone ed ha esaminato le derivazioni che Filarete può aver dedotto dalla fonte greca grazie alla mediazione dell'amico e poeta cortigiano Francesco Filelfo². Nell'economia del trattato, dialoghi e digressioni consentono al Filarete di accostare descrizioni di metodi di lavoro ad utopie, note autobiografiche a proposizioni teoriche, allegorie e programmi a riferimenti storici. La congerie di materiali eterogenei che affolla il trattato offre di per se stessa occasione ad interpretazioni differenziate e parallele: tra le possibili piste di lettura questo contributo intende privilegiare la verifica del rapporto tra il trattato del Filarete e la coeva architettura lombarda.

La premessa che rende possibile l'esperimento di una ricerca nella direzione indicata è la constatazione che, a differenza degli altri trattati quattrocenteschi, il trattato filaretiano — come spesso la critica ha sottolineato — ha in comune con la letteratura cortigiana la valenza encomiastica. Filarete scrisse il trattato nella fase tarda del soggiorno milanese. Secondo la datazione proposta da Spencer, i primi XXI libri vennero scritti tra il 1461 ed il 1462; i libri dal XXII al XXIV (i « libri del disegno »), ed il libro XXV sulle costruzioni medicee, furono aggiunti nel 1464³. A sua volta, Liliana Grassi pensa ad un testo composto nel 1460-61 con aggiunte condotte nel 1464⁴. Il trattato venne dedicato in

Al testo ed alle note sono stati apportati gli indispensabili aggiornamenti.
La ricerca è stata condotta nell'ambito degli studi approvati e finanziati dal CNR

1. Sul rapporto con Vitruvio cfr. in particolare P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin, 1963, *passim*; ed i richiami nelle note al testo in Filarete, *Trattato di Architettura*, ed. a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, 1972.
2. J. Onians, « Alberti and Filarete. A Study in their Sources », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vo. 34, 1971, pp. 104-114.
3. J. A. Spencer, « La datazione del Trattato del Filarete desunta dal suo esame interno », in *Rivista d'Arte*, annuario 1956, pp. 93-103.
4. Filarete, *op. cit.*, n. 1, pp. XI-XIII.

origine a Francesco Sforza e solo in data tarda, in connessione con l'aggiunta dell'ultimo libro, sopravvenne la dedica a Piero di Cosimo Medici. L'omaggio cortigiano si esprime sia nel contenuto — la fondazione di Sforzinda, il mitico re Zogalia etc. — che nella forma, il dialogo tra l'architetto ed il Duca o, saltuariamente, qualcuno dei suoi più stretti famigliari. L'attenzione a questa peculiarità del trattato induce a postulare che Filarete non si sia sottratto ad una regola della produzione cortigiana e che, accanto all'elogio esplicito, egli abbia profuso nel trattato una serie di rimandi ed allusioni destinati a perdere di significato una volta perduta la contestualità storica. Filarete peraltro si differenzia dal Filelfo, autore della « Sforziade », e dal più tardo Bellincioni, celebratore della corte del Moro, per il fatto di essere architetto, maestro di un'arte che si appresta a non essere più arte meccanica. L'importanza e la dignità che egli rivendica come interlocutore del signore sono, in prima istanza, rivendicate al ruolo dell'architetto, a colui che sa interpretare il volere del principe e dar forma all'idea, a colui che sa prevedere e provvedere. E' inevitabile per l'autore la saldatura tra istituto professionale e vicenda personale; quest'ultima, come tutti i percorsi umani, intessuta di successi e di sconfitte, di velleità e di concreti risultati che debbono essere spiegati, giustificati, amplificati o mistificati per essere consegnati al trattato e rendere così perfetta la coincidenza ruolo-personaggio.

Riconsiderare il trattato sotto l'aspetto della letteratura cortigiana e dell'autobiografia comporta una prima serie di quesiti: è possibile che, oltre alle citazioni esplicite, il trattato adombri in singoli passi dei riferimenti a situazioni e fatti storici precisi? e questi riferimenti sono decodificabili? L'individuazione del riferimento allusivo è possibile, ma deve essere operata con estrema prudenza, evitando di incorrere in interpretazioni « realistiche » troppo estensive ed immediate che snaturerebbero le intenzioni dell'autore e impoverirebbero la sostanza del testo. Per essere convincente, la decodificazione deve trovare sostegno in una serie di fatti accertati in modo del tutto indipendente dalla testimonianza della pagina filaretiana sicchè, alla fine del percorso critico, storia e trattato, trattato e storia, ricevano chiarimento l'uno dall'altro. Limite la possibile casistica a pochi esempi.

La direzione del cantiere ducale

Nel descrivere i lavori e gli approvvigionamenti per la città di Sforzinda, Filarete registra, in modo episodico e funzionale al procedere del racconto, le competenze delle maestranze di cantiere. Ricorda così maestri muratori e lavoranti, maestri carpentieri e tagliatori di pietra; accenna brevemente all'organizzazione del lavoro ed alla gerarchia interna al gruppo di lavoro.

Tra i personaggi legati al cantiere con pluralità di competenze, viene spesso citato il « commissario ». Il ruolo di questo personaggio è quello di colui che « persona da bene e sufficiente e sollecita, abbia a provvedere... quando fa bisogno delle cose opportune allo edificio; non debba essere sopra a comandare a l'architetto di niuna cosa, se non quanto gli fusse imposto dal signore e principale dell'edificio, ma più presto debbe comandare l'architetto a lui delle cose appartenenti allo edificio, ed è tenuto a ubidire » (I. II). In quanto uomo di fiducia della appartenenza sul cantiere, il commissario è scelto dal signore, ed è suo compito, oltre all'approvvigionamento dei materiali, la determinazione dei carichi di spesa e l'esecuzione dei pagamenti alle maestranze. Il rapporto tra l'architetto ed il commissario è di collaborazione e di fiducia al punto che quando, per celia, si apre una piccola disputa tra l'architetto ed il signore, il primo invoca a testimone inoppugnabile proprio il commissario « che so che non dirà una (cosa) per l'altra » (I. IV e V).

A scorrere i documenti dell'età di Francesco Sforza il ruolo definito dal Filarete nel trattato trova piena conferma storica. I documenti dicono infatti che il Duca nominò

Bartolomeo Gadio « commissarius super laboreriis » e che questi, nel 1466, venne confermato da Galeazzo Maria « commissario generale, amministratore e provvisore » su tutte le fortificazioni e le residenze ducali⁵. Sulla personalità del Gadio le idee della critica contemporanea sono abbastanza confuse. Dopo le biografie degli scrittori antichi come il Campi e lo Zaist, gli scrittori ottocenteschi recuperarono l'identità storica di questo personaggio sulla base dei documenti che venivano leggendo e pubblicando; per loro conto, gli studi più recenti paiono orientati a considerare il Gadio come un architetto militare con competenze anche nel settore dell'architettura civile e lo considerano il progettista e l'architetto della chiesa di S. Sigismondo a Cremona, confermando un'antica attribuzione non sostenuta da prove documentarie⁶.

In realtà, a rimanere alla testimonianza dei documenti contemporanei, Bartolomeo Gadio ebbe una carriera di « commissario ducale » i cui compiti coincidono con quelli che nel trattato sono assegnati al commissario di Sforzinda. Gli ordini che gli giungono dai Duchi e le relazioni che il commissario stila con particolare frequenza nel periodo tardo della sua vita, testimoniano di una responsabilità unica negli oneri e nel prestigio: Gadio provvede per i lavori da eseguirsi sull'ampia scacchiera dei castelli e delle fortezze ducali, giudica sulle modalità dei lavori richiesti dai Duchi e sulle riparazioni necessarie, discute delle spese preventivate, assegna i materiali e ne autorizza il prelievo soprattutto nel caso del reimpiego, distribuisce — quando sono disponibili — i denari alle maestranze di cantiere. Il rapporto con gli architetti ed i maestri muratori non è però così idilliaco come quello ipotizzato nel trattato. Le controversie non sono rare e spesso degenerano come nel caso della lite con Ambrogino da Longhignana prodottasi nel 1475. L'oggetto del contendere era dato dal comportamento di Ambrogino che rivendicava piena autonomia d'azione e disinvoltamente pretendeva di attingere ai depositi di materiale, comportamento che il ligio e anziano funzionario ducale non poteva tollerare⁷. Del pari la figura storica del commissario non è così neutrale nei confronti della qualità dei lavori prestati da architetti e ingegneri: sono note le sue critiche proprio all'improvvido agire del Filarete per i « destri » dell'Ospedale, critiche che diventano emblematiche della censura lombarda alla nuova concezione dell'architetto ed al suo ruolo: « Ma questi fiorentini voleno fare de sua testa et a le fiato non sano quelle se fazano »⁸.

Il fatto che nella pagina letteraria il commissario non rivendichi ruolo di giudizio sull'operato dell'architetto, dice come il trattato rispecchi in questo caso una precisa realtà storica, emendando i tratti che potevano compromettere l'autonomia e quindi l'immagine dell'architetto toscano.

La chiesa per i Gerolamiti

Nel il libro del trattato, Filarete descrive i risultati della sua perlustrazione ai luoghi dove sorgerà Sforzinda. « In quella poca di pianura », nel bosco, l'architetto ed il suo

5. La documentazione relativa a Bartolomeo Gadio è consultabile presso l'Archivio di Stato di Milano, Missive e Registri ducali e Autografi, 88. In una lettera da Venezia del 23 Novembre 1478, Leonardo Botta definisce il Gadio « prothomagistro et architecto » (Autografi, 88).
6. Sul Gadio cfr. A. Campi, *Cremona fedelissima*, Cremona, 1585, I, III, pp. II-V; G. Zaist, *Notizie storiche*, I, 1774, pp. 34-37; U. Thieme e F. Becker, *Allgemeines Lexikon*, XIII, Leipzig, 1920, p. 33; R. Giolli, *Bartolomeo Gadio e l'architettura militare sforzesca. La Rocca di Cassano d'Adda*, Milano, 1935; E. Arslan, « Toscani e lombardi prima di Bramante », in *Storia di Milano*, VII, Milano, 1956, p. 633; F. Reggiori, « L'architettura militare », in *Storia di Milano*, VIII, Milano, 1957, pp. 800-801, 815; A. Puerari, in *La Provincia (Cremona)*, 20 e 27 ottobre, 3 novembre 1963; 19 aprile, 29 novembre 1964; A. Puerari, *Le tarsie del Platina*, Cremona, 1967, pp. 31-32 e *passim*.
7. Sulla lite col Longhignana cfr. per tutte, in quanto ben esplicativa del caso, la lettera del 16 giugno 1475 (Milano, Archivio di Stato, Autografi 88).
8. L. Beltrami, *Il castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1894, p. 146.

accompagnatore incontrano un eremo dove conduce vita un sant'uomo. Questi rifocilla i viaggiatori e si intrattiene con loro. Filarete afferma che « in quel luogo vi starebbe bene una chiesa » e si propone di « dire al Signore che mi lasci edificare un tempio a mio modo ; e senza fallo sarà una cosa molto bella e degna ». All'inizio del V libro il signore ricorda l'eremita e dice « che per ogni modo voleva fare una chiesa in quel luogo ». Infine, nel libro XVI, le intenzioni dell'architetto e dei suoi mecenati si concretizzano. Il libro si apre con il sopralluogo che il Duca e la consorte conducono alla città di Sforzinda. La Duchessa estende la visita anche ai dintorni della città ed è durante questo percorso che l'architetto e Bianca Maria incontrano nuovamente l'eremita. La Duchessa elegge il sito dove vive il venerabile a luogo privilegiato dove far costruire una chiesa. Interpellato in proposito, l'eremita suggerisce che « poichè sua Signoria vuol fare qui una chiesa, a me parrebbe che dovesse fare uno monistero di monaci, o vero di romiti osservanti », cioè, come precisa successivamente, « una chiesa di S. Girolamo e... uno luogo che ci potessero stare i suoi romiti ». L'idea di una chiesa per i Gerolamiti prende forma e l'architetto presenta alla Duchessa un progetto che è esemplato su quello apprestato per il Duomo di Bergamo. La narrazione procede con il ricordo della realizzazione del progetto filaretiano cui segue la diffusa descrizione dell'arredo mobile, delle pale d'altare e dei cicli a fresco.

Il racconto è tanto circostanziato che tutti i commentatori del Filarete hanno supposto che il passo adombri fatti ed avvenimenti reali. Spencer individua il possibile riferimento nella chiesa cremonese di S. Sigismondo⁹; la Grassi indica come possibili punti di riferimento S. Sigismondo e S. Maria Incoronata a Milano¹⁰. Per l'Incoronata sappiamo che Francesco Sforza « non solo in maggior parte a sue spese fece fabricare la chiesa ma... concorrente anche nella fabbrica del convento e ciò dall'anno 1451 sino all'anno 1457 »¹¹. Bianca Maria dal canto suo fece addossare all'aula primitiva una seconda navata. Di questa chiesa sappiamo che non era ancora terminata nel 1459, ma che i lavori erano allora ad uno stadio molto avanzato¹². La chiesa ed il convento dell'Incoronata spettavano alla Congregazione osservante di Lombardia dell'ordine degli Eremitani di S. Agostino. Inoltre la cronologia della fabbrica e la sua struttura tardogotica escludono che la chiesa possa essere individuata come il termine di riferimento del trattato filaretiano.

La situazione si prospetta diversamente per quanto concerne S. Sigismondo. Questa Chiesa, voluta da Bianca Maria, sorge sul luogo di un edificio preesistente, fuori dalle mura di Cremona, nel luogo dove lo Sforza e l'erede dei Visconti avevano celebrato le loro nozze nel 1441. La sua ricostruzione ebbe il significato di celebrazione e ringraziamento per l'avvenimento che aveva segnato la continuità della dinastia. Il *lapis primarius* di S. Sigismondo data al giugno 1463 e la fabbrica proseguì con molta lentezza. Alla morte di Bianca Maria, nel 1468, è detta « incoata »; i lavori ricevettero impulso sotto Ludovico il Moro; la decorazione pittorica prese avvio nel XVI secolo¹³.

Come è noto, Spencer ha proposto per i primi XXI libri del trattato una datazione tra il 1461, data di morte di Domenico Veneziano che nel testo viene dato come defunto, ed il 1462. A fissare questo secondo limite cronologico, ha concorso, tra gli altri, proprio il supposto riferimento a S. Sigismondo. Argomenta infatti lo studioso che, se il passo si

9. J. R. Spencer, *op. cit.*, n. 3, pp. 99-100.

10. Filarete, *op. cit.*, n. 1, pp. 458-459.

11. La citazione è tratta dalla « Disamina e compilazione ordinata di tutte le scritte del convento di S. Maria dell'Incoronata di Milano v. 1759 », Milano, Archivio di Stato, Registri del fondo di Religione n. 38b, c 4 v°, edito da M. L. Gatti Perer, « Umanesimo a Milano. L'Osservanza agostiniana all'Incoronata », in *Arte Lombarda*, n. 53-54, 1980, p. 211.

12. In data 9 giugno 1459, la bolla di Pio II afferma che Bianca Maria fece costruire la chiesa di S. Nicola da Tolentino, contigua all'Incoronata, « que tamen nondum perfecta existit ». Se ne veda il regesto in M. L. Gatti Perer, *op. cit.*, n. 11, p. 230.

13. M. L. Ferrari, *Il tempio di S. Sigismondo a Cremona*, Milano, 1974, pp. 16-36; 131-138.

riferisce alla chiesa cremonese iniziata nel 1463, Filarete scrive prima di questa data perchè altrimenti non si giustificerebbe il riferimento — implicitamente autoelogiativo e privo di cenni polemici verso terzi — ad un progetto che non fu poi prescelto per la costruzione della chiesa ¹⁴.

Nel più recente studio relativo all'architettura del tempio cremonese, Maria Luisa Ferrari ha pubblicato due documenti inediti, a mio avviso assai utili per illuminare il testo filaretiano. Il primo documento, in data 24 aprile 1453, è una bolla di Niccolò V che sancisce la cessione della chiesa. S. Sigismondo passa dai Vallombrosani a Bartolomeo Vezzani, cappellano della Cattedrale e fiduciario dello Sforza, poichè il Duca intende rinnovare la chiesa ormai fatiscante ¹⁵. Il secondo documento, in data 21 giugno 1460, è una bolla di Pio II il quale sancisce il passaggio di giurisdizione dai Vallombrosani ai monaci « *Ordinis Heremitarum sancti Jeronimi secundum instituta sancti Augustini* ». La dedizione papale, come viene esplicitamente affermato, risponde alla petizione della « *dilecte in Christo filie... Blance Marie ducisse* », la quale, volendo ricostruire la chiesa « *de bonis sibi a Deo collatis* », ha chiesto che il monastero venga affidato « *ad ordinem sancti Jeronimi* » poichè ad esso « *magnam gerit devotionem* » ¹⁶.

La presenza del Gerolamiti a S. Sigismondo non era sfuggita alla Grassi ¹⁷, ma la lettura dei documenti editi dalla Ferrari configura una situazione di più pregnante aderenza tra la storia accertata e le pagine del trattato. I Girolamiti dell'Osservanza erano presenti nel Ducato nei conventi di Castellazzo Milanese ¹⁸, e di Ospedaletto Lodigiano ¹⁹. Il nuovo, significativo insediamento dell'ordine avvenuto nell'età di Francesco Sforza, auspice Bianca Maria, fu occasionato dalla rifondazione della chiesa e del monastero cremonese.

Più difficile è ipotizzare quale personaggio storico si celi sotto la figura dell'eremita che suggerisce l'introduzione dell'ordine e cita precisi particolari della regola degli osservanti come l'astinenza assoluta dalla carne (l. XVI). Forse un'utile indicazione può venire dal considerare che nel 1460, in coincidenza con i fatti cremonesi, divenne abate generale dell'ordine il milanese Sebastiano Cusani, che a Cremona morì nel 1468 ²⁰. Il nome della chiesa infine, può essere stato taciuto nel trattato sia perchè si trattava di una vecchia intitolazione, sia perchè è costante nell'autore l'accentuazione fabulistica e la perdita delle più realistiche definizioni.

La determinazione tanto esatta dell'apparato decorativo della chiesa, con le citazioni dei soggetti di pale d'altare e cicli a fresco non può avere che valore di suggerimento di un articolato programma iconografico per un insediamento di Gerolamiti ed è particolarmente dettagliato per quanto riguarda il chiostro. In altri passi del trattato Filarete ricorda di aver suggerito egli stesso programmi per ampi apparati decorativi. Ad esempio, per la piazza di Sforzinda l'architetto propone temi astrologici e dell'enciclopedismo medievale-umanistico : lo zodiaco, le stagioni gli elementi etc. (l. IX). Nel libro XXV, scritto nel 1464, Filarete riferisce una situazione che non abbiamo motivo di non ritenere storica. Mi riferisco ai ragionamenti avuti con Pigello Portinari a proposito della decorazione dell'androne del Banco Mediceo, per il quale l'architetto propose la raffigurazione delle stelle fisse, della cosmografia, di Tolomeo e degli astrologi. Ciò che qualifica il passo relativo alla fondazione per i Gerolamiti è il fatto che lo scrittore non rivendica l'invenzione dell'apparato decorativo il quale, per suo conto, presentando coerentemente

14. J. R. Spencer, *op. cit.*, n. 3, pp. 99-100.

15. M. L. Ferrari, *op. cit.*, n. 13, pp. 133-134.

16. M. L. Ferrari, *op. cit.*, n. 13, pp. 134.

17. Filarete, *op. cit.*, n. 1, p. 458, n. 1.

18. P. L. Galletti, *Lettera intorno la vera e sicura origine del venerabil'ordine dei Padri Girolamini*, Roma, 1755, p. XXIII sgg.

19. M. Parini, « La chiesa di S. Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano », in *Archivio Storico Lodigiano*, s. II, 26, 1978, pp. 73-80.

20. F. M. Nerini, *Hieronymianae Familiae vetera monumenta*, Piacenza, 1754, p. 95.

storie di santi eremiti e/o fondatori di ordini come Gerolamo, Benedetto, Antonio abate e Francesco, presuppone la consulenza di un rappresentante dell'ordine, forse quello stesso che si cela sotto le spoglie del « romito ».

In conclusione : i documenti avallano il testo del trattato ed un episodio della narrazione esce dagli incerti confini del racconto fantastico per assumere i tratti più incisi della relazione di avvenimenti reali. Nel caso specifico i documenti inducono anche a considerazioni più generali. Si può con certezza affermare che i passi giuridici inerenti S. Sigismondo, avviati nel 1453, erano già compiuti nel giugno del 1460. Se un progetto filaretiano per la chiesa vi fu, come attesta la parola dell'autore, questo progetto poteva essere definito intorno al '60 e non molto oltre. Le argomentazioni intorno a S. Sigismondo non possono essere più invocate per stabilire uno stretto termine *ante quem* per la stesura del trattato. Rimane da spiegare l'atteggiamento del Filarete. Siamo nel campo delle illazioni e possiamo pensare che i tempi di costruzione della chiesa, finora assai mal documentati, furono lunghi e che, verso l'inizio effettivo dei lavori, nel 1463, la commissione passasse di mano. Ciò che avveniva in una data tanto avanzata non poteva, ovviamente, trovare eco nel nucleo più antico del trattato.

L'Ospedale Maggiore

E' complementare all'analisi testè condotta, la verifica della manipolazione operata dal Filarete relativamente a fatti storici accertati e alla glorificazione del proprio operato. E' noto come i rapporti dell'architetto con le maestranze lombarde non siano stati particolarmente felici. Problemi insorsero con gli altri maestri attivi alla costruzione del castello ; inoltre, malgrado la raccomandazione dello Sforza, l'architetto venne allontanato dal Duomo, nel 1454, « quod de eo fabrica non eget »²¹. Alle vicende autobiografiche Filarete allude nel trattato con quel tono decantato dagli umori della cronaca che si conviene al fabulatore ed allo scrittore di teoria dell'architettura. Il suo giudizio sull'ambiente professionale milanese è netto ma privo di riferimenti specifici, anche se la Grassi suppone che le censure espresse nel I libro verso coloro che, avendo pratica di cantiere, presumono di essere buoni architetti, avessero a bersaglio i Solari²². Al tono pacato corrisponde però l'esaltazione dell'operato del Filarete, attuata attraverso la selezione delle informazioni. Le modalità di un simile operare sono particolarmente evidenti a proposito dell'Ospedale Maggiore.

Nel libro XI l'architetto risponde alla richiesta del signore per un ospedale proponendo un edificio « come ne feci uno in Milano ». La descrizione che segue ed i disegni che la illustrano nel Codice Magliabechiano, prevedono due crociere separate da un cortile intermedio al centro del quale deve sorgere la chiesa (fig. 1). Di fatto, la pietra di fondazione dell'Ospedale Maggiore di Milano venne collocata nel 1456. Filarete rimase legato al cantiere sino al 1465. Nel XV secolo venne realizzata solo una parte del progetto filaretiano e precisamente la crociera di destra, verso la chiesa di S. Nazaro.

Gli accertamenti che Liliana Grassi ha condotto sul vivo del monumento nel corso dei lunghi, difficili e laboriosi restauri, le hanno consentito di verificare la rispondenza tra la struttura della crociera sforzesca e l'ospedale descritto dal Filarete nel trattato. Corrispondono a quanto predisposto nell'edificio reale le particolarità distributive segnalate nel trattato come la dislocazione delle cantine, delle botteghe e delle infermerie ; i servizi igienici, i « destri », di cui Filarete vanta con giusto orgoglio l'introduzione, sono stati riconosciuti ; gli scarichi dell'acqua piovana, costituiti da tubature correnti

21. *Annali della Fabbrica del Duomo*, II, Milano, 1877, p. 153. Il più recente riesame delle disavventure del Filarete presso i cantieri lombardi è in L. Grassi, « Gli Sforza e l'architettura del Ducato », in *Gli Sforza a Milano*, Milano, 1978, pp. 218-219 e *passim*.

22. L. Grassi, *op. cit.*, n. 21, p. 218.

all'interno dei contrafforti, sono stati verificati e parzialmente posti in vista; infine le misure dell'edificio descritto corrispondono con buona approssimazione a quelle dell'edificio reale. Le discrepanze sono dovute in parte al metodo progettuale, in parte a mutamenti sopravvenuti in corso d'opera²³. Il settore dove l'analisi della Grassi ha dovuto arrestarsi a causa dei rimaneggiamenti subiti dall'edificio, è limitato alla zona dell'incrocio dei bracci di croce con la relativa copertura. Esiste infatti una discrepanza tra l'assetto attuale ed il disegno dell'Ospedale che compare al fol. 83 v° del Codice Magliabechiano.

Il trattato testimonia anche vicende particolari connesse con la fondazione dell'Ospedale. Il testo dice: « E lui (il signore) impostomi questo, ch'io dovessi fare uno disegno in prima mi domandò s'io avevo veduto quello di Firenze o quello di Siena e se io mi ricordavo come stavano. Dissi che sì — volle vedere un certo congetto del fondamento, e io così lineato come meglio mi ricordavo glie ne disegnai uno come quello di Firenze. Pur parendo a lui non essere sì idoneo come lui avrebbe voluto... stava pure sospeso ». E, di seguito, Filarete illustra « i destri », le strutture igienico sanitarie che è suo grande merito aver introdotto (l. XI).

Tutto il passo adombra la realtà storica: all'inizio del giugno 1456 Filarete venne inviato dallo Sforza a Firenze, insieme al maestro muratore Giovanni di Sant'Ambrogio, per condurre un sopralluogo all'Ospedale di S. Maria Nova, onde « examinarlo et per cavare il designo »²⁴. D'altro canto è evidente dal testo come il modello fiorentino sia ritenuto dal Duca non idoneo per una semplice replica. Gli ospedali di Siena e Firenze sono il costante punto di riferimento per la strutture ospitaliere sorte nel XV secolo nell'Italia padana. Nel 1427 l'Ospedale di Siena viene citato come modello per l'erigendo Ospedale di Brescia, nel 1449 la bolla papale relativa all'Ospedale di Pavia cita ancora esplicitamente le fondazioni di Siena e Firenze. Il ruolo di modello di cui sono investite le fondazioni toscane deve intendersi esteso dalla struttura giuridica e amministrativa alla formulazione architettonica ed alla funzionalità di quest'ultima²⁵. Quanto allo schema architettonico dell'ospedale a crociera unica esso era già comparso in area padana in data anteriore alla fondazione dell'Ospedale milanese. L'ospedale a croce di Pavia fu fondato nel 1449²⁶ (fig. 2), il similare ospedale di Mantova vide l'inizio dei lavori nel 1450²⁷. Il problema sul quale le ipotesi critiche si dividono è dato dal riconoscimento dell'archetipo della forma a croce. Per il Forster essa potrebbe essere stata concepita a Mantova nel 1449, oppure potrebbe provenire dalla corte di Niccolò V²⁸. Per Peroni, l'ospedale fiorentino di S. Maria Nova ebbe ruolo anche di archetipo architettonico. La struttura a croce di Firenze è la risultante di interventi che si susseguirono tra il XIII ed il XVI secolo, ma non si dovrebbe escludere, secondo lo studioso, che l'idea iniziale sia stata attuata in campagne d'intervento susseguitesì dopo lunghi lassi di tempo²⁹.

23. Per l'analisi comparata del trattato e della struttura architettonica cfr.: Filarete, *op. cit.*, n. 1, pp. 298 sgg.; L. Grassi, in *La Cà Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1981, pp. 23-43; 77-98 (in particolare pp. 26-38).

24. M. Lazzaroni e A. Muñoz, *Filarete scultore e architetto del secolo XV*, Roma, 1908, p. 186.

25. Sugli ospedali sorti nel XV secolo in Italia settentrionale cfr.: Ph. Foster, « Per il disegno dell'Ospedale di Milano », in *Arte Lombarda*, n. 38-39, 1973, pp. 1-22; A. Peroni, « Residenza signorile e costruzione pubblica », in *Pavia. Architetture dell'età sforzesca*, Torino, 1978, pp. 30-52; M. G. Albertini Ottolenghi, « Pavia alla metà del Quattrocento. Nuovi documenti sull'architettura e sulla pittura », in *Studi di Storia delle Arti*, 4, 1981-82, pp. 25-28; F. Leverotti, « Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano », in *Archivio Storico Lombardo*, s. X, vol. VI, 1981, pp. 77-113.

26. O. Mangili, *L'Ospedale S. Matteo di Pavia*, Pavia, 1951, p. 28.

27. Sul dibattito per l'attribuzione del progetto architettonico cfr. J. Lawson, *The Palace at Revere and the Earlier Architectural Patronage of Lodovico Gonzaga, Marquis of Mantua*, Ph. D. Thesis, Univ. of Edinburgh, 1979, pp. 200-218; P. Carpeggiani, « La fortuna di un mito: artisti e modelli fiorentini nell'architettura mantovana dell'Umanesimo », in *Filippo Brunelleschi. Le sue opere e il suo tempo*, Firenze, 1981, pp. 819-822.

28. Ph. Foster, *op. cit.*, n. 25, p. 10.

29. A. Peroni, *op. cit.*, n. 25, p. 36.

Per l'erigendo ospedale di Milano il riferimento agli ospedali di Siena e Firenze compare negli atti sin dal 1452³⁰; nel 1455 il Duca chiede ai pavesi le « misure et disegni » che avevano portato da Firenze per il loro ospedale³¹; nel 1456, infine, sono richieste delucidazioni sull'ospedale bresciano e ancora a Siena³². La prassi seguita dalle autorità milanesi è di normale amministrazione nei momenti che preludono all'apertura di un importante cantiere ed ha lo scopo di acquisire tutte le informazioni giuridiche, amministrative e tecniche in vista della formulazione e dell'approvazione dei progetti. Se ne può concludere che l'ospedale milanese venne progettato secondo il sistema della crociera che era già comparso in area padana a Pavia ed a Mantova — sistema concepito *ex novo* o derivato da un ignoto ed antico piano fiorentino. Il silenzio del Filarete circa i precedenti lombardi ha il senso di rivendicare alla creazione milanese l'originalità e l'organicità dell'impianto a doppia crociera, nonché la razionalizzazione delle funzioni (il cimitero) e dei servizi igienici (i « destri »).

A proposito dell'Ospedale Maggiore un'ultima postilla deve aggiungersi a discussione di alcune proposte avanzate da Franca Leverotti nel suo recente, documentatissimo saggio sulla fondazione milanese. La studiosa pubblica la lettera di Cosimo de' Medici, indirizzata allo Sforza il 12 agosto 1456. La missiva accompagnava il « modello » di ospedale che, per propria iniziativa, dettata dall'amichevole interessamento ai fatti milanesi, Cosimo aveva fatto eseguire dall'architetto che « ordinò tutte quelle grandi muraglie che fece papa Nichola a Roma », probabilmente, a mio giudizio, il Rossellino. Il dubbio che la lettera induce al suo editore è che a « questo modello romano-fiorentino, probabilmente a schema cruciforme, non si fosse ispirato il Filarete, rielaborando un progetto dell'Alberti, o di chi a fianco dell'Alberti aveva a lungo lavorato »³³. Ritengo sommamente improbabile tale evenienza: la lettera di Cosimo testimonia che fu approntato probabilmente dal Rossellino un progetto-tipo per un ospedale da costruirsi secondo criteri moderni, progetto di cui ignoriamo la forma architettonica. Tale iniziativa era sinora sconosciuta e la nostra conoscenza delle vicende storiche intorno all'Ospedale Maggiore è stata accresciuta di un capitolo importante, ma non tale da comportare l'intera revisione delle vicende progettuali della fabbrica milanese. Non era possibile peraltro che l'Averlino indirizzasse al Duca un trattato dove si mentisse sulla reale paternità e sugli imprevisti di un progetto architettonico della portata dell'Ospedale Maggiore: la manipolazione dell'informazione è costante storica ed è di ogni autore interessato; il falso è inammissibile nei confronti di un referente in grado di esercitare il controllo sull'informazione. Le misure del cortile dell'Ospedale — il quale appare rettangolare nel progetto filaretiano ed è delineato già nell'impianto quadrato attuale nel disegno di Antonio da Sangallo (Uff. A 895) — sono da imputarsi ad una variante al progetto avvenuta in un momento oggi non ancora precisabile e non hanno il significato di appropriazione indebita da parte del Filarete di un progetto altrui, che la più recente esegesi pensa di poter ipotizzare³⁴. A testimoniare, da ultimo, la continuità tra l'Ospedale fiorentino di S. Maria Nuova e gli ospedali padani, interviene la considerazione che S. Maria Nuova, l'ospedale di Pavia e quello di Milano, adottano lo stesso modulo costruttivo del quadrato di 16 braccia di lato³⁵.

30. F. Leverotti, *op. cit.*, n. 25, p. 89.

31. A. Peroni, *op. cit.*, n. 25, pp. 34-36.

32. F. Leverotti, *op. cit.*, n. 25, p. 88; F. Leverotti, « L'Ospedale senese di S. Maria della Scala in una relazione del 1456 », in *Bullettino Senese di Storia Patria*, XCI, 1984, pp. 276-291.

33. F. Leverotti, *op. cit.*, n. 25, pp. 95-97.

34. F. Leverotti, *op. cit.*, n. 25, pp. 99-102.

35. A. Peroni, *op. cit.*, n. 25, pp. 36-37, fig. 31.

Dal trattato alla storia

I passi del trattato che sono stati presi in esame hanno messo in luce come nel testo la realtà della corte sforzesca e la storia delle committenze ducali trovino precise allusioni e risposdenze. La verifica del percorso inverso, vale a dire l'analisi della capacità di incidenza del trattato sui fatti concreti dell'architettura contemporanea, è tema che, dopo quanto si è dimostrato, deve essere affrontato alla luce di precise considerazioni. Il trattato era indirizzato allo Sforza; dava forma ad utopie, ma era intessuto di trasfigurazioni e di riferimenti ai fatti della storia e della cronaca contemporanea; era redatto in volgare, la lingua di comunicazione che l'autore ed il Duca destinatario erano in grado di padroneggiare. La relativa esiguità dei testimoni della tradizione manoscritta in volgare sembra documentare una circolazione che, per Milano, doveva essere limitata alla corte ed a quegli umanisti e artisti che erano collegati all'autore ed all'ambiente cortigiano³⁶. Destinazione e circuito di utenza del trattato del Filarete spiegano inoltre l'esigenza delle illustrazioni a corredo dei codici.

La verifica della consistenza e dei limiti dell'influsso delle idee filaretiane sull'architettura lombarda si può condurre esaminando comparativamente quanto il trattato propone a proposito delle tipologie architettoniche e quanto i cantieri andavano costruendo. Limite l'analisi al settore particolarmente significativo dell'architettura ecclesiastica. Per l'iconografia delle chiese il trattato fornisce una giustificazione simbolica e generica: « Il perchè le chiese si fanno in croce si è perchè poi che venne Cristo s'è usato per riverenza sua, perchè fu posto in croce. I luoghi di culto antichi, poichè erano idolatri, non avevano rispetto, e facevangli tondi e in altro modo e forme come n'appare oggi di a Roma una, la quale si chiama Santa Maria Ritonda e a Firenze Santo Giovanni » (l. VII). Basandosi su queste proposizioni, Filarete propone, in una lunga serie di esempi, due tipi di impianti chiesastici che hanno in comune il tema simbolico della croce.

La chiesa longitudinale

Lo schema longitudinale si configura a tre navi, transetto e abside fiancheggiata da sacrestie come nella chiesa del monastero di monache di S. Chiara (l. X), oppure si presenta a nave unica, cappelle laterali, transetto e abside come nel caso del Duomo di Bergamo, quest'ultimo non soltanto progetto ottimale di chiesa (l. XVI). Sullo schema longitudinale, variamente impiegato dall'architettura lombarda tardogotica e rinascimentale, non possono essere invocate che generiche e non probanti consonanze. Inoltre alcune particolarità ipotizzate dal Filarete non devono trarre in inganno sulla definizione tipologica dell'oggetto architettonico. La chiesa parrocchiale, ad esempio, viene concepita scompartita « in colonne per lo traverso d'essa, come dire uno portico » (l. XI). La struttura trasversale è articolata in cinque intercolumni che danno accesso all'altar maggiore e ad altri quattro altari; e « di sopra sarà come dire uno andito e ivi sarà uno pergamo da cantare il Vangelo ». Liliana Grassi ha voluto istituire un parallelo tra questa ipotetica struttura e l'ordinamento di chiese a nave unica divisa da setti trasversi che venne impiegata nella seconda metà del XV secolo dall'ordine dei Minori Osservanti³⁷. In realtà Filarete descrive una struttura che appare come una specie di iconostasi riformulata

36. Sulla tradizione volgare cfr. Filarete, *op. cit.*, n. 1, pp. CVII sgg.

37. Filarete, *op. cit.*, n. 1, p. 296, n. 1. Sulla genesi e l'ordinamento di questo tipo di chiesa si veda A. Nova, « I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana », in *Il Francescanesimo in Lombardia, Storia e arte*, Milano, 1983, pp. 197 sgg.

in funzione del canto liturgico, struttura che niente ha in comune con l'omogeneo gruppo delle chiese francescane le quali sono orientate a creare un'architettura volutamente arcaica e pauperistica, di segno stilistico tardogotico.

La chiesa a pianta centrale

Salvo casi eccezionali come il complesso tempio di Plusiapolis o l'anticheggiante Tempio della Virtù, Filarete configura la pianta centrale come croce greca inscritta³⁸. La chiesa dell'ospedale prevede bracci coperti a botte, cupola ottagonale, campanili angolari che devono sopravanzare la cupola di ben 20 braccia (l. XI). Analoga struttura è prevista in uno dei due grandi templi di Plusiapolis (l. XV) (fig. 3). La chiesa nella piazza del mercato ha bracci coperti da botti, cupola all'incrocio ed è inscritta entro il percorso dei portici. Pianta centrale con cappelle laterali è prevista per la chiesa dell'eremita (l. XV) e anche, eccezionalmente, per la chiesa dell'ordine dei benedettini (l. XI). L'impianto a croce più articolato è quello previsto per il Duomo di Sforzinda (l. VII). Qui gli spazi tra i bracci ed il perimetro quadrato comprendono le campate laterali e, in angolo, le sacrestie ed i battisteri che fungono da base degli altissimi campanili (fig. 4).

Le fonti antiche e medievali spiegano solo in parte questo tipo di pianta. Dal S. Lorenzo di Milano derivano le torri angolari, com'è unanimemente riconosciuto. Altri imprestiti dalla chiesa milanese non sono riconoscibili, né Filarete riserba particolare attenzione all'insigne edificio antico³⁹. Più convincenti appaiono i rimandi all'architettura veneziana: per quanto riguarda le integrazioni decorative all'architettura — mosaici ed incrostazioni di marmi « come è (fatto il pavimento di) Santo Marco di Vinègia » (l. IX) — Filarete manifesta spiccata predilezione. Tuttavia, se pure Venezia costituisce una fonte importante del suo gusto architettonico⁴⁰, essa non spiega l'atteggiamento del trattatista. Con scelta univoca e costante, Filarete adotta il tema della croce inscritta, ma espunge dal repertorio delle forme ottimali il sistema della copertura a cupole multiple, qualificante e distintivo della tradizione orientale e veneta. La nuova formula del Filarete è così una sintesi autonoma tra storia, razionalità e umanesimo fantastico. Poiché la pianta a croce greca compare in Lombardia in data estremamente precoce, si impone la verifica della natura e della misura della connessione col Filarete.

S. Maria di Bressanoro

Il primo edificio a croce greca sorto in Lombardia è S. Maria di Guadalupe a Bressanoro presso Castelleone (fig. 5)⁴¹. Ciò che sappiamo di questa fabbrica può essere ordinato come segue. Pio II concedeva che un convento di Minori Osservanti sorgesse a

38. J. R. Spencer, « Filarete and Central-Plan Architecture », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 17, 1958, 3, pp. 10-18.

39. L. Giordano, « S. Lorenzo nella cultura del Primo Rinascimento », in *La basilica di San Lorenzo in Milano*, Milano, 1985, p. 131. Ritene viceversa importante S. Lorenzo per le tematiche filaretiane: A. Rovetta, « Le fonti monumentali milanesi delle chiese a pianta centrale del Trattato d'Architettura del Filarete », in *Arte Lombarda*, n. 60, 1981, pp. 24-32.

40. J. Onians, *op. cit.*, n. 2, p. 114 sottolinea l'orientamento del Filarete a considerare come modello l'Oriente bizantino, di cui Venezia poteva essere considerata la più occidentale traduzione. È noto come, in periodo posteriore alla stesura del trattato, il 30 luglio 1465, Filelfo annunciò l'intenzione del Filarete di raggiungere Costantinopoli per studiarne le architetture (cfr. P. Tigler, *op. cit.*, n. 1, pp. 5-6).

41. G. Sacchi, « La chiesa di S. Maria di Bressanoro », in *Atti del IV Convegno nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano, 1939, pp. 93-104; E. Arslan, *op. cit.*, n. 6, pp. 633-634; L. Carubelli, « La chiesa di S. Maria di Bressanoro presso Castelleone », in *Arte Lombarda*, 61, 1982/1, pp. 13-22; L. Maggi, « Le tipologie architettoniche dei conventi dell'Osservanza nel Cremasco e nel Cremonese », in *Il Francescanesimo*, *op. cit.*, n. 37, pp. 406-409.

Bressanoro nel 1460⁴², a seguito della richiesta rivoltagli da Bianca Maria Visconti, dal clero e dalle autorità civili di Castelleone. La bolla papale prevede un insediamento « cum ecclesia altaribus campanili humili camp(ana) etc. construendi et erigendi »⁴³. L'impiego del formulario consueto mi induce a ritenere che richiesta e autorizzazione fossero per una normale chiesa dell'Osservanza con il suo convento. In accordo con il documento, la tradizione delle fonti letterarie francescane e delle storie locali considera Bianca Maria come fondatrice della chiesa e del convento⁴⁴. Quest'ultimo venne affidato a Amadeo Menez de Silva religioso tenuto in grande considerazione presso la corte di Francesco Sforza. Su istanza di Amadeo, il 12 luglio 1467, Pio II concede indulgenza a coloro che visiteranno la chiesa e « ad fabricae perfectionem manus porrexerint adiutrices »⁴⁵. Tra il 1461, anno in cui viene autorizzato l'insediamento francescano, ed il 1467, anno in cui la chiesa risulta in costruzione, si colloca una serie di documenti che contraddicono la consolidata tradizione che vuole vedere Bianca Maria come la committente della chiesa di Bressanoro⁴⁶. Si tratta di quattro lettere scritte tra il 1462 ed il '65 da Amadeo al Duca Francesco Sforza dalle quali si evince che il frate esercita pressioni sul signore di Milano sino ad ottenere l'apertura del cantiere nella seconda metà del 1465. Una relazione diretta al Duca, senza data, ma ora collocata entro lo stesso 1465⁴⁷, testimonia della intitolazione dell'edificio sacro e dei lavori « a la ecclesia ha fata principiare Vostra Signoria ».

E' evidente dai documenti contemporanei che, alla soglia storica della fondazione e, di conseguenza, dell'apprestamento dei piani esecutivi, è Francesco Sforza che assume il ruolo di promotore della chiesa. Amadeo allude nelle sue lettere ad una importante « gratia » ricevuta dal Duca in connessione con la sua salute e penso che questo consenta di sostenere che lo Sforza si impegnò alla costruzione della chiesa dopo la grave malattia del gennaio 1462, malattia le cui possibili conseguenze politiche avevano procurato non poche apprensioni⁴⁸. Nella scena della corte, sulla parete della Camera degli Sposi, Mantegna descrive le ripercussioni mantovane di quell'avvenimento che aveva lasciato presagire fatali sconvolgimenti⁴⁹.

La chiesa di Bressanoro si presenta come una croce greca dove ad un quadrato centrale maggiore sono accostati quattro quadrati minori disposti a croce (fig. 6). I vani minori sono coperti da cupole, occultate all'esterno della costruzione (fig. 5); il vano maggiore è coperto da un tiburio alla maniera lombarda (fig. 7). La chiesa presenta caratteri stilistici eclettici e contraddittori che indicano fasi di lavori differenziati e succedersi di maestranze: pur in questa situazione è possibile isolare l'impianto a croce e le conseguenti soluzioni spaziali come una proposta architettonica di eccezionale portata. Del progetto dovette rendersi responsabile il Duca e non il frate che caldeggiò la fondazione. Ad Amadeo spetta senza dubbio il ruolo di primo suggeritore della devozione alla Vergine di Guadalupe alla quale la chiesa è intitolata, ma, per quanto concerne le scelte architettoniche, è provato che tutte le chiese alle quali il frate risulta collegato — prima fra tutte S. Maria della Pace di Milano — sono chiese tardogotiche ad impianto longitudinale che adottano gli schemi usuali delle chiese conventuali.

42. La bolla che autorizza l'insediamento francescano di Bressanoro fu data da Pio II il 17 novembre 1460 (cfr. Roma, Archivio Segreto Vaticano, Reg. Vat. 478, fol. 168 v°-169 v°; ed. in *Bullarium franciscanum*, n.s., t. II, Ad Aquas Claras prope Florentiam, 1939, p. 446). La stessa bolla venne data una seconda volta da Pio II il 12 luglio 1461 (cfr. Roma, Archivio Segreto Vaticano, Reg. Vat. 480, fol. 267 v°-268 v°; ed. in *Bullarium franciscanum*, n.s., t. II, pp. 483-484).

43. Roma, Archivio Segreto Vaticano, Reg. Vat. 480, c. 268 r°.

44. L. Carubelli, *op. cit.*, n. 41, p. 15; A. Galizzi, « Per una cronologia degli affreschi di S. Maria di Bressanoro », in *Arte Lombarda*, n. 70-71, 1984, 3-4, p. 25, n. 9 e 10.

45. *Bullarium Franciscanum*, n. s., t. II, 1939, pp. 718-719.

46. L. Giordano, « La fondazione della fabbrica sforzesca di S. Maria di Bressanoro », in *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, a. LXXXII, 1982, pp. 241-244.

47. A. Galizzi, *op. cit.*, n. 44, p. 27.

48. L. Giordano, *op. cit.*, n. 46, p. 243.

49. R. Signorini, *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna*, Mantova, 1985, pp. 128 sgg.

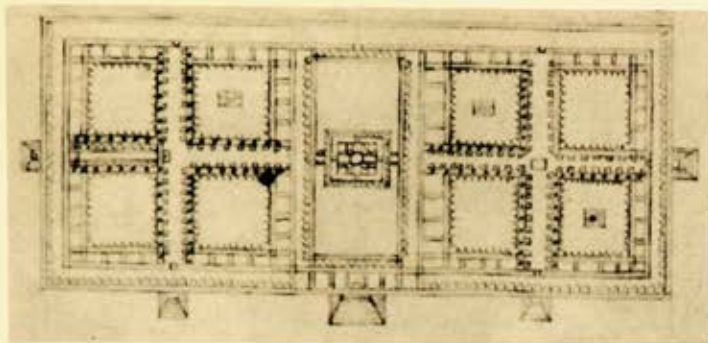
La chiesa castelleonese deriva la disposizione delle cupole a croce da S. Marco di Venezia ma elabora uno schema volumetrico completamente nuovo rispetto allo storico precedente : la croce è libera e i cinque nuclei spaziali che la compongono sono organizzati gerarchicamente. Anche pensando che la dedica mariana abbia avuto ruolo determinante nella scelta di una pianta centrale, è evidente come quest'ultima si articoli con alto grado di autonomia rispetto alle icnografie tradizionali.

S. Maria di Bressanoro presenta un impianto assai affine a quello del tempio dalle evolute forme rinascimentali che compare sul verso della medaglia di Francesco Sforza eseguita dallo Sperandio (fig. 8). Nella medagliistica quattrocentesca l'abbinamento di un ritratto alla raffigurazione di un edificio è generalmente significativa di una committenza del celebrato. Nel caso della medaglia in questione, è stato reiteramente proposto di riconoscere nel tempio a croce coperto da cinque cupole il progetto di un altrimenti non documentato mausoleo dello Sforza⁵⁰; viceversa l'unico edificio lombardo con cui la medaglia può essere posta in relazione è proprio S. Maria di Bressanoro. La medaglia peraltro, non recando scritte illustrative o riferimenti cronologici, pare voler eludere relazioni troppo puntuali con un edificio reale. Dal punto di vista linguistico l'impiego dell'ordine e la presenza delle cupole estradossate denunciano, nell'illustrazione, l'alto coefficiente ideale di una visione architettonica che, per diventare operativa, deve acquisire margini di fattibilità e tener conto della cultura e delle tecnologie delle maestranze di cantiere.

A conclusione della discussione si può affermare che l'impegno dello Sforza per S. Maria di Bressanoro diede luogo da un lato ad un progetto operativo che si riconosce nell'impianto della chiesa, dall'altro alla celebrazione idealizzata e prototipica della medaglia. Per il nucleo di idee espresso dalla chiesa come dal documento figurativo, è impossibile non pensare ad una tangenza con Filarete⁵¹, ma è aleatorio tentare di quantificare il contributo e l'impegno diretto del maestro. Alla luce dei dati certi in nostro possesso possiamo soltanto registrare le affinità e sottolineare le differenze distintive. Diviene così evidente che la chiesa e il trattato hanno in comune il tema della pianta a croce. Anche se a Bressanoro la croce non è inscritta, è storicamente fondato sostenere che il trattato costituì il sostrato culturale che permise che dalla corte di Francesco Sforza uscisse una pianta tanto innovatrice. Per Bressanoro, si è detto, il sistema delle cupole multiple disposte a croce, organizzato con fermo senso della gerarchia volumetrica, sortisce un risultato spaziale pienamente nuovo. Lo schema della disposizione delle cupole deriva peraltro da S. Marco di Venezia e dimostra, rispetto agli schemi di chiesa del trattato del Filarete, una più stretta aderenza ai modelli dell'area culturale veneziana. La più importante considerazione che se può trarre è che, nella progettazione dell'architettura, la carica ideale della teoria prende forma sostanziandosi della lezione dei grandi modelli del passato e dell'esperienza viva dello spazio che essi consentono.

50. A. Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*, VI, Paris, 1886, pp. 66-69; G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart-Berlin, pp. 54-55; G. F. Hill, *A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, I, London, 1930, p. 92; N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, ed. it. Bari, 1959, p. 135; C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, 1978, p. 95.

51. N. Pevsner, *op. cit.*, n. 50, p. 135; L. Grassi, *op. cit.*, n. 21, pp. 216-218; C. Pedretti, *op. cit.*, n. 50, p. 95.



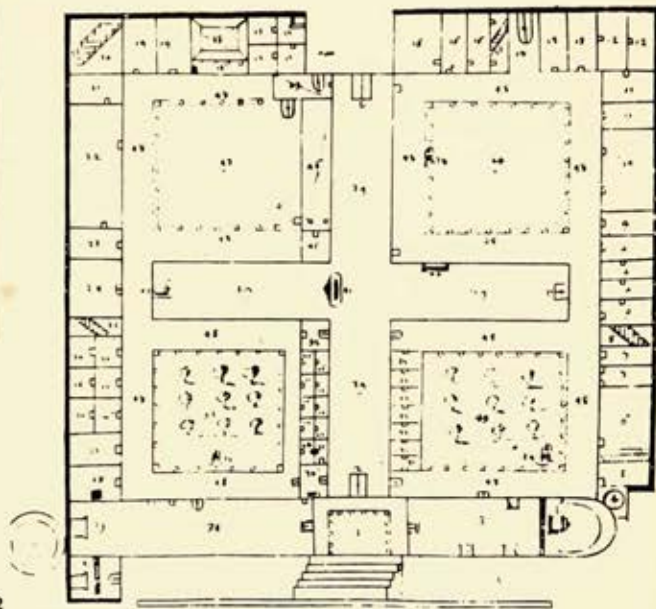
1

1. Filarete, Codice Magliabechiano, f. 82 v°: pianta dell'Ospedale Maggiore di Milano.

2. Pavia, Archivio dell'Ospedale: planimetria (sec. XVII) dell'ospedale fondato nel 1449.

3. Filarete, Codice Magliabechiano, f. 110 v°: tempio di Plusiapolis.

4. Filarete, Codice Magliabechiano, f. 49 v°: pianta del Duomo di Storzinda.



2

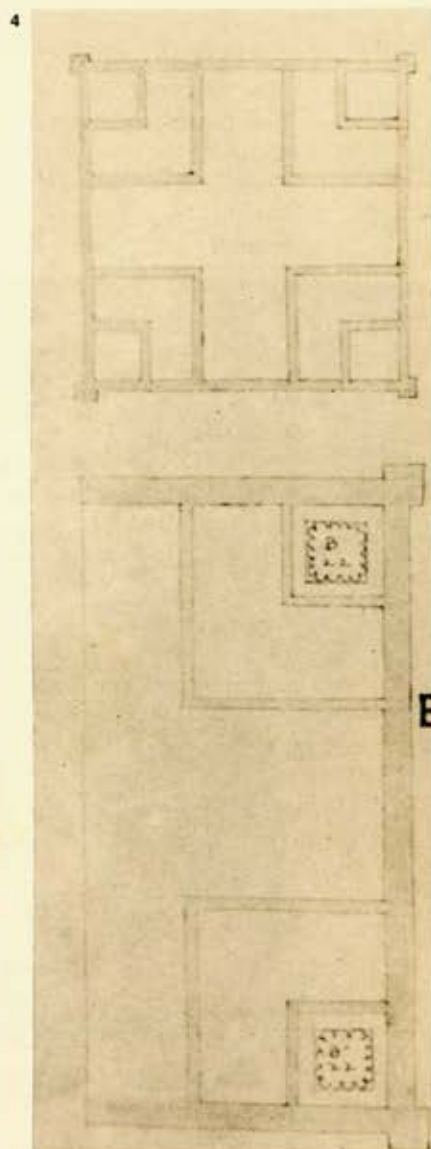
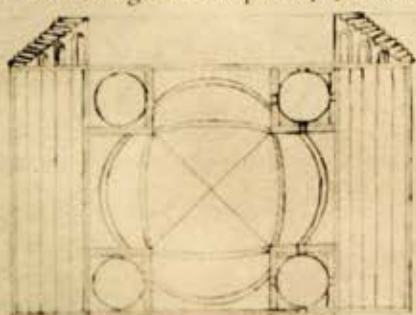


Circa intorno
molti bei
camerini
dove &
dove
etc.

te venivano andavano quadi
facessero mezzo duomo dritta
quanta alle venivano per feneto
che venivano venivano & nupio
te del mezzo feneto in alla
digna & queste erano le mura
che dicono venivano venivano
quanto brava & queste pare
linea dove che in questo era
na percheduno decimo laquale
na alta brava sola & queste
oro antoni & incastellatura del
oro fuate era una appellenza
plodogno feneto & prosi amp
lamente delquale era una
da secondo dico qui era tutto
duarati altri ce hanno non
fuori dentro tutto venivano
duarati colori & mura dritta
dello portulo erano le mura
venivano duarati feneto
venivano ancora venivano
dispositi inframessi le porte
zo feneto ancora duarati

3

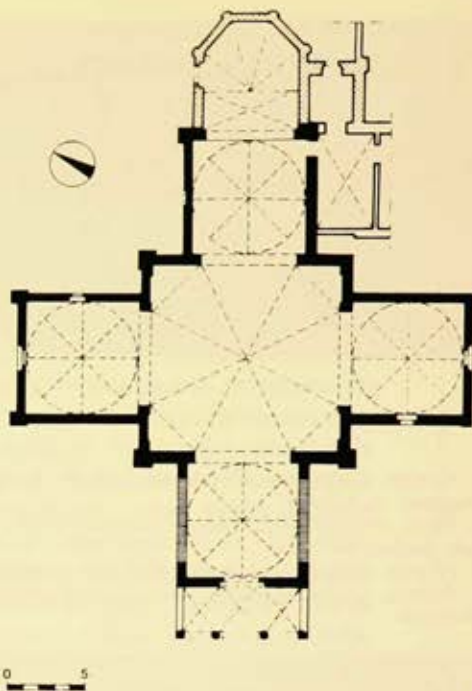
in duofe Dente tutte erano Circa
bronzo macinogliofina avedere
dove dritta della circonferenza
era mola venivano dove & dritta
prenderi feneto in questa forma
dove dritta feneto era una
te mura feneto & poi incastellatura
dove fuate venivano & anche
dove fuate venivano & anche
dove fuate venivano & anche
dove fuate venivano & anche



4



5



6

5. Castelleone, S. Maria di Bressanoro: esterno.
 6. Castelleone, S. Maria di Bressanoro: pianta.
 7. Castelleone, S. Maria di Bressanoro: interno.
 8. Sperandio, Verso della medaglia di Francesco Sforza.



128

L. GIORDANO



8

La Casa della Virtù e del Vizio nel trattato del Filarete

par Kenichiro HIDAHA

Uno dei più originali progetti filaretiani penso che sia quello della Casa della Virtù e del Vizio, costituita da un triplice cilindro con arcate sovrapposte e da una base quadrata che ne circonda la parte più bassa (fig. 1, 2)¹. La descrizione del progetto della Casa ha una caratteristica insolita in quanto è introdotta da un motivo puramente allegorico. Lo spunto per la progettazione, come lo stesso Filarete accenna, è stato tratto da esempi antichi: Ovidio — la Casa del Sole, la Casa dell'Invidia e la Casa del Sonno — e Stazio — la Casa di Marte. Del tutto nuova, però, è l'idea fantastica di una casa coronata colla figura della Virtù, un'immagine che Filarete propone in contrapposizione alle precedenti rappresentazioni delle virtù particolari (fig. 3). In questa mia relazione, vorrei proporre un'analisi del processo creativo che mi sembra essere stato seguito dal Filarete nell'ideare l'audace progetto del suo Trattato di architettura.

Cercando i modelli per la personificazione unitaria della Virtù e del Vizio, Filarete chiama in causa, come un esempio da superare, le figure femminili nel mito della Scelta di Ercole². Col probabile aiuto di Filelfo, egli doveva disporre, secondo il Panofsky, della descrizione di questo mito nei *Memorabilia* di Senofonte, anche se avrebbe erroneamente citato l'autore come Seneca nel testo del Trattato³.

Come dimostra il Panofsky e conferma il Mommsen, la rinascita del mito in questione nel primo Rinascimento, dopo che era stato trascurato e ignorato durante il Medioevo, è strettamente collegabile alla tendenza a rappresentare la *virtus in genere* liberata dai vincoli cristiani, tendenza di cui la virtù filaretiana costituisce un primissimo esempio. Non a caso, quindi, Filarete si richiama al mito di Ercole. Se fu Petrarca che, per dir così, riscoprì il mito di Ercole, Filarete è il primo che immagina un progetto architettonico servendosi del mito come punto di partenza.

La porta di ingresso della Casa della Virtù e del Vizio conduce ad un « chiostroquadro » dove si aprono due porte: l'una a destra, chiamata Porta Areti, e l'altra a sinistra, chiamata Porta Cachia. Per la Porta Areti si sale attraverso una stretta scala, mentre per la Porta Cachia, che è maggiore dell'altra, si scende percorrendo una larga rampa. Le porte recano iscrizioni: su quella di ingresso, « Voi che entrate vogliate salire a mano destra con fatica che [a]scendere alla sinistra con piacere »; sulla Porta Areti, « Fatica con gaudio » e « Questa è la via ad andare acquistare la virtù con fatica »; sulla

1. Codice Magliabecchiano, Lib. XVII, fol. 142 r' ss.

2. Codice Magliabecchiano, Lib. XVIII, fol. 142 v'-143 r'. A questo proposito, Th. E. Mommsen, « Petrarch and the Story of the Choice of Hercules », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 180 ha riferito all'immagine di *virtus moralis in genere* nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino come una prova precedente a quella del Filarete di rappresentare *virtus generalis* in sostituzione di *virtus in specie*.

3. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, 1930, pp. 194 ss.

Porta Cachia, « Piacere con tristizia » e « Qui, entrate, brigate, che goderete e poi con dispiacere il piagnerete »⁴.

È troppo evidente il richiamo al noto concetto di *bivium* o di *Pythagoricae litterae ipsilon*. Il concetto tradizionale della scelta al bivio, ora accostata al brano di S. Matteo (VII, 13-14), ora fusa col mito di Ercole, è stato sempre legato ad un significato pedagogico. Già Pier Paolo Vergerio inserì il racconto di Ercole nei suoi discorsi sull'educazione in *De ingenuis moribus et liberalibus studiis* dedicato ad Ubertino di Padova.

Nel suo progetto della Casa, anche Filarete simboleggia uno svolgimento educativo con un percorso seguito dai nuovi dottori nella loro cerimonia celebrativa di Laurea: essi camminano solennemente verso la sommità della Casa attraverso tutte le stanze dove si erano dedicati a studiare. Ma è nelle *Leggi* di Platone che è stata sottolineata l'importanza della pedagogia a proposito della scelta alternativa fra virtù e vizio⁵. È stato rilevato che l'opera fu una delle fonti principali del Trattato⁶. A questo riguardo sono significativi i versi di Esiodo citati da Platone più volte, e soprattutto nelle *Leggi*:

«... la maggioranza, invero, serve a mostrare quanto saggio fosse Esiodo quando affermò: « facile è la strada che porta al vizio » e « non occorre alcuno sforzo per percorrerla » dato che si tratta di un « breve transito »; ma egli conferma « per raggiungere la virtù gli dei immortali hanno stabilito il sudore della fatica e durante la prima ascesa lunga è la strada, e ogni balza e ogni passo; ma quando si è conquistata la vetta allora procedere è facile, tanto quanto prima era stato difficile »⁷.

Poiché Filelfo aveva acquistato da tempo un manoscritto contenente la *Teogonia* e *Le opere e i giorni*, è molto probabile che i versi di Esiodo siano giunti anche direttamente a conoscenza di Filarete⁸.

Notiamo che il citato brano delle *Leggi* comprende il concetto di ascensione o, meglio, quello di montagna. E appunto Filarete scrive:

« E a chiascheduno [cioè la Virtù e il Vizio] feci il luogo dove a me pareva fussono confacenti a essi: finì una montagna altissima spiccata intorno, su nella quale altro che per una via si poteva entrare, e poi di sopra a questa sommità, nel mezzo di due monti e di queste due piante, in sul diamante l'aveva collocata; e poi a' piè di questa montagna gli era una grotta sotterranea, la quale è oscura, nella quale è collocato esso Vizio »⁹.

Il concetto di montagna, come dimostra la Sinisi, ha stretta relazione con diversi progetti filaretiani di motivi ascensionali a più piani¹⁰. Tuttavia l'immagine di montagna cui Filarete fa ricorso nella progettazione della Casa, non è in questo caso un puro simbolo astratto e sottinteso. E neppure essa appare solamente come una certa unificazione della biforcazione di Senofonte e di quella, verticale, di Esiodo. La montagna concettuale di Filarete si concretizza in un Parnaso o un'Elicona.

« E a' piè di queste figure, le quali sono le nove Muse, fo due tondi a guisa di monte, i quali vanno alti quanto questa figure..., sopra alli quali monti è uno albero a somilitudine d'uno ulivo. Di questi monti esce una fonte, a somilitudine del monte d'Elicona e del monte di Parnaso... »¹¹.

Le fonti dovevano essere plurime: la *Teogonia* di Esiodo, i *Fonomeni* di Arato, le *Metamorfosi* di Ovidio, la *Storia Naturale* di Plinio e le *Georgiche* di Virgilio, anche se la

4. Codice Magliabechiano, Lib. XVIII, fol. 143 v°.

5. *Leggi*, I, 644 A-644 E, 653 A-653 B.

6. J. Onians, « Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ. A Study in their Sources », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, pp. 96-114.

7. *Leggi*, IV, 718 E-719 A. Cfr. Esiodo, *Le opere e i giorni*, 287-292.

8. Cod. Laur. XXXII, 16, acquistato da Filelfo nel 1423 (R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, 3rd ed., London, 1973, p. 497).

9. Codice Magliabechiano, Lib. XVIII, fol. 143 r°.

10. S. Sinisi, « Filarete nascosto », *Quaderni contemporanei*, Università degli Studi di Salerno, 5, 1971, pp. 26-7.

11. Qui si addotta la lettura del Codice Palatino (« monte d'Elicona ») in sostituzione di quella del Codice Magliabechiano (« fonte d'Elicona »).

possibilità che Filarete abbia avuto accesso all'opera di Arato non ci sembra priva di interrogativi¹².

Non è da trascurare, però, una certa confusione nell'accostamento tra l'Elicona delle Muse e il Parnaso di Apollo fino ad identificare le sorgenti Ippocrene e Aganippe con quella di Castalia, una confusione generata da una tradizione iconografica del tardo Medioevo, come si vede per esempio nel noto disegno del Monte Elicona in un *Ovide Moralisé* del 1400 circa (fig. 4). Se ci si limita all'ambiente culturale di Filarete, un disegno interessante è quello di Apollo nel Parnaso, nell'anonimo manoscritto *Libellus de imaginibus deorum* (fig. 5)¹³.

Sotto la descrizione, Apollo domina il disegno, seduto tra due picchi e tenendo frecce, un arco e una faretra nella mano destra e una « cythara » nella mano sinistra. Accanto ad Apollo ringhia l'alato Pitone, mentre sotto i suoi piedi un mostro serpentino gli torce contro le sue teste. Ciò che merita attenzione in questo disegno, è un gruppo di nove Muse al di sotto della dominante figura di Apollo. Due caratteristiche di siffatta rappresentazione delle Muse, vale a dire che stanno « sub lauro » e che formano un cerchio, sono comuni al progetto filaretiano, dove le nove Muse a cerchio, motivo piuttosto raro rispetto alla usuale disposizione lineare, sorreggono la statua bronzea della Virtù che tiene un alloro e un olivo.

Un altro esempio di contiguità fra Elicona e Parnaso può appropriatamente essere offerto dalla Divina Commedia (Purgatorio, XXIX, 40). Ma l'influenza di quest'opera sul progetto di Filarete per la Casa sembra andare oltre. « Venimmo al piè d'un nobile castello, sette volte cerchiato d'alte mura..., per sette porte intrai con questi savi : giugnemmo in prato di fresca verdura »¹⁴. Una risonanza di questa frase si ha nella spiegazione dell'immagine complessiva della Casa : « ... sarà una pianura dove che sarà sette ponti, per li quali tutti bisognerà passare per andare poi a uno luogo ameno e bello e dilettevole »¹⁵. D'altra parte, i sette archi divisorii della Casa Cachia con un pozzo al centro fanno venire a mente una struttura simile con rocce a forma di arco e il pozzo centrale descritti nell'*Inferno* (XVIII, 4-18).

Il Parnaso alla sommità della Casa, può, ancor più intrinsecamente essere collegato ai versi di Dante. La *virtus generalis* di Filarete è Apollo che ha il capo « a somilitudine del sole ». Apollo è sorretto dalle nove Muse, le quali a loro volta sormontano il pozzo centrale, un asse che con le sue scale a spirale incorporate simbolizza il movimento ascendente. La disposizione gerarchica inizia con la Logica, arriva all'Astrogia, la più alta delle sette arti, e termina nella Virtù-Apollo che troneggia sulle Muse e, di conseguenza, sulla Casa stessa della Virtù e del Vizio. In Dante le due cime del Parnaso sono una metafora che esprime due stadi gerarchici della conoscenza umana : uno più basso, nel quale si è aiutati solo dalle Muse per acquistare la scienza umana, ed uno più alto, nel quale si è assistiti sia dalle Muse che da Apollo, per avere accesso all'ambito della grazia divina. « O buono Apollo, all'ultimo lavoro fammi del tuo valor si fatto vaso, come dimandi a dar l'amato alloro. In fino a qui l'un giorno di Parnaso assai mi fu ; ma or con amendue m'è uopo intrar nell'aringo rimasto »¹⁶.

12. *Teogonia*, I ss ; *Fenomeni*, 214 ss. ; *Metamorfosi*, I, 216, II, 221 ; *Storia Naturale*, 15.40.134 ; *Georgiche*, III, 219-20. Già nel 1427 Filelfo mandò un manoscritto di Arato a Firenze.

13. Biblioteca Apostolica Vaticana, MS. Reg. lat. 1290, fol. I v°. F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, Heiderberg, 1915, vol. I, pp. VII ss., 67 ss. ritenne che il manoscritto vaticano fosse stato scritto a Verona nel 1400 circa. Mentre H. Liebeschutz, *Fulgentius Metaforalis (Studien der Bibliothek Warburg, IV)*, Leipzig-Berlin, 1926, dove l'intero codice venne riprodotto (pp. 117-28, tav. XVI-XXXII), osservò che lo stesso manoscritto fosse stato prodotto nell'ambiente padovano nel 1420 circa, la data già proposta da A. Warbourg. « *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* », *Gesammelte Schriften*, 1912, II, pp. 461-81.

14. *Inferno*, IV, 106.

15. Codice Magliabechiano, Lib. XVIII, fol. 142 v°.

16. *Paradiso*, I, 13-18.

Ma, per costituire una casa, queste ricche immagini dovevano essere integrate in una struttura concreta. Infatti Filarete scrive : « Ora dirò la forma dello edificio come l'ho pensata, benché io l'abbia dinanzi in disegno fatta a guisa d'una montagna. Ma perché esso si vuole fare in forma si possa mettere in uso, bisogna mutare forma e adattare l'edificio al nostro proposito... ». Il modello architettonico, cui fa ricorso Filarete, è il Colosseo : « el quale sarà in forma tonda e quadra, quasi come a diore il Coliseo »¹⁷. Come nel caso di altri architetti del suo tempo che visitarono Roma, l'Anfiteatro Flavio era per Filarete la meraviglia più importante che esistesse nella città. Naturalmente, egli fu indotto a misurare quella gigantesca struttura, ed il risultato appare registrato nel Trattato¹⁸. L'arena misura 153 braccia nel lato lungo, e 101 braccia in quello corto. A queste misure corrispondono più o meno i diametri del primo (150 braccia) e del secondo (110 braccia) cerchio della Casa della virtù e del vizio. La profondità della zona coperta da volte fu, stranamente, indicata con la misura erronea di 18 braccia, che appare, però, nel numero tondo di 20 braccia come valore dei due intervalli uguali fra i tre cilindri concentrici della Casa. Inoltre, l'altezza degli archi normali è di 11 braccia e mezzo, esattamente la misura verticale del portico della Casa. Non è solo questo insieme di misure a costituire come referenza il modello romano quale dall'Averlino era stato immaginato, ma in certa misura pure alcune qualificanti connotazioni formali : è interessante notare come Filarete ritenesse che il Colosseo fosse stato anticamente coperto da un tetto sostenuto da un colonnato superiore¹⁹. Analogamente, la Casa della Virtù e del Vizio termina in una copertura circolare di bronzo, con una doppia fila di statue portanti di Persiani (fig. 2). Quest'ultimo elemento pare sia stato introdotto nel progetto per la sua connotazione virtuosa datagli da Vitruvio (I-i-6).

Dunque : come si collegano i simboli che stanno alla base del progetto e il Colosseo che viene proposto come modello concreto ? In certa misura doveva contare la possibilità che il modello offriva di sviluppare una struttura a più piani che servisse al proposito. Nella Casa a dieci piani, i tre piani inferiori sono assegnati alla Casa Cachia, e i sette piani superiori sono dedicati alla Casa Areti ; e ciò simbolizza, possiamo ben supporre, il suo tentativo di sublimare e « fantasticare » il mondano anfiteatro romano. Ma così non si coglie perfettamente nel segno : nel Trattato si possono facilmente trovare gigantesche strutture a molti piani, che non hanno nulla in comune col Colosseo.

Perché, allora, questo monumento romano è stato particolarmente usato qui, nella descrizione del progetto ? Abbiamo già visto come l'intenzione di creare un'immagine di *vistus in genere* si sviluppi nel motivo assai concreto di Apollo sul Parnaso. La Casa della Virtù è, quindi, diventata la Casa del Sole. Ora, sino dal Medioevo, il Colosseo fu messo in stretta relazione con un certo « Templum Solis ». In un passo dei *Mirabilia civitatis Romae* si legge : « Colosseum fuit templum Solis mire magnitudinis et pulcritudinis »²⁰, mentre parecchie altre fonti ci informano come allora si credesse che un tempio del Sole si trovasse davanti al Colosseo : « Ante Colosseum templum Solis, ubi fiebant caerimoniae simulacro... »²¹. Nel momento in cui voleva dare una forma concreta all'ideale Casa della Virtù-Apollo, quale edificio si presentava al Filarete più adatto, come modello, che il Colosseo-Templum Solis ? Così si conclude il *μῦθος ἀρετῆς* di Filarete, che ha dato inizio al filone di fantasticherie sul colosseo, costituendo ad esempio un precedente per il futuro progetto di Carlo Fontana.

17. Codice Magliabechiano, Lib. XVIII, fol. 143 r°-143 v°.

18. Codice Magliabechiano, Lib. XII, fol. 87 v°.

19. *Ibid.*

20. A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immagini del Medio Evo*, Torino, 1915, p. 96. Cfr. M. di Macco, *Il Colosseo. funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, 1971, p. 34.

21. « Graphia aurea urbis », in *Codice topografico della città di Roma*, ed. R. Valentini e G. Zucchetti, Roma, 1946, vol. 3, p. 90.

Palast und Villa : Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallos Codex Barberini und im Taccuino Senese

von Hartmut BIERMANN

Es ist nicht selbstverständlich, wenn man im Zusammenhang mit Architekturtheorie auch von Giuliano da Sangallo handelt. Betrachtet man seinen Lebensweg, so gehört er zu dem engen Kreis der Architekten der Renaissance, die ihren Beruf von Grund auf gelernt haben. Vasari berichtet über ihn, dass sein Vater Francesco di Paolo Giamberti ein tüchtiger Architekt gewesen sei¹. Wir kennen allerdings keine Arbeit von ihm. Seinen sozialen Status können wir daher nicht beurteilen. Er schickte seinen Sohn zu dem « legnaiolo » Francione in die Lehre. Dieser ist als Festungsbaumeister bekannt. Giuliano da Sangallo lässt sich zusammen mit ihm beim Festungsbau nachweisen². In diesem Umkreis wuchs Giuliano da Sangallo heran. Es stellt sich daher die Frage, welche Voraussetzungen er nach Herkunft und Ausbildung mitbrachte, um von ihm als einem « Theoretiker » sprechen zu können.

Unsere Vorstellung von « Architekturtheorie » ist durch L. B. Albertis « De re aedificatoria » geprägt. Sein Ausgangspunkt war eine philologische Auseinandersetzung mit dem verunstalteten Text des Vitruv³. Zur Erläuterung der für ihn schwer verständlichen Textstellen und Begriffe erarbeitet er sich einen umfangreichen Apparat an Belegstellen aus der antiken Literatur. Zudem unterwirft er den neuen Text einer strengen Systematik, die das gesamte Material rational ordnet. Das Ziel seines Schreibens ist eine logisch aufgebaute Theorie. Die beiden Säulen, auf denen er seine Theorie aufbaut, sind neben Vitruv und den anderen Autoren der Antike das gründliche Studium der antiken Baudenkmäler.

Die Adressaten seines Traktates sind vor allem gebildete Bauherren und erst in zweiter Linie Architekten. Wobei die Frage offen bleiben muß, inwieweit ein Architekt in der Lage war, den lateinischen Text zu lesen.

Der Traktat des Francesco di Giorgio Martini ist in den Fassungen Turin (T) und der Magliabecchiana (M) schon durch das benutzte volgare eher auf Praxis ausgerichtet. Aber auch er fusst auf einem Konzept, dass sich auf Vitruv beruft, den er für seine Zeit fruchtbar machen will. Zu diesem Zweck entwickelt er ein Arbeitsprogramm, das sich bereits in der Fassung T an Alberti anschliesst⁴ : Studium der antiken Autoren,

1. G. Vasari, *Le Vite*, ed. Milanesi, IV, pp. 267-268.

2. G. Marchini, *G. da Sangallo*, Firenze, 1942, p. 84.

3. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. G. Orlandi, Milano, 1966, II, cap. I, pp. 440-444.

4. Zu dem Verhältnis Fr. di Giorgio Martinis zu Vitruv und L. B. Alberti in der Fassung T seines Traktates

vornehmlich des Vitruv. Dazu tritt als Äquivalent das Studium der antiken Architektur. Von seinem Studium besitzen wir noch einige Zeugnisse : einmal einen fragmentarischen Vitruv und seine Zeichnungen⁵.

Wenn darauf hingewiesen wurde, dass es sich bei seinem Arbeitsprogramm um das des Alberti handle, so kann diese Übereinstimmung nicht zufällig sein. In der Literatur wird immer davon ausgegangen, Alberti sei, da Lateinisch geschrieben, deshalb unbekannt geblieben. Francesco di Giorgio Martini schreibt zwar erst in der Fassung M : « benché a me non sia ignoto alcuni moderni in questa arte avere commentato e scritto, perochè infine nelli utili e difficili passi legermente quelli trovo passati »⁶. Das gleiche gilt aber auch für die frühere Fassung T. Er weiß also um ähnliche Versuche, so etwa von Ghiberti, Filarete und vor allem von L. B. Alberti. Der Stelle ist zu entnehmen, daß er Alberti mit in seine Kritik einbezieht, obwohl er sich an vielen Stellen, wenn auch ungenannt, auf ihn beruft.

Von Giuliano da Sangallo sind uns keine zusammenhängenden schriftlichen theoretischen Überlegungen überliefert. Aber ähnlich wie bei dem älteren Francesco di Giorgio Martini besitzen wir von ihm Skizzenbücher mit Zeichnungen nach antiken Bauten, das sogenannte *taccuino senese* und der *Cod. Barberini* der Vaticana⁷.

Um beurteilen zu können, ob diese Zeichnungen mehr sind als die Bauaufnahmen und Zeichnungen eines neugierigen Architekten, muß die Frage aufgeworfen werden, inwieweit ein Architekt wie Giuliano da Sangallo oder auch Fr. di G. Martini Lateinkenntnisse gehabt haben kann. Hatte sich Olschki⁸ noch sehr kritisch zu den allgemeinen Lateinkenntnissen im Quattrocento geäußert, so meint Goldschmidt⁹, dass jeder Jugendliche eine Schulbildung durchmachte und diese sei in lateinischer Sprache erfolgt. Die moderne Humanismusforschung behandelt, wenn sie über Schulbildung spricht, fast ausschliesslich die Ausbildung der gehobenen Schichten, weil im Mittelpunkt ihres Interesses die « *Studia humanitatis* » oder die « *questione della lingua* » steht. Die Frage nach der Schulbildung des Handwerkers wurde in der einschlägigen Literatur bisher übergangen¹⁰. Nach Reith standen dem jugendlichen Handwerker Schulen für Lesen und Schreiben und Mathematik in ausreichender Zahl zur Verfügung. Die Ausbildung war also berufsorientiert. Die anschließende Lateinschule war ihm zwar nicht verschlossen, wurde aber von ihm nur ausnahmsweise besucht¹¹. Es soll hier noch angemerkt werden, dass es im Trecento durchaus nicht notwendig war, dass man seine Schulbildung vor der Lehre durchmachte. Es gibt Fälle, in denen der Schüler seinen

wird von mir eine Publikation vorbereitet. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati*, ed. C. Maltese, Milano, 1967, vol. I. « *Introduzione di Maltese* », pp. XI-XXIII; vol. II. « *Preambolo* », pp. 293-298.

5. Chr. H. Ericsson, *Roman Architecture expressed in sketches by Fr. di Giorgio Martini*, Helsinki, 1980. Die summarische Vitruvübersetzung befindet sich im Codex magliabecchiana II. I. 141 fol. 103-192. (*Il Vitruvius Magliabecchiano di Fr. di Giorgio Martini a cura di Gustina Scaglia*, Firenze, 1985).
6. Fr. di G. Martini, *op. cit.*, vol. II., p. 297.
7. Chr. Hülsen, *Il Libro di G. da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Leipzig, 1910, R. Falb, *Il Taccuino Senese di G. da Sangallo*, Siena, 1902. Diese Ausgabe ist im Text völlig unzureichend. Da auch C. v. Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo*, Stuttgart, 1902, II., Das Sienerer Skizzenbuch, pp. 72-94 nicht zufriedenstellen kann, bereite ich eine Neubearbeitung des Skizzenbuches vor. An dieser Situation ändert die Publikation von St. Borsi, *Giuliano da Sangallo, I Disegni di Architettura e dell'Antico*, Roma, 1985, nichts.
8. Olschki, *Geschichte der Neusprachlichen Wissenschaftlichen Literatur*, 2 vols. Heidelberg, Leipzig, Halle, 1919-27, 2. Bd., pp. 64.
9. Goldschmidt, *The printed book of the Renaissance*, Amsterdam, 1966, pp. 8-9.
10. R. A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence*, Baltimore 1980, geht auf diese Frage nicht ein.
11. W. Reith, *Florenz vor der Renaissance*, Frankfurt/New York 1979, Kap. 4, Die Organisation des florentiner Bildungswesens, pp. 136-158, Behandelt die Schulbildung des Handwerkers im Mittelalter ausführlich. Seine Untersuchungen enden vor dem Quattrocento. Die Bauhandwerker werden nicht behandelt. Man wird die hier nachgewiesenen Sachverhalte aber auf das Quattrocento übertragen dürfen. Siehe vor allem p. 153-158.

Vertrag mit seinem Lehrer selbst unterschrieb, d. h. dass er mindestens 18 Jahre alt gewesen sein mußte¹².

Vor diesem allgemeinen Hintergrund möchte ich die Frage nach den möglichen Lateinkenntnissen eines Architekten im Quattrocento anschneiden.

Antonio Manetti schreibt in der *Vita des Filippo Brunelleschi*: « Nella sua tenera età, Filippo apparò a leggere ed a scrivere e l'abaco, come s'usa per gli uomini da bene e per la maggiore parte fare a Firenze e così qualche lettera, perché 'l padre era notaio, e forse fe'pensiero di fargli fare quel medesimo; perché, a chi non s'aspettava d'essere o dottore o notaio o sacerdote, pochi erano quelli in quel tempo che si dessono o fussono dati alle lettere »¹³. Dieses « qualche lettere » besagt nichts anderes als Lateinkenntnisse. Er konnte also lesen, schreiben, rechnen und etwas Latein, wie es sich besonders in Florenz für die « uomini da bene » gehörte. Auch macht Manetti ausdrücklich darauf aufmerksam, dass der Vater ein Notario war und dass er seinen Sohn zunächst für den gleichen Beruf bestimmte. Außerdem wird von ihm ausdrücklich festgestellt, dass Lateinkenntnisse nur bei Leuten die Regel waren, die Notar, Arzt oder Priester werden sollten. Als « Notario » gehörte Brunelleschis Vater einer anderen Kategorie von « artes » an als ein « legnaiolo » und damit ganz offensichtlich auch einer anderen Bildungsschicht.

Ghiberti erlernte zwar das gleiche Handwerk wie Brunelleschi, nämlich Goldschmied, aber da sein Vater ebenfalls Goldschmied war, stammte auch er aus einer anderen gesellschaftlichen Schicht. Schlosser versucht in seiner Edition der « *Commentarii* »¹⁴ aus ihm einen Humanisten zu machen. Das führt sicher zu weit. Aber Krautheimer¹⁵ weist darauf hin, dass er seine Kenntnisse antiker Autoren wie Vitruv, Plinius d.J. oder Albertis « *de pictura* » oder « *de statua* » nur aus der Bibliothek des Nicolao Nicoli haben konnte. Dieser aber war ein kleinlicher Latinist und großer Büchersammler. Aus Vespasiano Bisticci¹⁶ wissen wir, dass er u. a. mit Ghiberti freundschaftlich verkehrte. Auf der anderen Seite wissen wir aus den Invektiven des Guarino gegen Nicoli¹⁷, dass dieser voller Verachtung auf Menschen mit mangelnden Lateinkenntnissen herabsah. Die zahlreichen Missverständnisse in den Texten des Ghiberti legen den Verdacht nahe, dass Nicolao Nicoli seinem Freund zwar seine Bibliothek öffnete, ihm aber bei der Übersetzung der lat. Texte nicht sonderlich half. Er war auf seine eigenen, wenn auch lückenhaften Lateinkenntnisse angewiesen¹⁸.

Ähnliches wird man von den Lateinkenntnissen des Fr. di Giorgio Martini sagen müssen. Er stammt aus der Familie eines « *pollajuolo* »¹⁹. Er stammt also aus einfachen Verhältnissen. Dennoch dürfte er seine Lateinkenntnisse vor dem Antritt seiner Lehre erworben haben. Bereits in Siena, aber vor allem in Urbino bot sich ihm genügend Gelegenheit, seine Lateinkenntnisse zu erweitern. Die Fassung T seines Traktates setzt eine Auseinandersetzung mit dem lateinischen Text des Vitruv und mit Alberti voraus. In der späteren Fassung der Magliabecchiana M macht sich die Lektüre der antiken Autoren sehr viel stärker bemerkbar. Das liegt sicher nicht zuletzt daran, dass ihm dazu die

12. Reith, *op. cit.*, p. 143.

13. A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, ed. D. de Robertis, Milano, 1976, p. 52.

14. J. v. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, Berlin, 1912, Bd. 2, pp. 3-50.

15. R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 2. ed. New York, 1970, pp. XIX-XXII, p. 311. R. Krautheimer, « Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien », *Repertorium f. Kunst.*, L. a, pp. 49-63, engl. « The Beginnings of Art Hist. writing in Italy », *Collected Essays*, New York, 1964, pp. 257. E. H. Gombrich, « The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences », *Norm and Form*, London, 1966, pp. 1-10.

16. V. Bisticci, *Vite di Uomini Illustri*, ed. P. d'Ancora ed E. Aeschlimann, Milano, 1951, p. 441.

17. E. H. Gombrich, « From the Revival of the Letters to the Reform of the Arts », *The Heritage of Apelles*, London, 1976, p. 97.

18. E. H. Gombrich, « The Renaissance Conception », *op. cit.*, p. 5 weist allerdings darauf hin, dass es schwer ist, den Bildungsstand von Ghiberti zu beurteilen, da die « *Commentarii* » nur aus einer fehlerhaften Kopie bekannt sind.

19. G. Vasari, *Le Vite*, ed. Milanese, III, p. 69, n. 2.

Ergebnisse umfangreicher Studien in Urbino zur Verfügung standen und sicher auch der Beistand der dortigen Humanisten²⁰.

Wenn man ihn als einen « Leonardo senese » bezeichnet hat, so überschätzt man ihn und tut ihm zugleich Unrecht, denn auch Leonardo kommt wie Brunelleschi aus einer anderen Gesellschaftsschicht mit anderen Bildungsgrundlagen. Vasaris Beschreibung seines Bildungsganges spricht hier Bände: « Veramente mirabile e celeste fu Lionardo figliuolo di ser Piero da Vinci, e nella erudizione e principi delle lettere arebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario ed instabile. Perciocche egli si mise a imparare molte cose; e incominciate, poi l'abbandonava. Ecco, nell'abbaco egli in pochi mesi ch'èv'attese, fece tanto acquisto che movendo di continuo dubbi e difficoltà al maestro che l'insegnava, bene spesso lo confondeva »²¹. Vasari benutzt diese Stelle, um Leonardos sprunghaften Charakter zu kennzeichnen. Daneben sagt er aber auch, dass er Kenntnisse in Latein gehabt habe. Er brachte ebenso wie Brunelleschi als Sohn eines « Notaio » Lateinkenntnisse mit, was Vasari ausdrücklich hervorhebt.

Kehren wir zu Giuliano da Sangallo zurück. Auch er wird eine Schulbildung durchgemacht haben, bevor er in die Lehre eintrat. Ob diese einen Lateinunterricht einschloss, können wir wie bei Francesco di Giorgio Martini nur indirekt erschliessen. Eine Stelle im « taccuino senese » lässt aber auch bei ihm Lateinkenntnisse vermuten. Im sogenannten Fascikel VI²² hat er sich mit dem Problem der Säulenordnungen auseinandergesetzt. Unter die Zeichnungen von Kapitellen und Basen sind einige theoretische Überlegungen eingestreut (fol. 31 v^o, 34 r^o, 34 v^o, 35 r^o). Am oberen Bildrand von fol. 34 v^o (Abb. 1) hat Giuliano da Sangallo « nomi e vocchaboli di Vitruvio » eingetragen. Die Begriffe und die ihnen zugeteilten Stellen im Architrav bedeuten gegenüber dem üblichen Gebrauch eine eigenständige Auseinandersetzung mit Vitruv, also keine mechanische Übernahme, die er ohne Lateinkenntnisse hätte vornehmen können. Gustina Scaglia²³ weist darauf hin, dass hier bereits eine Reaktion auf L. B. Alberti vorliegt. Greifbarer wird dieser Zusammenhang aber noch bei fol. 31 v^o (Abb. 2). Die dort angegebenen verschiedenen Möglichkeiten von Säulenabständen innerhalb eines Säulenportikus entsprechen in ihrer Reihenfolge nicht denen des Vitruv, sondern gehen bis in die von ihm abweichenden Verhältnisse auf Albertis « De re aedificatoria » zurück²⁴. Damit haben wir in diesen Zeichnungen den Beleg dafür vor uns, dass Giuliano da Sangallo sehr wohl in der Lage war, einen lateinischen Vitruv oder Alberti zu lesen.

Die Entwürfe Giuliano da Sangallos für Paläste und Villen als « gebaute Theorie »

Wenden wir uns nun den Palast- und Villenentwürfen in den beiden Skizzenbüchern zu. An ihnen läßt sich am eindeutigsten der Zusammenhang von Theorie und Praxis im

20. R. J. Betts, *The Architectural Theories of Francesco di Giorgio Martini*, Princeton Univ. Ph. D., 1971, Anm. 18, p. 219-220. Zu der in diesem Zusammenhang aufgeworfenen Frage der Datierung kann hier nicht Stellung genommen werden.

21. G. Vasari, *Le Vite*, ed. Milanese, IV, p. 18.

22. Chr. Hülsen, *op. cit.*, p. LV. Die Datierung dieses Fascikels ist nicht ganz einfach. In ihm sind zwei Grundrisse für die Sapienza in Siena enthalten, die eine Datierung um 1492 nahelegen. Auf einem Blatt findet sich die Beschriftung « in Provenza », was auf das Jahr 1496 weist.

23. Gustina Scaglia, « A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonacorso Ghiberti's Zibaldone », *Transactions of the American Phil. Soc.*, vol. 69, part 1, 1979, pp. 3-30.

24. « La ragione de li portichi è questa: e'vole essere libero da 3 parti, e sarà chopioso di cholone, purchè si faccia chiamato ordine istretto. (se) sarà istretto, sarà una groseza 1/2 di cholona el vano dal una cholona al altra; e se sarà ordine largho, e per la radità de le cholone, che l'architrave non si spazasi, sarà el vano 3 groseze de la cholona, aggiuntovi de l'otto parte le 3. de la cholona. El terzo ordine, chiamato leghante, si

Werk des Giuliano da Sangallo nachweisen. In einer Arbeit von 1970²⁵ hatte ich den Versuch unternommen, den Nachweis zu erbringen, dass der Plan auf fol. 39 v^o des Cod. Barb. (Abb. 3) den Versuch darstelle, die römische «domus» für die eigene Zeit fruchtbar zu machen. Die Quellen dazu waren Vitruv und andere antike Autoren sowie L. B. Alberti. Dazu kommen die Erkenntnisse über die antike Architektur, die er aus dem Studium der Monumente Roms gewonnen hatte. Zusammen mit traditionellen Baugewohnheiten wurden diese Erkenntnisse zu einer neuen Vorstellung von Palast und Villa verarbeitet.

Hier muß ich mich mit einigen Hinweisen begnügen. Der im Cod. Barb. fol. 39 v^o und 8 r^o, sowie in tacc. senese fol. 17 v^o überlieferte Grundriss zeigt eine umfangreiche Anlage von fast 200 m Seitenlänge. Auf der Hauptachse sind die öffentlichen Funktionen wie «vestibulum» = Platz vor dem Palasteingang mit einem Portikus, «atrium» = Durchgangsraum in den Palast, «peristylum» = Säulenhof als Spielhof, «oecus» = Festsaal, «basilica» = Kapelle angeordnet. Die privaten Wohnfunktionen werden in sechs eigenständigen, durch zurückspringende Trakte verbundenen Häusern untergebracht. Die enormen Ausmasse sind dadurch entstanden, dass man von der irrigen Annahme ausging, Vitruv beschreibe mit seiner «domus» eine Architektur, die in etwa den Thermen Roms entsprochen habe (Abb. 5). Diesem Irrtum war auch Alberti erlegen, wenn er in «de re aedificatoria» die Villa als eine Abfolge von Räumen mit unterschiedlichem Grundriss wie rund, quadratisch oder rechteckig beschreibt²⁶. Für mich hat sich dann die Frage gestellt, ob dieser Plan, der aus einer theoretischen Überlegung zum Thema Palastbau entstanden war, auch baubar war. Vasari schreibt, dass man in Neapel sofort an eine Ausführung gedacht habe. Ich hatte daher zusammen mit einem meiner ehemaligen Studenten den Versuch einer Rekonstruktion unternommen²⁷. In diesem Versuch mussten die unterschiedlichsten architektonischen Probleme, die in der Zeichnung enthalten sind, geklärt werden (Abb. 4). Die Analyse der Zeichnung und die Rekonstruktion haben gezeigt, dass in das Modell theoretische Überlegungen zur «domus» des Vitruv, zum Palast- und Villenbau des Alberti, sowie konkrete antike Architekturen als Vorbilder in die Planung eingegangen waren.

Es kann nicht überraschen, dass Giuliano da Sangallo bei seinen Planungen für einen Medici-Palast an der Piazza Navona für Leo X.²⁸ auf diese Planungen zurückgreift; zumal hier das Stadion des Domitian als Kampfstätte für «die auf die Rückkehr ihres Herrn wartende Begleitung eines Besuchers», nach Alberti ein notwendiger Bestandteil eines Palastes, vorgegeben war²⁹. Man bedenke, dass man in der Renaissance sich den Circus Maximus als den Kaiserpalästen vorgelagert vorgestellt hatte³⁰. Antonio da Sangallo il Giov. hat in der Uffizien Zeichnung A 900 seine Kenntnisse über den Kaiserpalast in Konstantinopel wie selbstverständlich mit dem Hippodrom in Verbindung gebracht. In diesen Zusammenhang gehören Antonio da Sangallos Projekte für einen Medici-Palast Uff. A 999 oder auch die Zeichnung A 1259 r^o. Ebenso ist die Zeichnung A 1033 mit

parte .2. groseze el vano e una quarta parte de la cholona. El quarto ordine, s'eli è istretto, sarà 2 groseze el vano de la cholona, e s'eli è lato, sarà .3. groseze el vano de la cholona». L. B. Alberti, *op. cit.*, Lib. VII, cap. V, Orlandi vol. II., p. 560-561.

25. H. Biermann, «Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I., König von Neapel», *Wiener Jb. f. Kg.*, XXIII, 1970, pp. 154-195.

26. L. B. Alberti, *op. cit.*, Lib. IX, cap. II., Orlandi vol. II., p. 792-793.

27. H. Biermann und E. Worgull, «Das Palastmodell..., Versuch einer Rekonstruktion», *Jb. d. Berliner Museen*, Bd. 21, 1979, pp. 91-118.

28. Chr. L. Frommel, *Der römische Palastbau in der Renaissance*, Tübingen, 1973, Bd. 3, Abb. p. 177 b. E. Bentivoglio, «Il progetto per Pal. Medici in Piazza Navona di Giuliano da Sangallo», *L'Architettona*, XVIII, pp. 196-204. In diesem Aufsatz p. 196 die Zeichnung Ant. d. Sangallo il giov., U. A. 900, Der Kaiserliche Palast in Konstantinopel.

29. L. B. Alberti, *op. cit.*, Lib. V, cap. 17, Orlandi vol. I., pp. 416-417, H. Biermann, «Das Palastmodell», 1970, pp. 182-184.

30. Bentivoglio, *op. cit.*, p. 202, Rekonstruktion des Palatins von 1650.

einem Plan für die Sapienza in Perugia von Antonio da Sangallo ein spätes Echo des Modells für Neapel.

Frommel hat einige Zeichnungen des Antonio da Sangallo publiziert, die zeigen, wie sich dieser für das vitruvianische « atrium » ähnlich wie Giov. Batt. da Sangallo mit den Vorgaben seines Onkels auseinandersetzt. Wichtiger für unseren Zusammenhang ist aber die verschiedentlich veröffentlichte Zeichnung U. A. 1188, die Antonio da Sangallos Meinung zum Grundriss der römischen « domus » wiedergibt³¹. Hier kann die Zeichnung nicht näher besprochen werden. Nur soviel: Antonio da Sangallo geht der Schwierigkeit mit dem antiken « atrium » aus dem Wege, indem er es in diesem Grundriss als einen einschiffigen Raum rekonstruiert, dem analog zur Vorhalle der Sakristei von S. Spirito in Florenz die Säulen vor der Wand eingestellt sind. Der Raum wird aber nicht als Atrium bezeichnet. In dem Index am Rande der Zeichnung wird er ebenso wie die Säulenvorhalle mit A = vestibulum bezeichnet. Auf der anderen Seite kennen wir die Abfolge von Portikus = vestibulum, Durchgangsraum = atrium, Hof = peristylum, Festsäle = oecus aus dem Modell Giuliano da Sangallos³².

Es ist bisher ganz übersehen worden, dass es bei Francesco di Giorgio Martini in seiner Traktatfassung T fol. 17 v^o unter « la casa de 'principi e gran signori » eine Parallele dazu gibt. Auch hier ist die Abfolge von Portikus = « vestibulum », einer « sala », ein « peristilum » auf ein ähnliches Konzept zurückzuführen. Das « atrium » verlegt er an das Ende der Hauptachse. Dies entspricht den Angaben des Vitruv zum Landhaus³³.

Es ist nicht unwichtig, an dieser Stelle kurz einen Blick auf die Datierung zu werfen. Giuliano da Sangallos Modell für Neapel wird zwar erst 1488 in Neapel überreicht, aber aus historischen Gründen muß der Auftrag bereits Anfang 1480 an Giuliano da Sangallo ergangen sein³⁴. R. J. Betts hat entgegen der bisher üblichen Meinung — c. 1486 — versucht, den Traktat in die 70er Jahre zu datieren. Mit dieser Datierung hat sich F. Paolo Fiore eingehend auseinandergesetzt³⁵. Ich möchte seinen Argumenten eines hinzufügen. Ich kann hier den Text des Francesco di Giorgio Martini zu der « Casa de'principi e gran signori » nicht im einzelnen analysieren, das wird an anderer Stelle nachgeholt werden. Geht man die einzelnen Bestimmungen im Text durch, so enthalten sie fast ausnahmslos Angaben, die sich nicht auf Vitruvs Beschreibung der « domus » beziehen, sondern auf die Varianten des L. B. Alberti zu diesem Text. Man muss nun bedenken, dass die Handschrift von Albertis « De re aedificatoria » für Federigo da Montefeltre erst nach dessen Tod 1483 fertiggestellt wurde. Es ist m. E. aber anzunehmen, dass Fr. di Giorgio Martini erst in Urbino die Gedanken Albertis aus dieser Handschrift kennengelernt hat. Der Text der ersten Fassung kann daher erst nach 1483 in Angriff genommen worden sein.

Vasari spricht in seiner Vita des Giuliano da Sangallo von zwei weiteren Modellen, von denen eines 1492 in Mailand dem Duca Lodovico il Moro, das andere 1496 in Lyon dem franz. König überreicht wurde. Von beiden Modellen sagt er, sie seien zur sofortigen

31. Chr. L. Frommel, *op. cit.*, Bd. 3, p. 177 d (U.A. 1259 r^o); p. 189 b (U.A. 1188); p. 188 e und f und p. 189 c (U.A. 1265, 1461 v^o und Giov. Batt. da Sangallo, Vitruvius-Sulpitius der Bibl. Corsiniana, fol. 119 (atrium). Zur Ableitung des « atrium » siehe: H. Biermann, « Das Palastmodell », 1970, pp. 177-179, G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il giov.*, vol. II, Roma, 1959, fig. 237 (U.A. 1259 v^o), fig. 239, Umzeichnung, fig. 358 (U.A. 1033), Sapienza di Perugia, fig. 30 (U.A. 999), fig. 31, Umzeichnung.

32. Vergleicht man auf den verschiedenen Zeichnungen die Bezeichnungen für gleiche Architekturteile, so wird man feststellen, dass sie nicht immer übereinstimmen. Das darf aber nicht zu dem Fehlschluß führen, die ähnlichen Phänomene hingen deshalb nicht voneinander ab. In der Anwendung der aus dem Lateinischen stammenden Begriffe war man sehr schwankend.

33. Vitruv, *de architectura*, Lib. VI, cap. V, ed. Fensterbusch, Darmstadt, 1964, p. 284; ed. Rose und Müller-Straubing, Leipzig, 1876, p. 146. Fr. d. Giorgio Martini, *op. cit.*, ed. Maltese, Bd. I, tav. 29 unten und tav. 30 unten links.

34. H. Biermann, « Das Palastmodell », 1970, p. 155.

35. R. J. Betts, *op. cit.*, cap. IV, pp. 131-140. G. Scaglia, Rezension der Ausgabe von Maltese in *The Art Bull.* LII, 1970, pp. 439-442. F. P. Fiore, *Città e Macchine del '400*, Firenze 1978, pp. 57-84.

Realisierung bestimmt gewesen. Mehr wissen wir von ihnen nicht³⁶. Ob einer der beiden Pläne auf fol. 9 r° (Abb. 7) des Cod. Barberini zu einem dieser Modelle gehört, lässt sich nicht klären. Jedenfalls spricht die unkonventionelle Anlage der Grundrisse, ihre geometrische Konstruktion dafür, dass sie aus dem gleichen theoretischen Konzept wie das Modell für Neapel stammen. Ihnen lässt sich noch die Villa Poggio a Cajano, für die er ebenfalls in diesen Jahren ein Modell angefertigt hat, an die Seite stellen. Von diesem Modell sagt Vasari, « il quale lo fece tanto diverso e vario dalla forma degli altri, e tanto secondo il capriccio di Lorenzo, che egli cominciò subitamente a farlo mettere in opera »³⁷.

Der untere der beiden Grundrisse auf fol. 9 r° (150 br im Quadrat — 87,54 m) ist nach den gleichen streng durchgehaltenen Grundsätzen entwickelt wie Poggio a Cajano. Auf der Hauptachse folgt auf eine große Freitreppe, die 10 br (5,83 m) hoch ist, eine große Säulenhalle als Eingangsraum. Sie erinnert an Entwürfe für die Villa Madama oder U. A. 999, bei denen der Raum als vestibulum bezeichnet wird. Darauf folgt ein quergelagerter großer Festsaal, der wahrscheinlich ähnlich wie im Modell für Neapel tonnengewölbt war. In den anschließenden quadratischen Raum ist ein H eingeschrieben, das wie in dem Modell mit « chiesa » aufzulösen ist. In der Rekonstruktion dieses Planes wird folgerichtig ein oktogonaler Kapellenraum eingefügt, der links und rechts von zweischiffigen Salen begleitet wird. Allen in der Strichzeichnung enthaltenen Schwierigkeiten zum Trotz — so musste ohne die Angabe von Mauerdicken operiert werden und ohne Treppenhäuser — haben wir auch hier eine Rekonstruktion (Abb. 8) gewagt, die als hypothetisches Hilfsmittel zur Überprüfung der Baubarkeit gewertet werden will³⁸.

Der obere Plan stellt einen oktogonalen Raum in das Centrum eines quadratischen Baublockes. In den Hauptachsen sind aus einem idealen Grundquadrat vier quadratische Höfe ausgespart (30 br — 10,22 m), denen je ein anders gestalteter Portikus eingestellt ist. Einer kleinen Skizze im Cod. Geymüller der Uffizien (Abb. 6) ist zu entnehmen, dass jedem dieser Höfe eine Freitreppe vorgelagert werden sollte (Abb. 9).

Zu diesem Villenprojekt gibt es eine Variante, die bisher nicht beachtet wurde. Auf der Zeichnung dis. orn., 1799 (Abb. 10) der Uffizien befindet sich unter einem Figurenfries, den Degenhart um 1480 datiert³⁹, eine flüchtige Skizze, in der das Oktagon durch einen runden Hof ersetzt wird.

In der Fassung T des Traktates von Francesco di Giorgio Martini und in der Fassung M (Abb. 12) kommen ähnliche runde Höfe vor⁴⁰. Über die Herkunft dieses ungewöhnlichen Motivs verliert er kein Wort. Er tut so, als sei es selbstverständlich, von der Existenz eines runden Hofes auszugehen. Das ist vor allem für M erstaunlich, da er diesen Text im Gegensatz zu T mit vielen lateinischen Begriffen und Zitaten aus der antiken Literatur schmückt. Es wäre zu erwarten gewesen, dass er sich hier mit der gelehrten Ableitung des Motivs befasst hätte. Er verfährt aber ebenso wie Alberti, indem er an den wichtigen Stellen seine Quelle verschweigt. Nun ist aber nicht zu übersehen, dass bereits in den Illustrationen zu T viel Gedankengut aus der Diskussion über die « domus » eingegangen ist. Man muß also davon ausgehen, dass Francesco di Giorgio Martini bereits bei der Anfertigung von T die Ableitung des runden Hofes aus der Literatur kannte.

Die kleine Skizze des Giuliano da Sangallo ist nach meiner Meinung früher anzusetzen als die des Fr. di Giorgio Martini. In dem Cod. Geymüller befinden sich einige

36. G. Vasari, ed. Milanesi, IV, p. 276, Pal. für Lodovico il Moro; p. 280, Pal. für den franz. König.

37. G. Vasari, ed. Milanesi, IV, p. 270.

38. Die beiden Rekonstruktionszeichnungen wurden von Elmar Worgull angefertigt. Sie sollen zusammen mit anderen Zeichnungen im Zusammenhang mit einer geplanten Edition des tacc. sen. ausführlich diskutiert werden.

39. B. Degenhart, « Dante, Leonardo und Sangallo », *Römisches Jb. f. Kunstgeschichte*, Bd. 7, 1955, p. 190.

40. Fr. di Giorgio Martini, *op. cit.*, ed. Maltese Bd. I, tav. 31, fol. 18 und Bd. II, tav. 199, fol. 20.

Varianten zu dieser Zeichnung, auf die hier nur hingewiesen werden kann. Sie setzen durch ihre Häufigkeit und ihren Variantenreichtum voraus, dass Giuliano da Sangallo bereits einen völlig ausgeführten Plan dieser Art und vielleicht auch mit Varianten gezeichnet hatte. Diese zu postulierende grosse Zeichnung des Giuliano da Sangallo wird die Vorlage für die Zeichnung des Antonio da Sangallo d. J. U. A. 1054 (Abb. 11)⁴¹ gewesen sein. Die Villa Madama mit ihrem runden Hof kann uns einen Hinweis auf die Herkunft des Motives geben. In einem Vortrag habe ich das Material ausführlich besprochen⁴². Hier daraus nur soviel: Der Brief Raffaels mit der Beschreibung der Villa Madama folgt dem Modell der Briefe Plinius' d. J.. In der Literatur zur Villa Madama wird verschiedentlich darauf hingewiesen, dass die Beschreibung der Villa Laurentinum « *deinde porticus in D litterae similitudinem circumactae* » mit der Variante « *in O litterae* » den Anstoss für einen runden Hof oder einen halbkreisförmigen Hof abgegeben haben könnte⁴³. Ich habe mir die Mühe gemacht und habe alle Drucke des 15. Jh. und frühen 16. Jh. sowie die meisten Handschriften, die sich in italienischen Bibliotheken befanden, durchgesehen. In italienischen Bibliotheken lassen sich nur zwei Handschriften mit der Tradition in « *D litterae* » nachweisen. In ihnen wird aber nicht der Buchstabe D geschrieben, sondern wie gesprochen « *de* » auch geschrieben. In der Ausgabe des Eucharius Silber alias Franck von 1490 wird an Stelle des lat. D ein griechisches Delta gedruckt. In der kommentierten Ausgabe des Johannes Rubeus, Venedig 1519, heisst es im Text « *in O litterae* » und in dem Kommentar des Humanisten Johannes Maria Cataneus werden beide Fassungen erwähnt, wobei dem O der Vorzug gegeben wird. Da auch hier ein griech. Delta steht, heisst es im Text auch: « *porticus illae triangulares esset!* » Für die Fassung « *in O litterae* » spricht er von einem runden Hof. Das Material lässt nur einen Schluss zu, dass sich nämlich die Renaissance die Villa Laurentinum mit einem runden Hof vorgestellt hat⁴⁴.

Denkt man jetzt noch einmal an die Zeichnungen des Francesco di Giorgio Martini zurück, so ist m. E. der Schluss zwingend, dass er und seine humanistischen Berater sich bei der Konzeption des runden Hofes für den Traktat an Plinius d. J. hielten, so wie sie es bei den übrigen Angaben zu Palast und Villa mit Vitruv oder Alberti taten. Denn nur von diesem Text aus konnte er wie selbstverständlich annehmen, dass es auch die Möglichkeit eines runden Hofes gab. Die gleiche Schlussfolgerung muss auch für die Zeichnung des Giuliano da Sangallo gezogen werden.

Giuliano da Sangallo kam im Kreise um seinen Auftraggeber Lorenzo il Magnifico mit der Diskussion um Palast und Villa in Berührung⁴⁵. Man geht sicher nicht fehl, wenn man annimmt, dass er an dieser Diskussion vielleicht als gern gesehener Berater in architektonischen Fragen teilgenommen hat. Nicht umsonst schreibt Vasari: « *tanto secondo il capriccio di Lorenzo* ». Ich möchte auch annehmen, dass er auf diese Anregungen angewiesen war. Ich hatte eingangs nachzuweisen versucht, dass er genügend Lateinkenntnisse besass, um Vitruv und Alberti lesen zu können. Ob diese Lateinkenn-

41. Chr. L. Frommel, « Die architektonische Planung der Villa Madama », *Römisches Jb. f. Kunstgeschichte*, Bd. 15, 1975, p. 74.

42. H. Biermann, « Der runde Hof, Betrachtungen zur Villa Madama », *Florentiner Mtlg.*, Bd. XXX, Heft 3, 1986.

43. D. R. Coffin, « The Plans of the Villa Madama », *Art. Bull.*, XLIX, 1967, pp. 119-120. D. R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979, p. 248. Er bezieht sich hier auf eine Abschrift der Plinius-Briefe in der Bibl. Laurenziana, cod. mediceus plut. XLVII, 36. Er versteht offensichtlich die Stelle falsch als « *the court merely as in the form of an unspecified letter (inde litterae)* ». Es heisst hier aber wie in einigen anderen MS und Editionen « *in de (D) litterae* ».

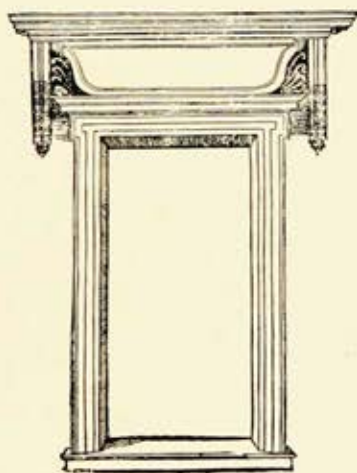
44. In den Handschriften und frühen Drucken wird ein kreisrundes O eingesetzt. Wenn in späteren Ausgaben ein ovales O steht, so wird auch ein ovaler Hof rekonstruiert. Katalog der Ausstellung *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, Berlin (DDR), 1981, p. 348, Rekonstruktionen von Villen nach Plinius 1833, Abb. 627.

45. H. Biermann, « Lo sviluppo della Villa Toscana sotto l'influenza umanistica della corte di Lorenzo il magnifico », *Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura*, vol. XI, 1969, pp. 36-46.

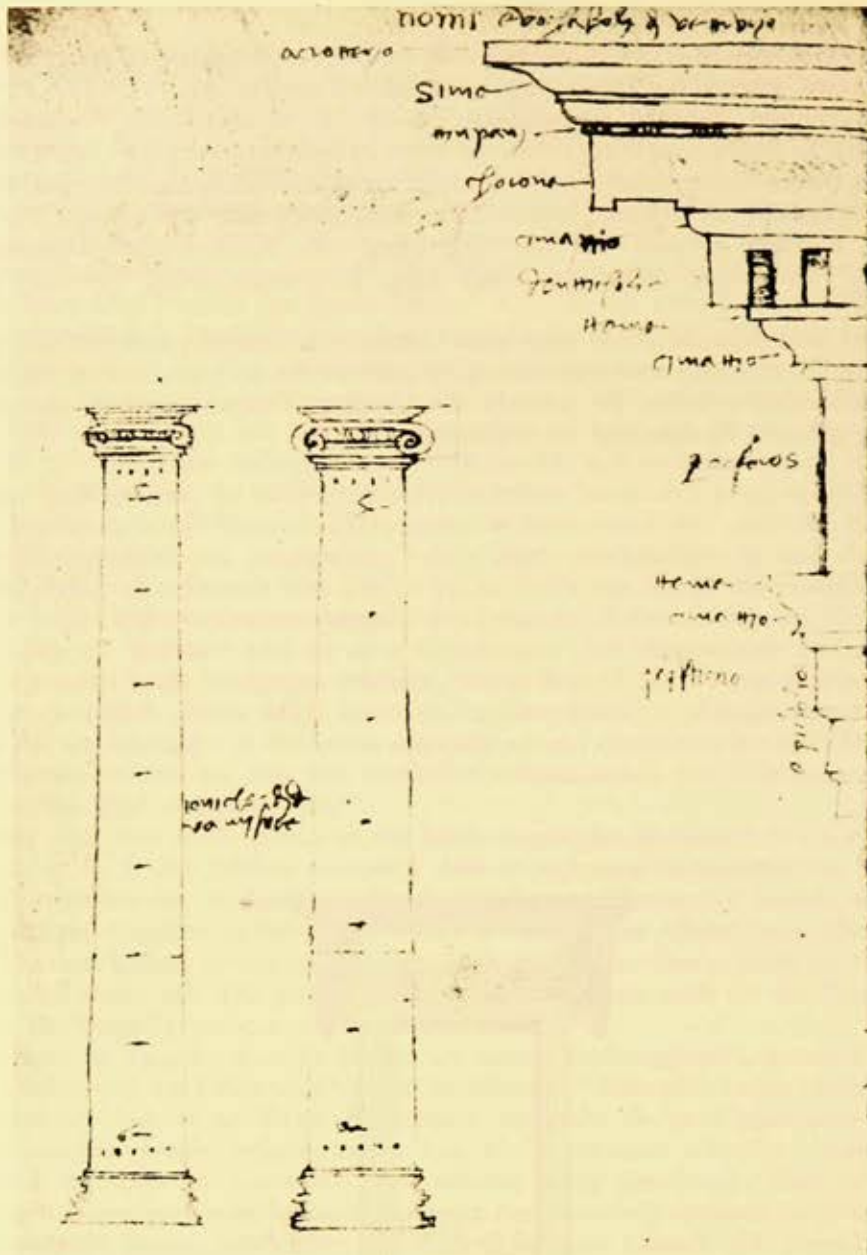
tnisse aber ausreichten, um sich die notwendigen Literaturkenntnisse zu erwerben, die für seine Planungen notwendig waren, das wage ich zu bezweifeln.

Die Ergebnisse dieser Überlegungen hat er in seinen beiden Skizzenbüchern dokumentiert. Es bleibt eine Frage offen, die noch zu beantworten wäre : Hat Giuliano da Sangallo mit diesen Skizzenbüchern die Absicht verfolgt, vorbereitend Material für einen Traktat zu sammeln, steht hinter seiner Sammlertätigkeit eine theoretische Zielvorstellung, oder handelt es sich um die Notierung von Kuriosa am Wegrand eines Architekten? Auf diese dringliche Frage kann hier noch keine Antwort gegeben werden⁴⁶.

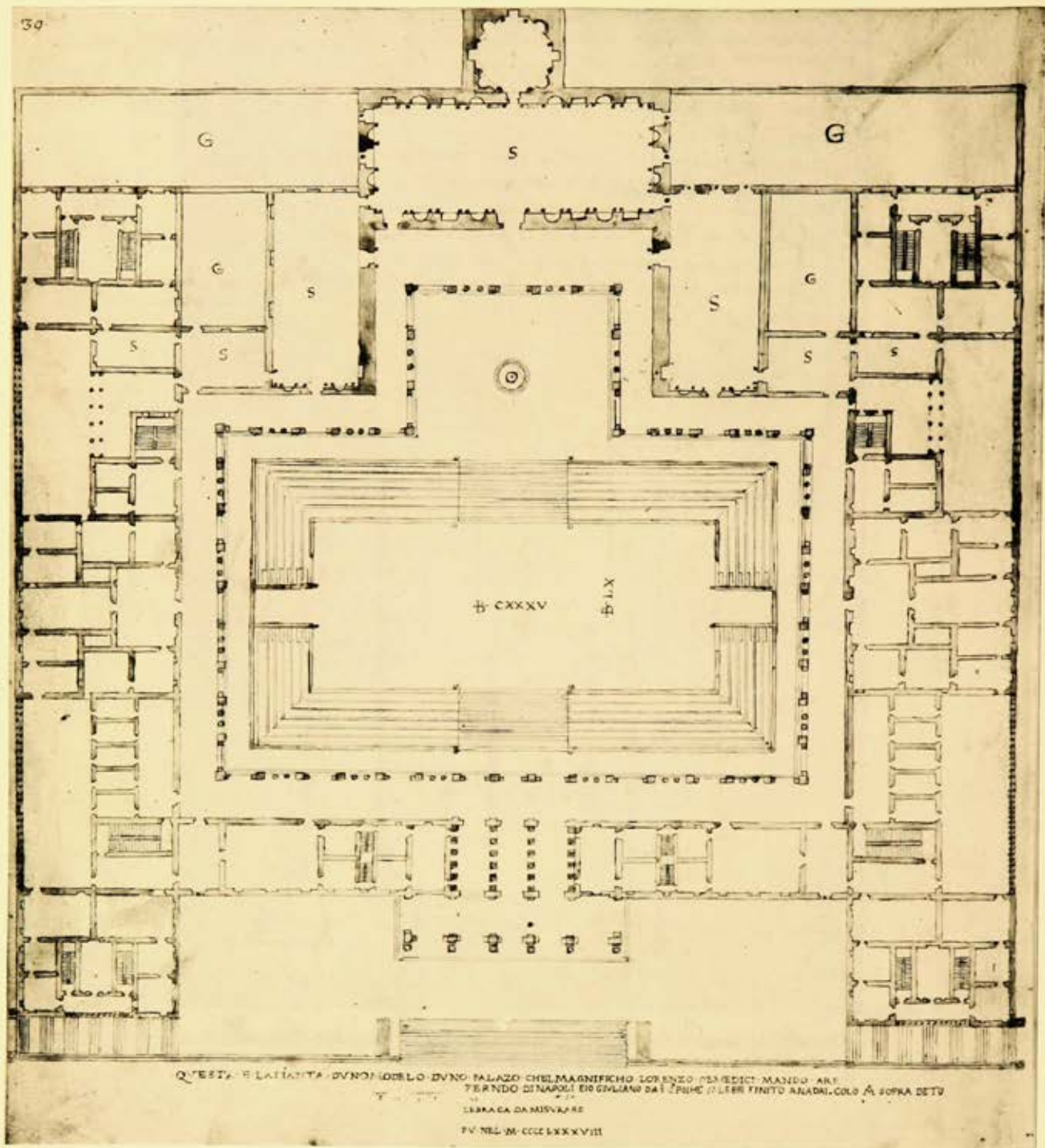
Das hier vorgelegte Material zeigt, dass Giuliano da Sangallo sich mit den gleichen theoretischen Problemen auseinandersetzte, die auch in den zeitgenössischen Architekturtraktaten behandelt wurden. Er schreibt aber keinen Traktat, sondern versucht, die Theorie als gebaute Architektur zu realisieren.



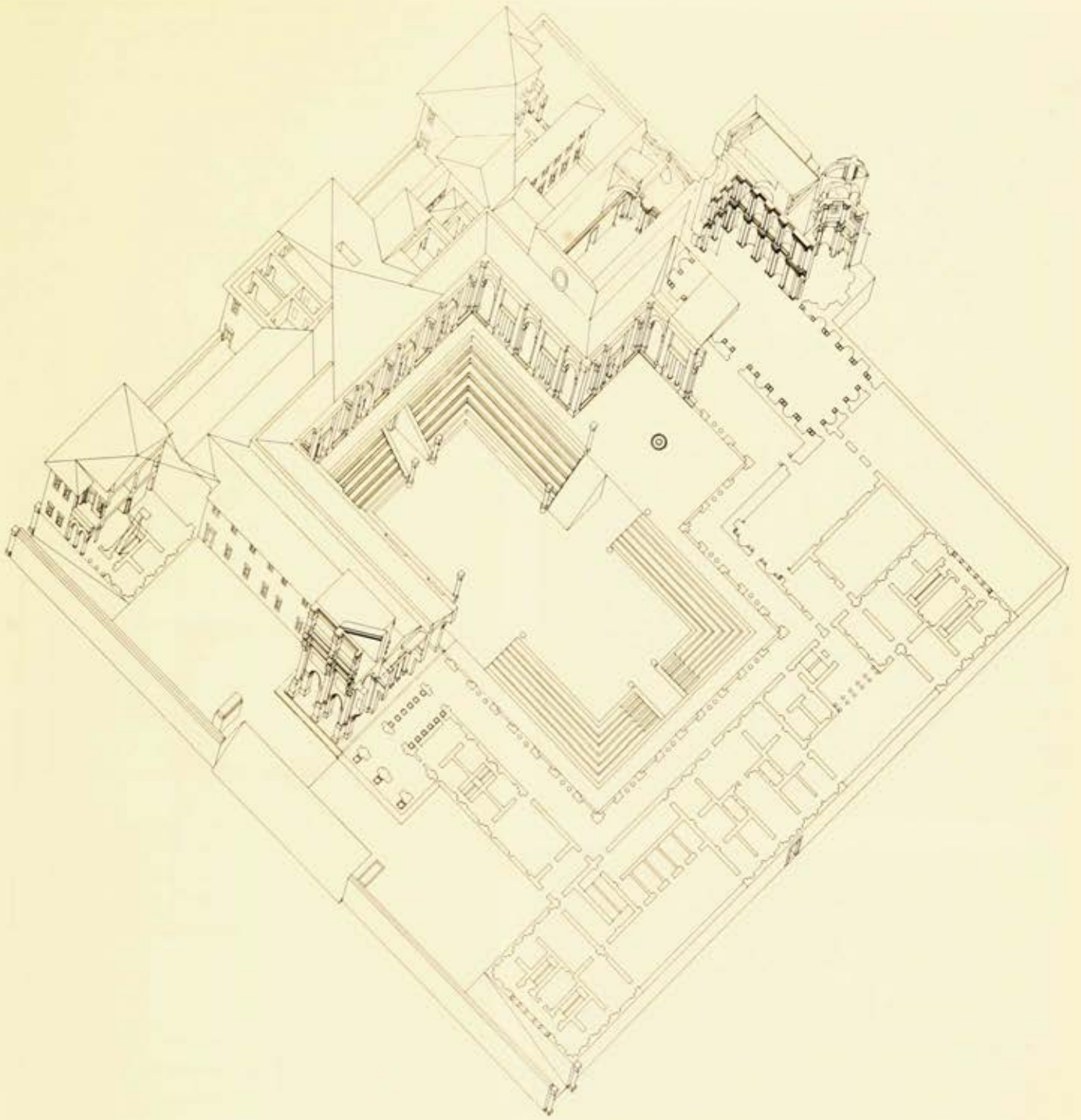
46. A. Chastel hat mir in einer Unterhaltung am Rande des Colloquiums genau diese Frage gestellt. Ich hoffe, dass sich im Zuge einer geplanten Publikation des «tacc. senese» diese Frage beantworten lässt.



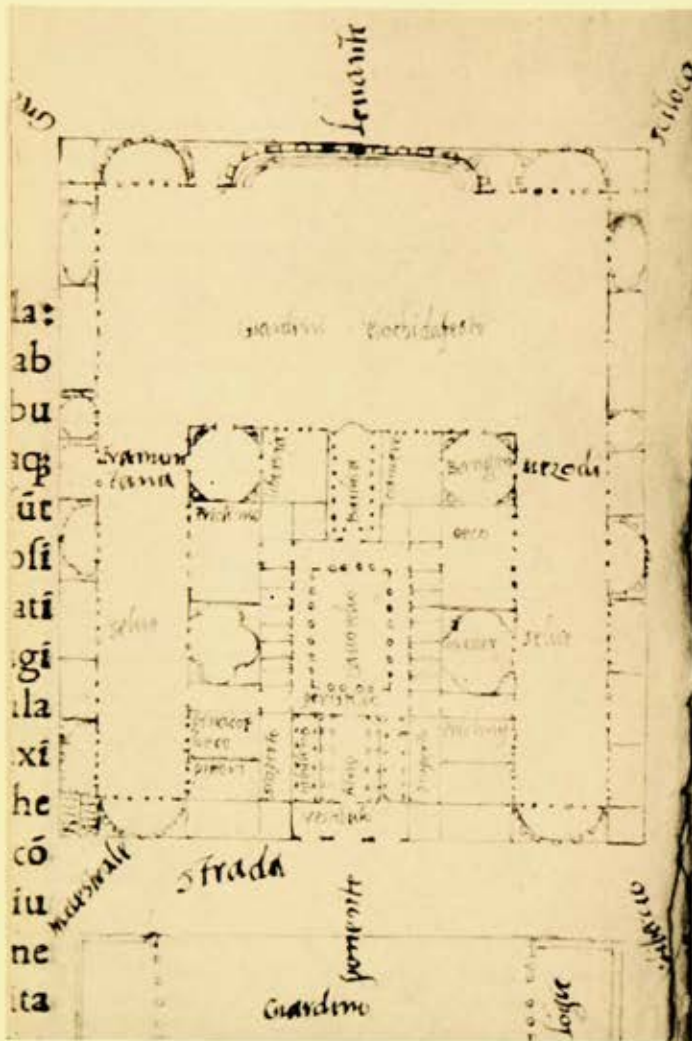
1. Giuliano da Sangallo, *Architettura* mit «Nomi e vocaboli di Vitruvio». Siena, Bibl. Comunale, Cod. S IV 8, fol. 34 v.



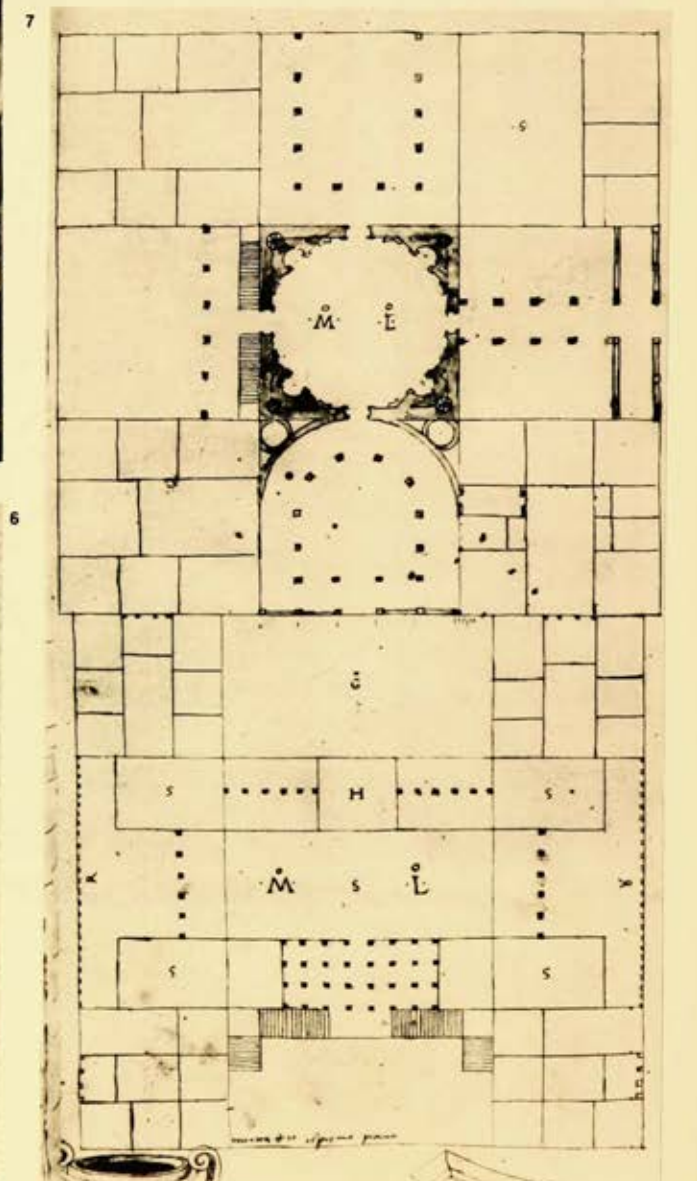
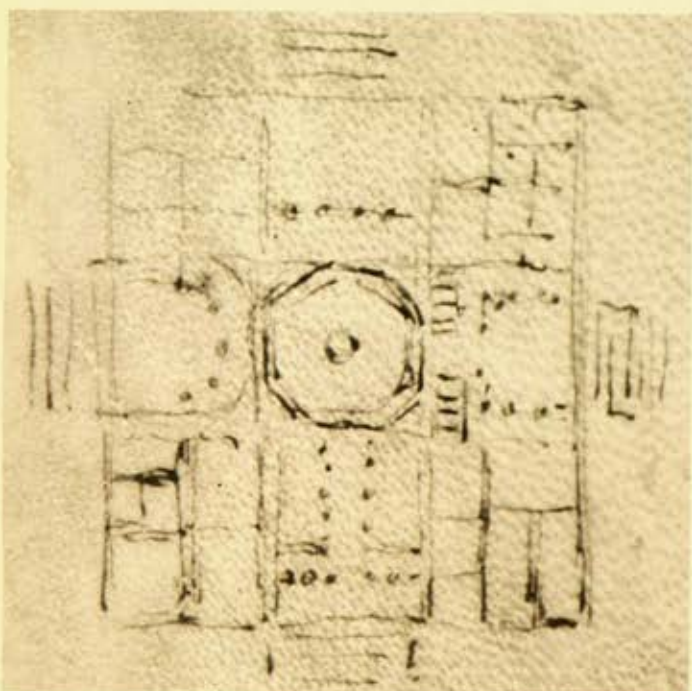
3. Giuliano da Sangallo, Palast für Ferdinand I., König von Neapel. Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Barberini, lat. 4424, fol. 39 v°.

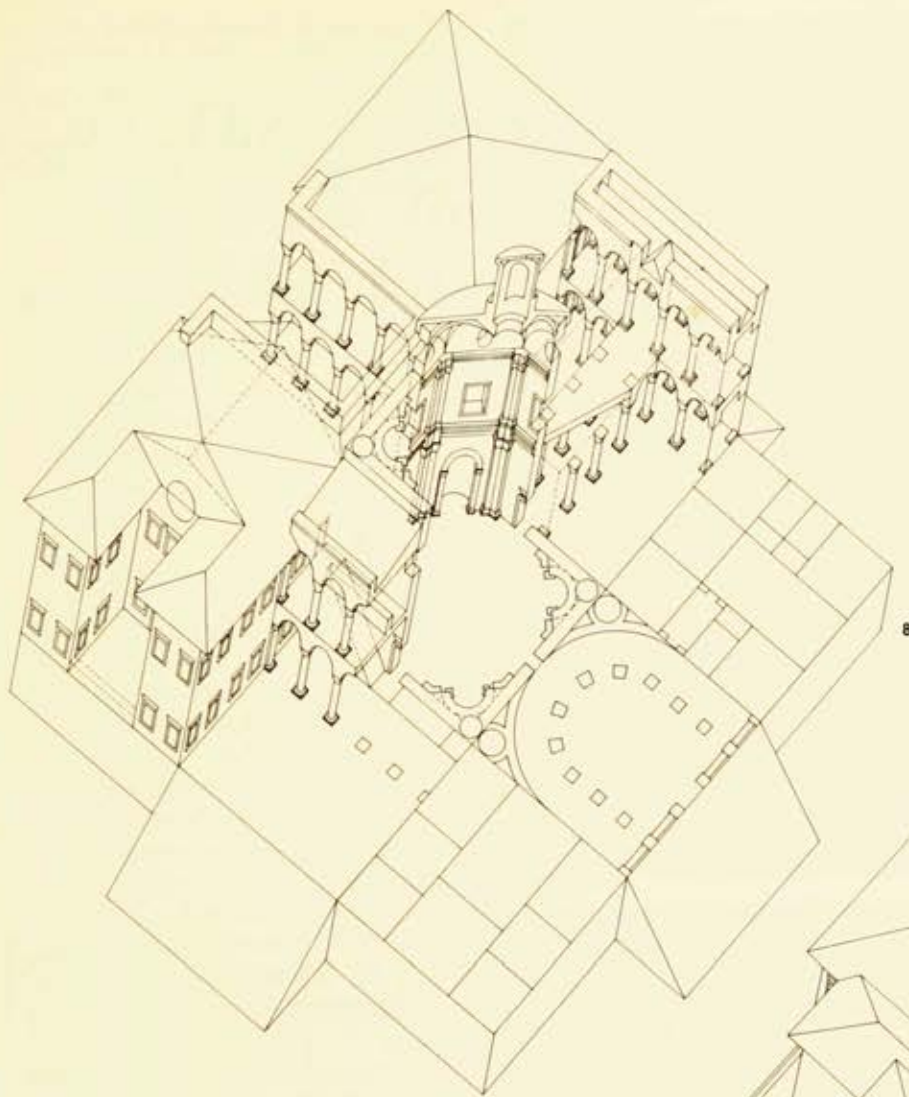


4. Giuliano da Sangallo, Palast für Ferdinand I., König von Neapel. Rekonstruktion.

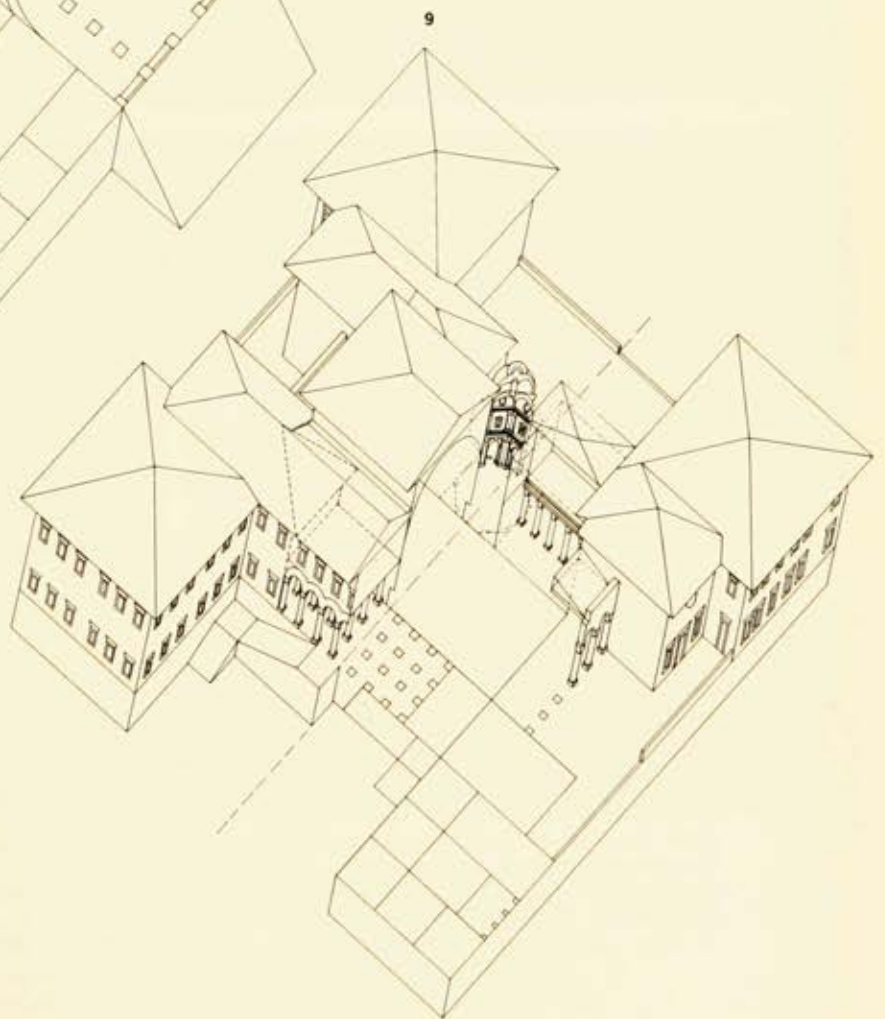


5. Giov. Batt. da Sangallo, Grundriß des römischen Hauses. Vitruv-Sulpitius der Bibl. Corsiniana in Rom, fol. 121, Ausschnitt.
 6. Francesco da Sangallo, Grundriß einer Villa. Florenz, Uffizien, dis. arch. 7792 v°, Ausschnitt.
 7. Giuliano da Sangallo, Villengrundrisse. Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 9 r°, Ausschnitt.





8-9. Giuliano da Sangallo, Palast oder Villa. Cod. Barb. lat. 4424, fol. 9 r.
Rekonstruktion Elmar Worgull.



The Ambrosiana's Sketchbook on the Ruins of Rome: Its Function and Meaning

by Maria A. PHILLIPS

Ambrosiana Codex S.P. 10/33¹ is an early sixteenth-century codex containing drawings of the ruins of Rome and its surroundings. It is an annotated sketchbook of drawings of ancient buildings which I believe has in common with most contemporary sketchbooks and subsequent publications the aim of defining general rules about the orders and of establishing a corpus of antique models to serve as a guide for the modern designer. Not a treatise, theoretical work, practical guide or "how-to" book, the sketchbook is relevant to this conference because it represents a specific and dynamic moment in the history of the formulation of new definitions of the antique within the context of Renaissance architecture.

The sketchbook is significant in several ways. First, the drawings in the book indicate an important step forward in the development of architectural rendering while the combination of image with text anticipates the format of later architectural treatises. Further, paralleling and anticipating the work of investigators of the antique from Fra Giocondo and Bramante onwards, the author measured actual monuments as he saw them against Vitruvian principles as he understood them. And finally, the images in the book, copied in at least two instances, aided in the diffusion of the artist's Roman experience to other centers in Italy and beyond.

Physical characteristics

The codex is composed of six gatherings or *quaderni* in octaves, each of which was made up of eight folded sheets for a total of 96 pages. Included in these are two drawings, A3 r^o/M1 (fig. 2) and A5 r^o/M3 (fig. 4)², which were purchased by the Ambrosiana from the Vallardi estate in 1855 and returned to the codex. Thus it appears that most probably all of the drawings originally belonging to the sketchbook are preserved in the Ambrosiana volume. On the first page of each gathering, the

1. Owned by the Biblioteca Ambrosiana in Milan, the codex was published by Mongeri and attributed by him to Bramantino (*Le rovine di Roma*, Milan, 1875 and 1881). Also see M. A. Phillips, "Nuove ricerche sul codice ambrosiano sulle rovine di Roma: questioni di metodo", *Arte Lombarda*, n° 64, 1983, pp. 5-14.
2. Ambrosiana 3 recto/Mongeri 1 and Ambrosiana 5 recto/Mongeri 3: references to the pages in the codex will be given both in terms of the present Ambrosiana (A) pagination and Mongeri's (M). Reflecting my conjectural reconstruction of the codex a new pagination, with concordance tables, will be adopted for a forthcoming edition of the sketchbook.

consecutive order of the *quaderni* is indicated: "primo", "sechondo", "eterco", "quarto", "sesto". The first folio, now ruined and preserved only in photographs, was inscribed "primo f° n. 8". It contains scribbles which could be explorations of possible ways of folding paper to divide it into pages.

The text accompanying the images suggests that the author is Lombard, but is difficult to interpret and presents several philological problems compounded by the present pagination of the book which serves more to confuse than to clarify the artist's intentions and organizing logic. An attempted "restoration" of the book in 1972 achieved little more than to ruin some of the most visually interesting folios. My first task in studying the codex therefore was to carry out a complete textual analysis. This resulted in a conjectural reconstruction revealing the author's organizational principles which had been so obscured by the present arbitrary foliation of the codex. In fact, it is precisely on the basis of this analysis of content and layout, which also includes an examination of the method of rendering and choice of subject matter, that the issue of the function of the book can be discussed at all, especially since a clear attribution and dating of the sketchbook have not yet been established.

Only two of the buildings depicted have accompanying textual refernces to contemporary figures or events which might help to date the sketchbook. The first, on A10 v°/M11 and A7 v°/M6, describes a monument in the process of being dismantled. It was located on the old road going towards Marino on land belonging to the "reverendisimo Gardenale de S. Pietro in Vinchula". If this mention refers to Giuliano della Rovere, as I think it does, this would indicate a date for at least part of the sketchbook prior to his ascendance to the papacy in 1503. However, as Mongeri³ pointed out, Julius II kept his cardinalcy until 1508 when he relinquished it to his nephew Sixtus Gara della Rovere, and thus the 1503 date is not absolute. The text states (and this in the past tense) that the structure had been surmounted by a statue of Apollo with his bow; this figure has been added to the drawing in a very faint black chalk or metalpoint. All the measurements for the structure are also listed. The plan is letter-coded. Thus, we are told, from a to b, the *tempio* measured 3 *canne* and 9 *palmi*.

The text of the second instance, A68 r°/M57 (fig. 7), states: "Questo siè uno tempio lo quale era uno libero che ha Maestro Lionardo che fu chavato a Roma, e lo quale non aveva trovato io". The text goes on to say that half of the image is as it was in the book, and the other was how he thought it ought to have been, because "Io per me dicho che no[n] me pare chomodo a nesuno besono abiando tante porte". This page is interesting for several reasons: first, the critical approach demonstrated here on the part of the author evidences an interest in the Roman monument that reaches beyond the purely archeological to the functional; second, it shows that a close working relationship must have existed between Leonardo (if he is to be identified, as seems likely, with Leonardo da Vinci) and the author of the Ambrosiana Codex; and third, it reminds us that Leonardo, whose own catalogue of books is contained in Madrid Ms II, dated about 1504, owned a copy of Francesco di Giorgio's architectural treatise, the Laurentian or Ashburnham Codex. It is, of course, the Turin Codex — that is, the Laurentian's twin — that today contains the section with drawings of Roman antiquities. But these, in my view, are very close in character to those of the Ambrosiana Codex. At the bottom of fol. 3 r° of Madrid II, Leonardo wrote: "Francesco da Siena" and on the following line, "libro d'anticaglie". This might or might not be related to Francesco di Giorgio's Turin drawings after the antique. But it is worth noting that in fol. 89 v° of the Turin Codex there is in fact a circular structure containing six doors, with niches towards the outside, although it is somewhat different from the one in the Ambrosiana drawing.

3. 1881, p. 24, n. 52.

Organization and method of rendering

The images in the codex are varied both in form and in content. An initial tabulation of their characteristics helped to define the working method of the artist and pointed to specific areas for investigation. The structures rendered include temples and sepulchres, arches, and unspecified large-scale structures. Most of them have some indication of identity or location and include measurements, most in *palmi* and *canne*. Fifty-seven of the 80 drawings represent centralized structures, while only six are longitudinal. Finally, some of the drawings represent different portions of building complexes and may be grouped together.

What emerges from an examination of the sketchbook's contents is that its organization is based on a mixture of typological and topographical categories. This organization is probably best exemplified by the first gathering, which also contains some of the most visually engaging images. The monuments depicted in this group are listed as sepulchres or temples; all are from three general topographical locations, "accanto a la marana", "presso S. Sebastiano", "A marcio". Most of the buildings in this *quaderno* are centralized structures.

Brought together by my reconstruction, folios A72 v^o/M60 and A3 r^o/M1 (fig. 1 and 2) labelled "Marcio" probably most vividly demonstrates the author's advanced and lucid approach to architectural rendering; and this is the first issue related to the sketchbook's characteristics that I would like to discuss. The first is a perspective view in elevation with an indication of ground plan adjacent and attached to the facade plane. Its counterpart, a perspective section in worm's-eye-view, is depicted together with basement or subterranean level in ground plan, indicated by the tinted areas. Complete with letters identifying the structural members, it absolutely corresponds to the image on the left. Particularly interesting is the way in which the entrance portal is enlarged to encompass the entire front face of the building in order to allow for the maximum interior space to be open to the spectator. Also, by adopting this representational device, the draughtsman simultaneously presents what is understood as the exterior of the sepulchre and what is actually a detailed view of a portal. The text reads: "Questo sinato chorrinto, aperto denaze, sinacto di A marco, siè palmi 28 lo fondamento de socto, de sopra, palmi 24" (This Corinthian drawing, open on the facing page, labeled *A marco*, is 28 *palmi* at the lower level, at the upper, 24 *palmi*). The two images in combination with the text, therefore, blend to create a very detailed and informative description which serves to record the ancient structure but which could also serve as a blue-print for a modern version of it.

In a second example from this same *quaderno* A14 v^o/M15 and A5 r^o/M3 (fig. 3 and 4) have also been reunited by my reconstruction. The pair of images is rendered in a design technique similar to that of the previous pair. On fig. 3, the upper portion of the plan represents the basement level; and the lower portion, partially superimposed on it, the ground level. In this case, the tinted areas indicate both levels of solid masonry. In fig. 4, the elevation creates an artificial picture plane disturbed only by the protrusion of the stairs. It, too, demonstrates a high degree of sophistication in representational method.

Closely related in design technique, a third example (A17 r^o/M17, fig. 5) more boldly reveals the architect's own inventiveness in creating a reconstruction which could conceivably serve as a design for a church facade. Although certainly inspired by an actual Roman monument which the note states to have been located in the area of the *Capo di Bove* and to measure 5 *canne*, 8 *palmi* in width, it is also reminiscent of

Leonardo's small sketch at the Accademia in Venice (No. 238 v^o), of Cesariano's reconstruction of the Basilica at Fano, and of the famous Louvre drawing (M. I. 1105) often attributed to Bramante whose provenance, it is worth noting, is also the Vallardi estate⁴. The Ambrosiana drawing is also very close both in design and method of representation to another anonymous drawing at the Biblioteca Ambrosiana, No. 251, inf. 218 (fig. 6), the upper crowning of which appears to derive from the image in the sketchbook, including the five bays articulated by a colossal Corinthian order. Thus it appears that in the process of recording and in part restoring the monuments of Rome, which were often in great part ruined but which also provided suggestions for modern projects, the author of the codex contributed both to the development of architectural method and to that of formal design.

Already in 1956 in his seminal essay on "The Rendering of the Interior in Architectural Drawings of the Renaissance"⁵, Wolfgang Lotz recognized that the working method of the author of the Ambrosiana sketchbook was the same as that used in the Codex Coner⁶. Dated about 1515, the Codex Coner was widely copied by architects throughout the cinquecento and beyond, most notably by Michelangelo, Serlio, and Palladio. Closely related to this is also the unpublished so-called Manicantonio or Mellon sketchbook dated post-1518⁷. And the Ambrosiana drawings also anticipate the sense of the text of Raphael's letter to Leo X which proposed the systematic *rapprochement* of plan, elevation, and section. However, and like the author of the Codex Coner, the author of the Ambrosiana Codex drew perspective elevations and sections rather than using the strictly orthogonal system proposed by Raphael's text.

Orthogonal elevations were also drawn by the author of the Mellon sketchbook; and it was Antonio da Sangallo the Younger who consistently juxtaposed plan and orthogonal elevations and who was also the first to abandon the perspective view in his designs. But the possibility is suggested that both the author of the Mellon sketchbook and Raphael might have been familiar with our book or its author. More important, it is apparent that the three artists were working along parallel lines, if independently, to solve the problems inherent in rendering an interior space.

While there is no evidence that the author of the Ambrosiana Codex was working in direct contact with the leading Roman architects of the early Cinquecento, it is likely that like Bramante and the Sangallo circle, he executed these drawings of ancient buildings in plan, elevation, and section not just to record them, but to use them. The relative position of the codex, then, in the development of architectural rendering technique clearly indicates that this technique itself is probably closely tied to its function as a planning tool, representing an important step forward in the definition of a new architecture based on a scientific rather than pictorial system of design.

The question of the problems inherent in the attempt to render interior views and three-dimensional designs in order to represent tectonic structures is one which also greatly worried Francesco di Giorgio. In the early version of his *Trattato* (that is, the Laurentian and Turin codices), Francesco expressed his frustration at the inability properly to elucidate his ideas either in writing or in drawings. On fol. 3 v^o of the Laurentian manuscript, Francesco writes: "And this is certain: that there are many things

4. *Dessins d'Architecture du XV^e au XIX^e siècle dans les Collections du Musée du Louvre*, Cabinet des Dessins, Louvre, Paris, 1972, p. 11.

5. *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge, Mass., 1977, pp. 1-65.

6. Previously attributed to the Bramante and Sangallo circle, the Codex Coner was specifically attributed to Bernardo della Volpaia by T. Buddensieg in "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XV, 1975, pp. 89-109.

7. For a discussion of this sketchbook, see R. Wittkower's text of a 1970 lecture "The "Manicantonio" Sketchbook in the Paul Mellon Collection" published in *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance*, Over Wallop, 1978, pp. 90-107, and M. Wittkower, "Foreword", p. 8. Dr. Wolfgang Lotz also studied the sketchbook.

to be made which the pen and a drawing cannot demonstrate". On fol. 4 v^o "... many are the things which neither tongue nor pen can express"⁸.

While on fol. 23 v^o of the Turin Codex Francesco resorted to drawing transparent or cut-out surfaces to show interior views and relied on his text for a proper description of the structures, in the section of antique monuments he too used the method of plan and elevation in perspective section with artificial picture plane (fol. 88 r^o). Unlike the author of the Ambrosiana Codex, however, Francesco di Giorgio did not also provide a facade elevation in conjunction with the plan and section, nor did he rely on textual references in this section to give further information regarding the building's designs. Therefore, the author of the Ambrosiana Codex went one step further than Francesco di Giorgio in two ways: first, in method of rendering, and second, in his use of text which, though abbreviated in comparison with Francesco's, relies on the image as an integral part of the information package.

The method of design, then, and the use of text are two closely related, if not inseparable, issues. And in this respect, the Ambrosiana Codex is an early precedent for later annotated sketchbooks and published works on antique monuments. Its method of presentation, in fact, anticipates that of the drawings after the antique by Serlio, Labacco and Palladio.

The Antique as model: an archeological approach

Another characteristic of the Ambrosiana codex also present in Francesco di Giorgio's works which merits discussion here is the emphasis on central-plan structures. One has only to glance at fol. 11 v^o and 12 r^o of the Laurentian Codex to realize the interest that round and polygonal structures held for Francesco di Giorgio, as also for Leonardo (especially think of the drawings of Ms. B) and the author of the Ambrosiana Codex-not to mention Raphael and Bramante. As Rosenthal suggested in his 1964 article on "The Antecedents of Bramante's Tempietto"⁹, credit for inventing the Renaissance version of the peripteral temple must go to Francesco di Giorgio: on fol. 84 r^o of the Turin Codex, Francesco combined the ground plan of a round antique peripteral temple with the elevation of a taller Roman rotunda such as Santa Costanza.

From the Ambrosiana codex A92 r^o/M74 (fig. 8) is a freehand elevation sketch of a circular structure. It accompanied a very large plan which was ruined in the attempts to restore the codex. Although it is tiny, the typological similarity to Francesco di Giorgio's designs is evident. And it is also very close to the drawing attributed to Leonardo of a circular tempietto on a conical mausoleum set in a landscape, Louvre n. 2386¹⁰. Whatever the reason for the general fascination of the period with central plans, the author of the Ambrosiana Codex was certainly in the mainstream in this respect.

The text accompanying Francesco's "tempietto" in fol. 84 r^o from the Turin Codex is worthy of note also because it is related to yet another issue important to a discussion of the Ambrosiana Codex. That is, that of the critical approach to antiquity evidenced by many Renaissance draughtsmen. The text reads, in part: "hedifitio ruinato le

8. The translation given here is taken from my forthcoming English edition of Francesco di Giorgio's *Trattato di Architettura*.

9. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 23, 1964, pp. 55-75.

10. *Cabinet des Dessins*, Louvre, from the Vallardi estate (No. 182). The attribution of this drawing and its subject matter were discussed by Marina Martelli, "Un disegno attribuito a Leonardo e una scoperta archeologica degli inizi del Cinquecento", in *Prospettiva*, 10, 1977, pp. 58-61.

colonne et circulatione dele volte di fore... rafationalo papa Nichola. Ma molto più lo ghuastò. Dicesi Scto Stefano Ritondo"¹¹.

The same impulse towards discerning the ancient in what has been altered or restored is apparent in A45 v^o/M39 (fig. 10) where the text states, "Questo siè lo tempio de Santo Stefano aretondo prima che Alfuse aretichato, sechondo quello che demonstra la banda de vero meridionale..." (This is the temple of Santo Stefano Rotondo before its restoration, judging by what can be seen by the authentic parts on the southern side).

The florentine Baptistry (A67 r^o/M56, fig. 11) is the only structure rendered in the sketchbook which is not from the immediate vicinity of Rome. It is measured in *braccia*. The artist writes: "S. Johan di Fiorenza... e prima era de dio marte". This is evidence, of course, of the common misunderstanding of the period of what constituted ancient as opposed to medieval structures. However, these notes, taken in conjunction with those by Francesco di Giorgio, also clearly demonstrate the artists' desire to discount the new and to get back to the truths of the ancient past. And most important they also indicate that the drawings represent not necessarily what the structures looked like in actuality but what they ought to have looked like in the past on the basis of the experience and aesthetic judgment of the draughtsman. The issue of the critical approach to antiquity by Renaissance architects in the Quattrocento and Cinquecento has been discussed at length by T. Buddensieg and H. Burns in 1971 and 1974¹². However, this critical approach needs to be stressed once again in this discussion of the Ambrosiana Codex, because of the context of Vitruvian studies which were the counterpart to the studies of antique monuments at this time, a context which, I believe, is fundamental to the understanding of the Ambrosiana sketchbook and its function.

The Vitruvian context: the orders

In the 1975 exhibition catalogue, *Andrea Palladio 1508-1580; the Portico and the Farmyard*, referring to a drawing in the Ambrosiana Codex which states that the columns of a buildings tentatively identified by him as S. Urbano alla Caffarella (A11 v^o/M12), were seven heads high, "che è corinto", Howard Burns stated: "Both the would-be Vitruvian analysis and its total inaccuracy are interesting."¹³. This observation, in addition to being correct on both counts, becomes even more significant upon the realization that a large percentage of the textual references in the sketchbook is devoted precisely to the subject of column proportions.

On A81 r^o/M68, corresponding to the elevation of A80 v^o/M67, the author states that the columns at the lower level are Ionic but thicker than Vitruvius specifies — the proportion is not stated. On A20 v^o/M20, the columns, a Corinthian order surmounting an Ionic, are said to be in the Vitruvian proportions of 8 heads for the Corinthian order. The number 8, by the way, is written as a correction over what had previously been: "7". The image on A27 r^o/M25 is said to represent a temple of the Corinthian order, nine heads high, as is also the case in A19 r^o/M19 so now of the correct Vitruvian proportions.

These textual references to column proportions, to orders, and to Vitruvius in the

11. Transcription from C. Maltese, Francesco di Giorgio, *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*, Milan, 1967, I, p. 283.
12. T. Buddensieg, "Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance" and H. Burns, "Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems", ed. R. R. Bolgar, *Classical Influences on European Culture AD 500-1500*, Cambridge, 1971, pp. 259-267 and pp. 269-287; also Buddensieg, "Criticism on Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", ed. Bolgar, *AD 1500-1700*, 1974, pp. 335-348.
13. The Arts Councils of Great Britain, London, pp. 262-263.

examples that I have listed, which are only a few out of many, indicate that the author of the Ambrosiana Codex was interested indeed in Vitruvian proportions and designs; that he was consciously, and tediously, comparing them with extant buildings; and most important, that the comparison was producing results contrary to his expectations.

The problems inherent in a study of the versions and translations of Vitruvius have been already discussed during this conference: there is no question that the ancient treatise was less than clear to artists in the Renaissance as Alberti demonstrates in his *De re aedificatoria* where he polemicized against Vitruvius stating that since he had written in a manner not comprehensible to us, it was almost as if he had written nothing at all. Thus again particularly relevant to the Vitruvian inaccuracies of the Ambrosiana Codex may be Francesco di Giorgio's early version of the *Trattati*. In the Laurentian Codex ffs. 10 v^o, 13 v^o, 14 r^o, 14 v^o and 15 r^o, Francesco attempted to reconcile Vitruvius' text with his own understanding of column proportions: without a doubt, his translation is not accurate. But for the purpose of this study Francesco's early text is even more valuable and worthy of study than if it were "correct" (as it is in the later Magliabechiana version) because it manifestly displays what Francesco believed Vitruvius should be saying on the basis of his own presuppositions which, one can only assume, were probably similar to those of the author of the Ambrosiana Codex.

Also relevant within the context of Vitruvian studies around the turn of the century, a second source with which the author of the Ambrosiana Codex must have been familiar in Milan was Luca Pacioli. In his *Trattato di architettura*, an appendix to his *De divina proportione* of the late 1490's, Pacioli discussed body-to-column proportions stressing that, as Vitruvius had stated, the face of the human body is 1/10 of its height, while the head is 1/8; he warned that the two should not be confused. As noted by A. Bruschi in *Scritti rinascimentali di architettura*, this confusion had in fact existed in the Quattrocento, and reservations regarding the reliability of the Vitruvian canon had been advanced by sculptors, Ghiberti among them, chiefly on the basis of comparison with ancient sculpture. Bruschi also suggested that similar comparisons in the field of architecture between Vitruvian theory and the surviving monuments of Antiquity only came to be made as a result of the archeological studies of Bramante and Fra Giocondo¹⁴. I would suggest that the author of the Ambrosiana Codex must have been an active participant in this effort, whether or not connected with any organized Roman architectural workshop.

At this point, a brief mention is necessary of two facts regarding the Ambrosiana Codex which I believe are also important in determining its possible function. First is that among the monuments rendered the Pantheon and Santa Costanza are conspicuous by their absence and, on the basis of my reconstruction, I feel it is safe to assume that they were probably never drawn in the codex. By the same token, there are a multitude of instances in which the author records rather anonymous buildings in ruinous condition.

I will just show you one example which I think is particularly significant. The text of A9 r^o/M9, itself containing no image, describes a building which is on A9 v^o/M8 and A44 r^o/M38 (fig. 12 and 13). Following the instructions in the text, I combined the images into one drawing (fig. 14) — I want to stress that without the written instructions, I would not have been able to make the drawing. In addition to the description of the structure, the text also states: "lo quale tempio è molto arovinato ma pure me pare molto belo". Thus, it appears that the choice of badly ruined monuments to render, instead of better-known and better-conserved ones, bespeaks an urgency to build up graphically what was being torn down physically. And it is also apparent that combined with the interest in Roman tectonic forms is the interest in their aesthetic worth.

The second aspect which I wish to mention as significant to an understanding of the

14. Il Polifilo, Milan, 1978, pp. 103-104, n. 1.

sketchbook's function is related to the familiar tone with which the author addresses his reader. In A65 r^o/M54 (fig. 9) the author, enthusiastic in his praise of the glories of the past, addresses himself to his reader: "Hora te n'intenderai [de] la nobilità dei Romani..." His text then describes the intricate foundation system required for building the *tempio* at the side of a hill at Tivoli. On A52 r^o/M43 (fig. 15), one of a series of drawings which make up the complex of the baptistry of S. Giovanni in Laterano (A48 r^o/M41, A53 r^o/M44, A57 r^o/M46: fig. 16, 17, 18), the author once again lists detailed instructions for his reader. He states: "... e guarderaie queste feghure tute tre e poneraie in seme chomo tu li trovaraie sinati c. b. a., e oni feghura ea lo senio in susa la porta. Questa chomenza al c, e latra al b e latra al A." (and look at all three of these figures and put them together as you find them labeled c. b. a.; and each figure has its label at the doorway. This one begins at c; and the other at b, and the other at A). Compelled to follow these instructions, I traced the drawings combining them into one and arrived at what many architects also drew (fig. 19), including Francesco di Giorgio and Palladio. One last example, in the text of A18 v^o/M18, after describing the structure, the author writes: "te anontio che li chavadore lo chaveno a tutavia". In only one instance (A64 r^o/M53) does the writer use the plural or formal form of address *voi*. In all the rest, he uses the familiar "tu" form. The character of these references is both precise and conversational, and in my view is not merely a literary device. The use of the second person singular does imply that the author is addressing an actual or potential public, which could be as small as a single person, that is, a patron, a colleague, or a pupil. The use of this form makes it seem unlikely that the book was compiled merely for the use of the artist himself.

Whatever the specific circumstances of production of the codex, the intent and purpose of the Ambrosiana sketchbook can probably most eloquently be summed up by a quotation from a letter written by Raphael to Baldassare Castiglione in 1514: "Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti"¹⁵.

I believe that what Francesco di Giorgio, the author of the Ambrosiana Codex, and their contemporaries were searching for in their studies of Vitruvius and the ruins of Rome was a clear proportional system for the orders of a sort which had not existed in antiquity. The Ambrosiana Codex, therefore, reflects and contributes to the attempts to establish a relationship between the ancient monuments and the ancient text which ought to have agreed with them.

The question of the specific historical context of the sketchbook is one which must be put aside until a more secure basis for an attribution can be established. Thus any direct influence of the codex's drawings on subsequent architecture must also be put aside. There are, however, two series of copies made from the Ambrosiana drawings which I think are worth mentioning here. The first, in the Chatsworth collection, reproduces several of the drawings in the first gathering of the sketchbook and, in fact, further reinforces my conjectural reconstruction of that section. The drawings are exact replicas of the Ambrosiana drawings and may well be by the same draughtsman. They were probably acquired by the English architect and collector John Talman, who also owned many drawings by Palladio¹⁶.

The second series is at the Biblioteca Comunale di Siena (S. IV, 1) and is by Oreste Vannoccio Biringucci¹⁷. In addition to containing drawings made directly from extant buildings, Biringucci's sketchbook records works by other Renaissance architects: Alberti, Aristotile and Giovanni da Sangallo, Michelangelo, Sansovino and Vignola,

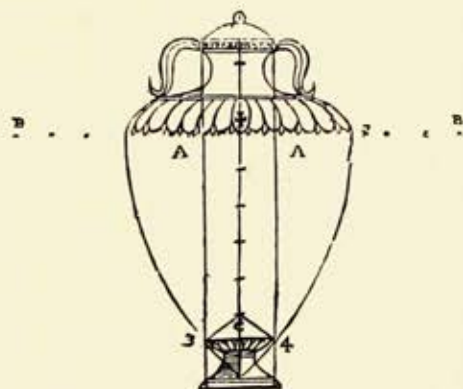
15. V. Fontana and P. Morachiello, *Vitruvio e Raffaello; il De Architettura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Rome, 1975, pp. 26-27.

16. Devonshire Collection, Chatsworth, Derbyshire, Vol. XXXVI, Bookcase Table 1, Shelf A, fol. 29-32.

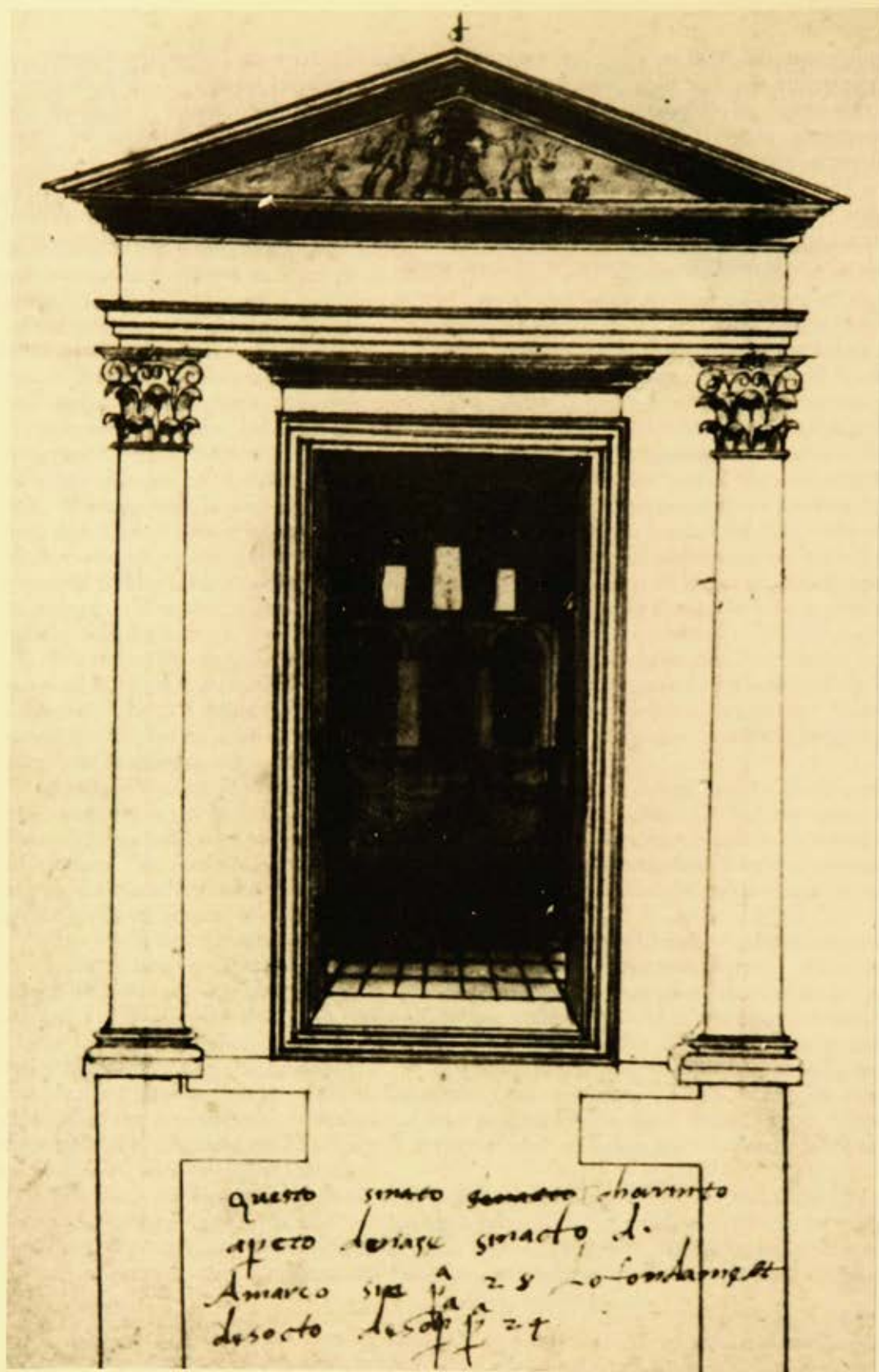
17. Fol. 143 v^o, 38 v^o, 141 r^o, 37 r^o.

enough material, that is, as Ackerman and Lotz and Heydenreich before them reported, to constitute the first illustrated encyclopedia of architectural history¹⁸. The existence of this series of copies in the midst of such distinguished company underlines the importance given to the Ambrosiana Codex by Biringucci and, probably, by other sixteenth-century architects.

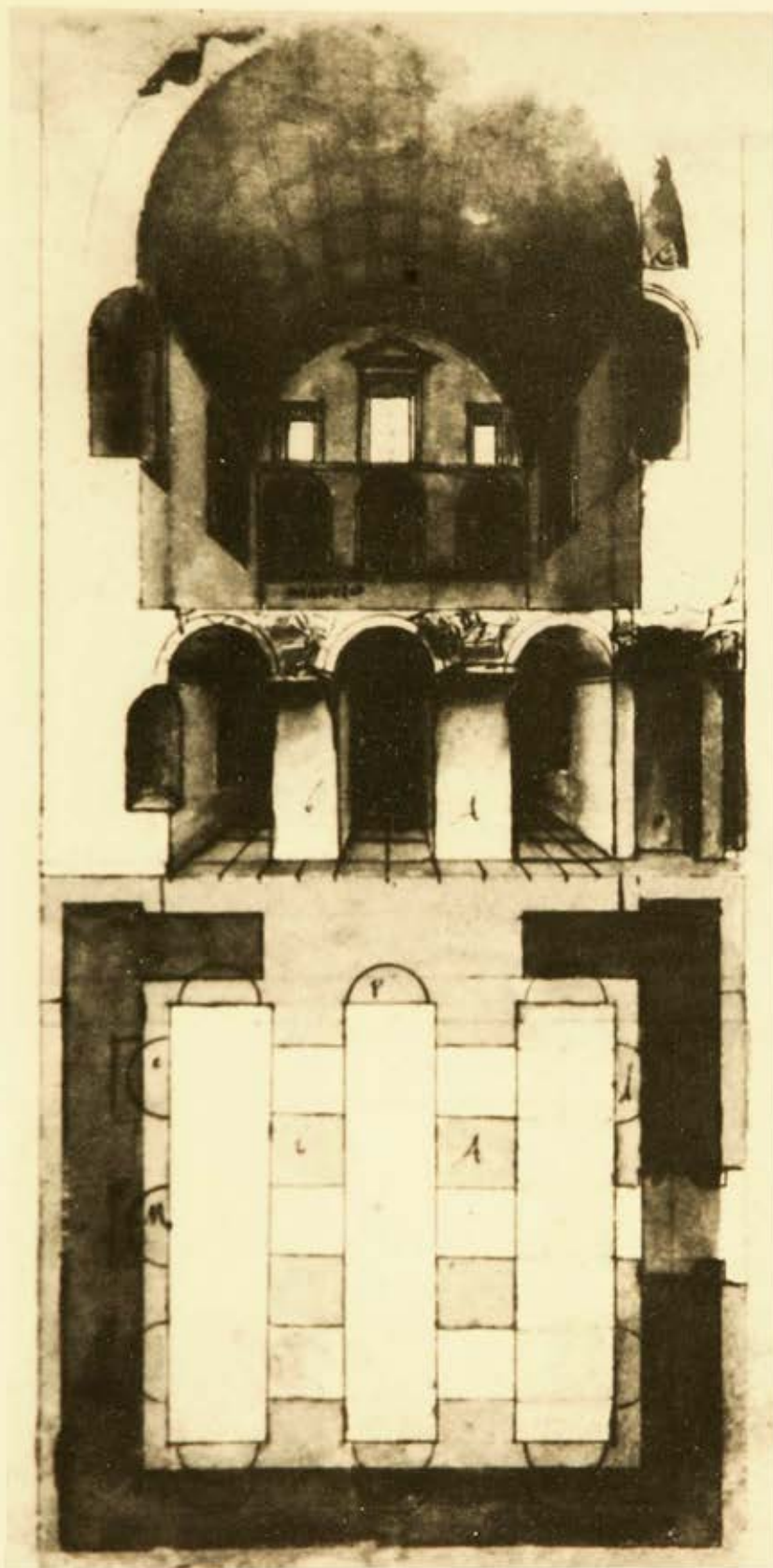
The identity of the draughtsman remains unknown. However, it is clear that the codex is a highly original and innovative production, which presents many points of contact with the works of the leading architectural personalities of the early Cinquecento and which is worthy of study in and of itself.



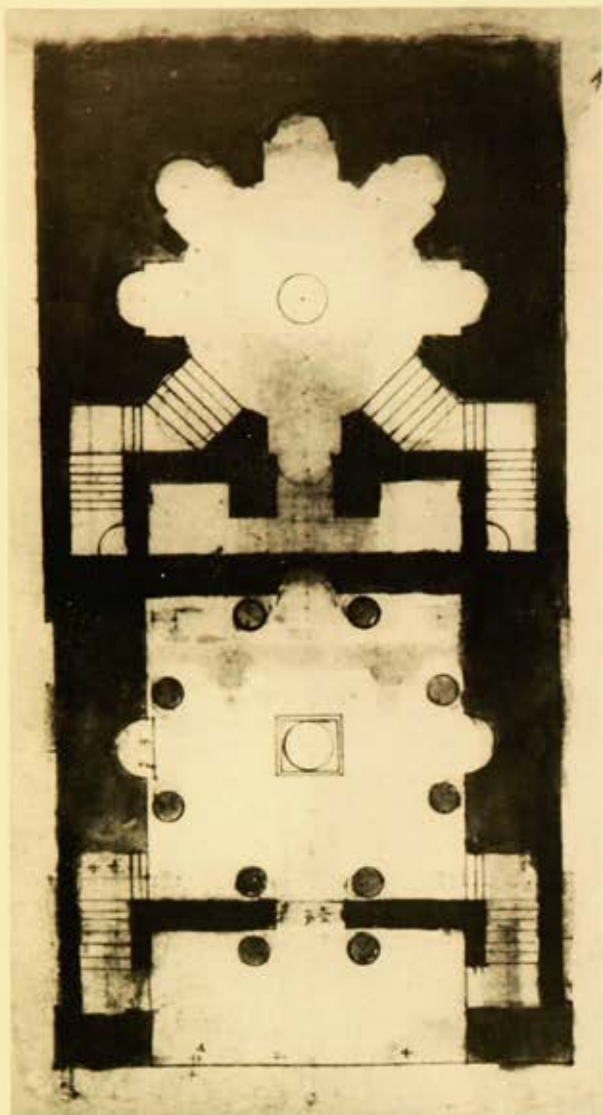
18. For a discussion of Biringucci's sketchbook, see J. A. Ackerman and W. Lotz, "Vignoliana", in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, Marsyas Supplement I, Institute of Fine Arts, 1964, especially pp. 1-3, and n. 1-4.



1. Fol. A72/M60: Ground plan and exterior facade elevation of antique tomb, corresponding to cross-section and foundation level plan shown on fig. 2.



2. Fol. A3 r/M1: Cross-section and foundation level of antique tomb, corresponding to fig. 1.



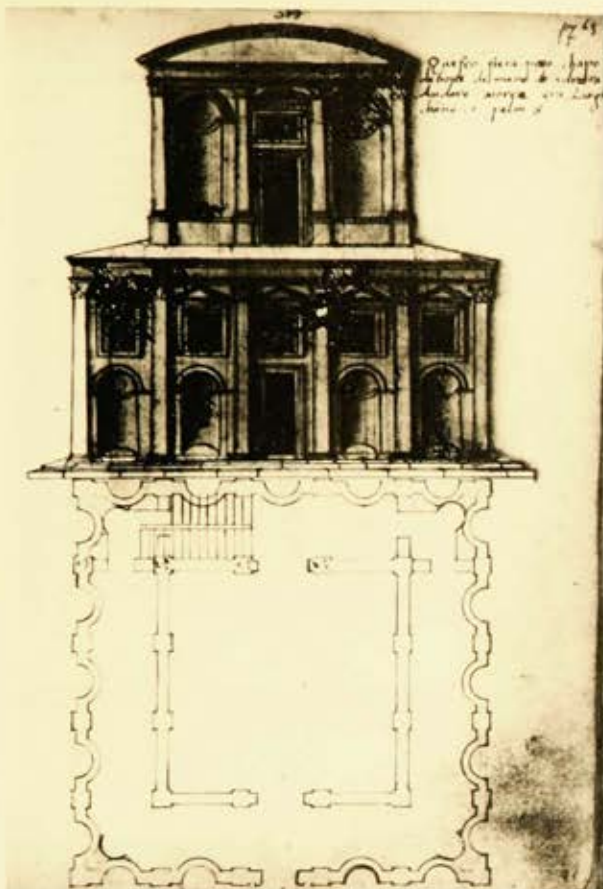
3

3. Fol. A14 v/M15: Plan showing two storeys, one superimposed on the other, of an antique tomb "poxo la presentatione di S. Sebastiano" (on the Via Appia), the elevation of which is shown on fig. 4.

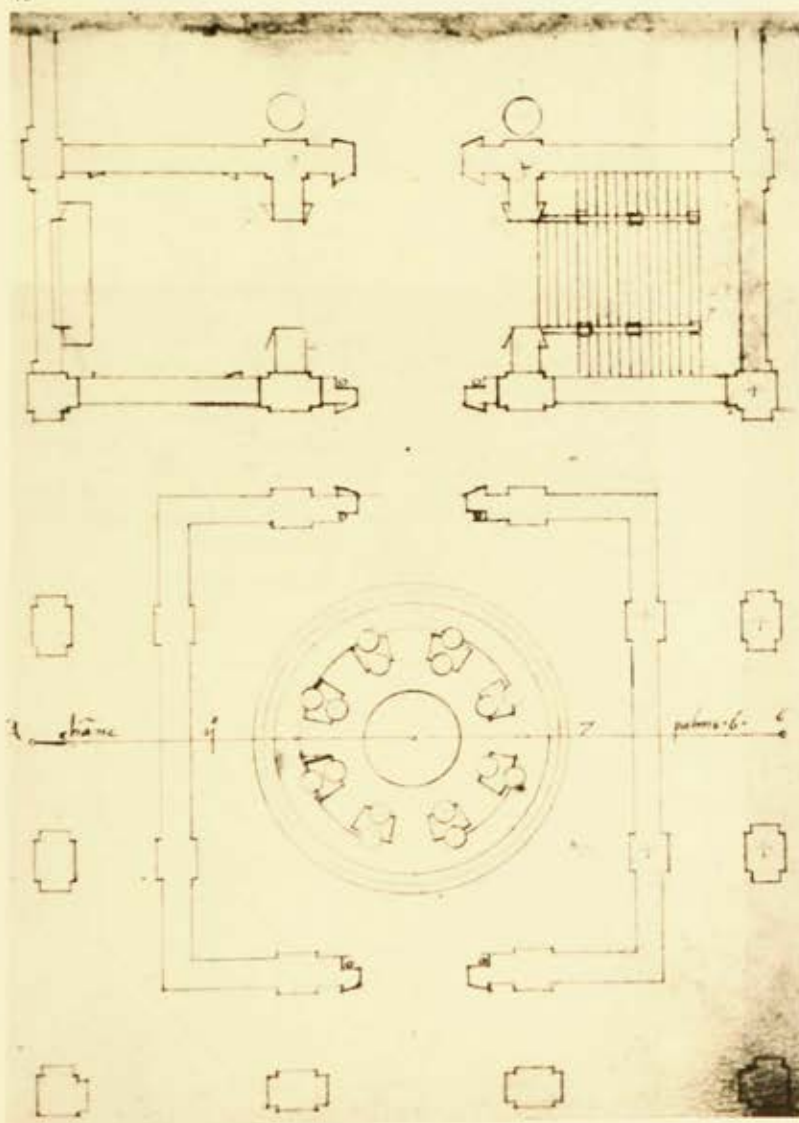
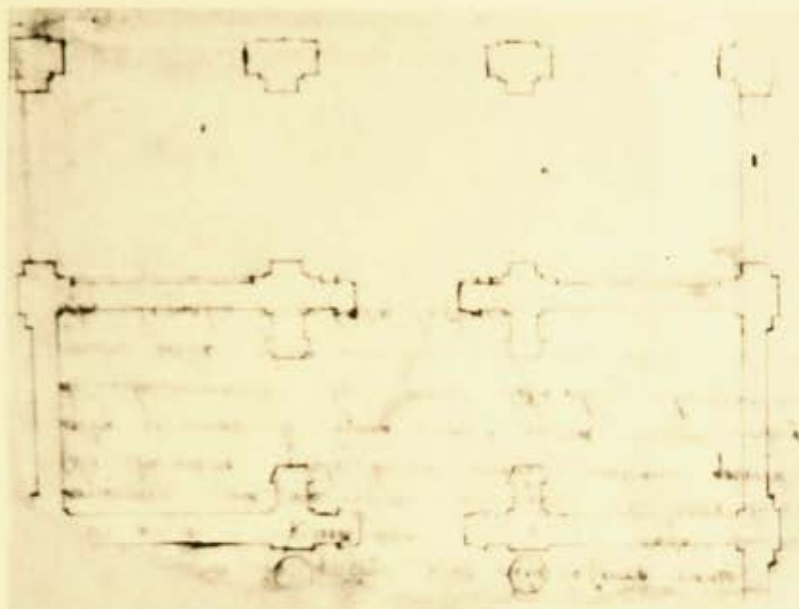
4. Fol. A5 r/M3: Exterior elevation of Pl. 3.



4

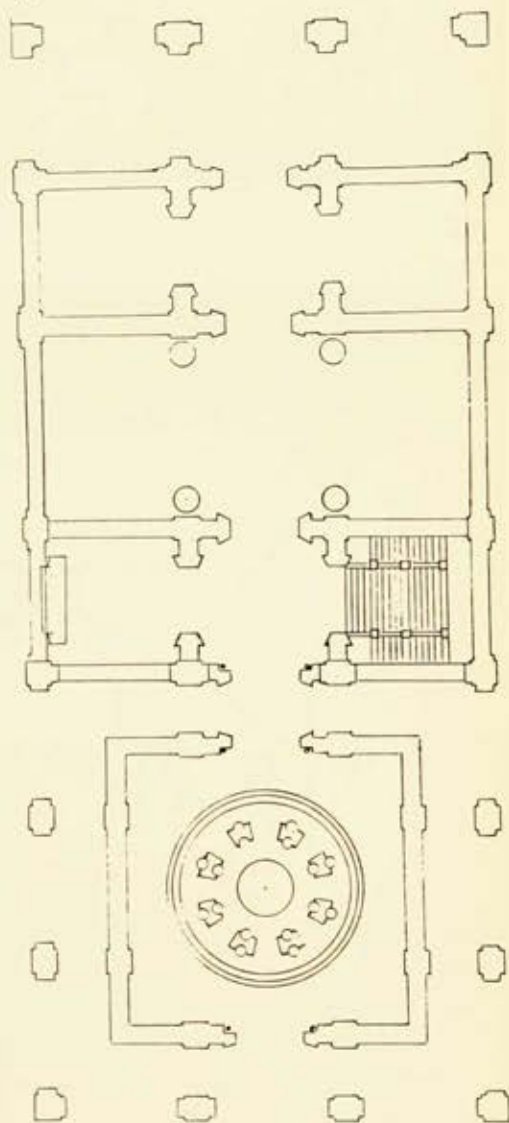


5. Fol. A17 r/M17: "poxo chapo de bove", an antique building measuring 5 canne and 8 palmi given a Renaissance facade.
 6. Biblioteca Ambrosiana, n° 251. inf. 218: Project for a square building, the upper crowning of which replicates the body of the antique building shown in fig. 5.
 7. Fol. A68 r/M57: Plan of a Roman building drawn in a book belonging to "M" Lionardo". On the left, the plan is drawn as it had been in the book; on the right, labeled "A", it is drawn as the artist thinks it ought to have been since so many doors would serve no purpose.

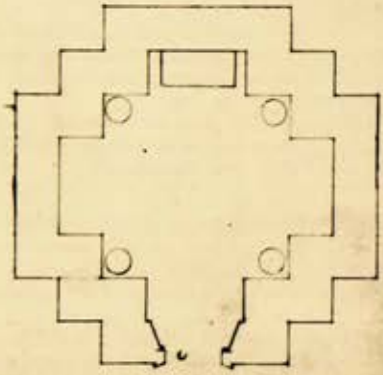


12-13. Fol. A 0 r/M8 and A44 r/M38: At one time these sheets were attached along the upper edge to produce a fold-out drawing resulting in the reconstruction drawing in fig. 14.

14. Reconstruction drawing combining the drawings in fig. 12-13, according to instructions given in the text of fol. A0 r/M9 (not reproduced).



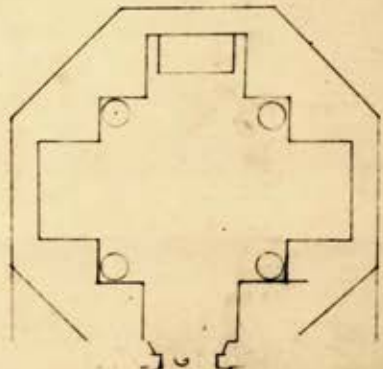
Questo sia Asano abbatte sopra lamina marta ambale
 detto e chome a intendo sotto lamina e chomessa
 questa farbare circa tre epomana infima chome on l'etromana
 fimec c. 6. A. con fimbria caligiana infuletopera questa
 chomen ca. al. c. clava 3 al. 6. clava 4 1 A.



1.

15

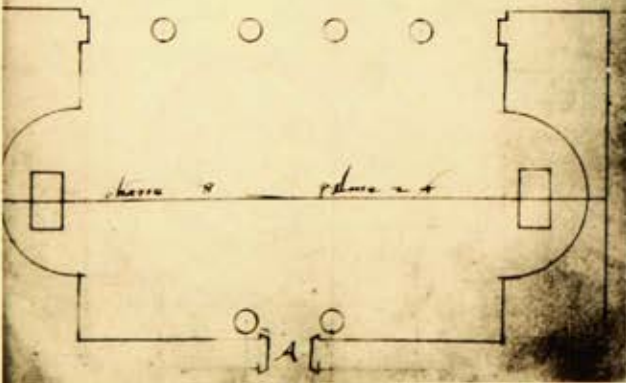
Questo unidimensionalmente in Batistano lamandata questo
 capo intore con setolese de schiamabacione



2.

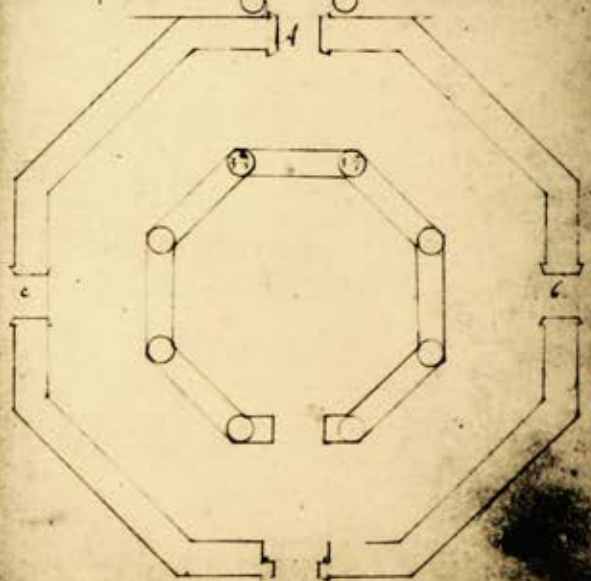
16

Questo sia quello che si magahatomena de la batista. rito
 elogudo e feto lamandato e strucco l'elohelista oneripare
 chilo unonecto che Alava la prima misura de la batista
 chabistano erlogio chome a parte 2 + mecto de la batista



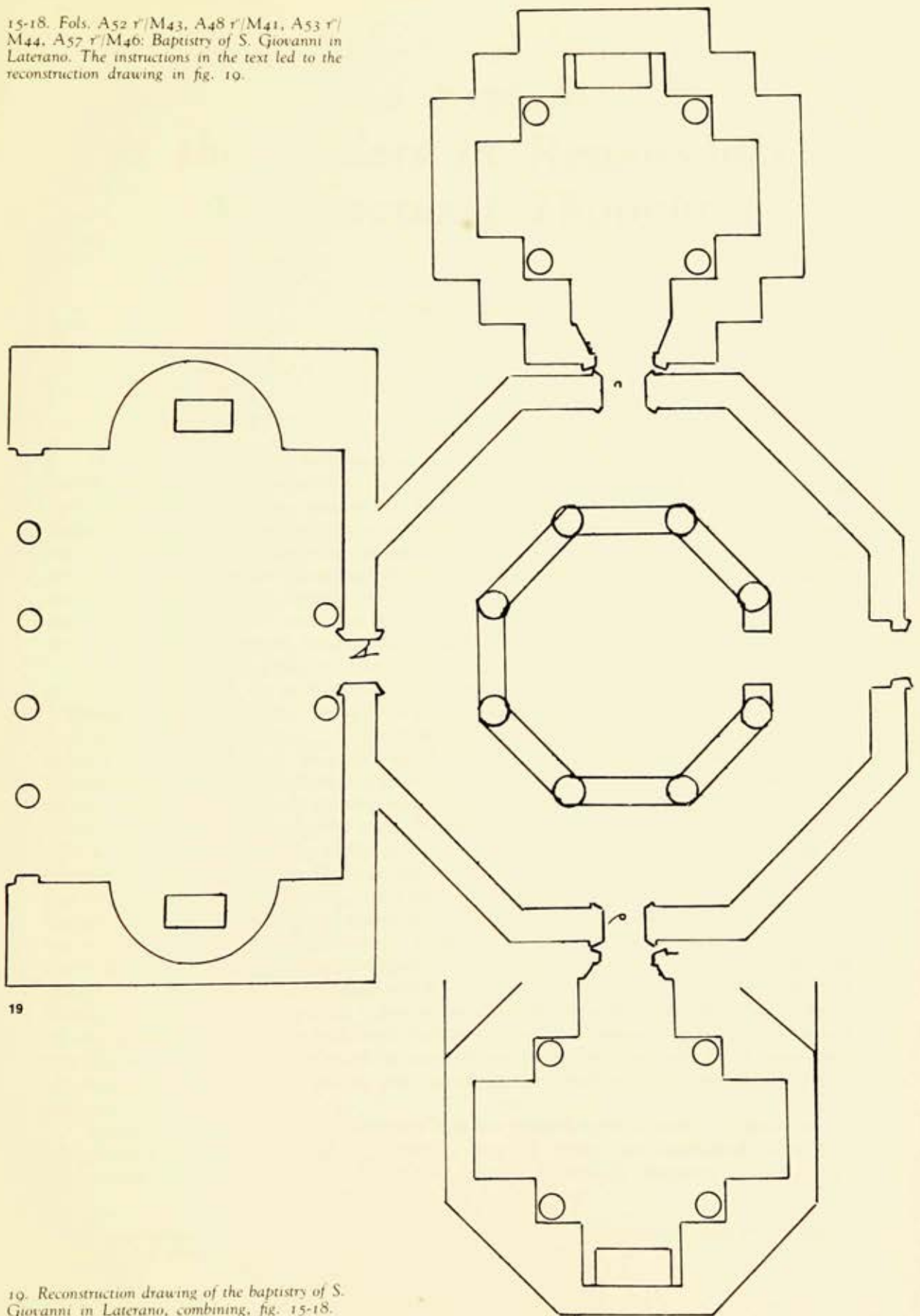
166

Questo sia Labistano fa rona elogudo. l'ovano uncto
 deustiboco lorde chiducto chomisa de la molo rampa
 l'istale vone alavira e glapora 6 glapora c questo
 vone tucto p onstanto l'elohelista oneripare de quale
 che Alavira e quale siara lamandata de la batista batistano
 menante de l'elohelista e oneripare glale l'elohelista
 un gloty q chalonare e con questo lamago l'elohelista
 vone de porfido cane da vone schibiane schibistano



M. A. PHILLIPS

15-18. Fols. A52 r/M43, A48 r/M41, A53 r/M44, A57 r/M46: Baptistry of S. Giovanni in Laterano. The instructions in the text led to the reconstruction drawing in fig. 10.



10. Reconstruction drawing of the baptistry of S. Giovanni in Laterano, combining fig. 15-18.

The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought

by John ONIANS

Having spent ten days reviewing the diversity of Renaissance architectural writing it is not inappropriate to concentrate on one theme which recurs in most authors and most buildings. The columnar orders are in a sense the hallmarks of the architectural Renaissance. Yet surprisingly in view of their importance these potent orders have been very little studied. It is as if their meaning as symbols of correct antique architecture has seemed so obvious as to discourage further enquiry into the more detailed questions of how they were used and thought about. This paper will approach such an enquiry by examining some of these questions in terms of the broad issues they raise¹. As we shall see, some of these issues fundamentally affect the way we see the Renaissance.

We may begin by asking whether it is indeed true that the orders were introduced as an attempt to revive the architecture of ancient Rome. Traditionally the architectural "Renaissance of Antiquity" is supposed to begin with the work of Brunelleschi and to be continued by Michelozzo. Is this what the use of the orders by these two architects suggest? In the case of Brunelleschi the evidence is limited but clear. He uses Corinthian pilasters and columns with monotonous regularity for the main elements of all his buildings. The only interruption of this regular pattern is the use of Ionic for minor forms such as the smaller order of the Barbadori chapel, the colonnettes of the altar in the same chapel and a whole series of balustrades such as those of the Old Sacristy lantern or the interior of the Duomo cupola. The only 'system' of the orders which he has is that there are two forms, the richer Corinthian being used for full-size column forms and the simpler Ionic for minor forms and colonnettes. We would look in vain for such a system either in Vitruvius or the buildings of ancient Rome. Instead it is derived from Tuscan Romanesque usage. The combination of major Corinthian and minor Ionic forms in the Barbadori elevation is manifestly derived from the gallery of Florence Baptistery and the Ionic colonnettes of his balustrades from the Ionic galleries of monuments such as Pisa and Prato Cathedrals and S. Frediano at Lucca. The fact that Donatello in the St. Louis niche and Masaccio in the altar and the *Trinita* both observe the same simple system only confirms the authority of the Romanesque monuments.

Equally Romanesque is Michelozzo's more complicated system. Typical is his reinstatement of the Composite capital. Two of these are combined with two Corinthian ones in both his shrines in SS. Annunziata and S. Miniato. This abrupt

1. The only substantial studies of the orders at the Renaissance are E. Forssmann, *Säule und Ornament*, Stockholm 1956 and Dorisch, *Ionisch, Korinthisch*, Stockholm 1961.

deviation from the regularity of Brunelleschi's colonnades depends directly on Romanesque example. In the S. Miniato shrine the arrangement of two Composite capitals in front and two Corinthian behind directly copies the arrangement of capitals both in the choir above and around the altar in the crypt below. While the more bizarre arrangement in SS. Annunziata with Composite on the left and Corinthian on the right in front and a reverse arrangement behind is directly copied from the similar scheme found horizontally in S. Miniato's great transverse arches. Michelozzo was clearly a diligent student of Romanesque. This emerges also from the way he handles all three of his orders. As its use both in the shrines and the court of the Pal. Medici shows, Composite was in the system used to mark out the important areas of the most important buildings. This derives directly from Romanesque practice where Composite columns were used to mark the east end of the otherwise Corinthian cathedral at Fiesole and also to mark the east door of the Baptistery in Florence. The example of a building such as Fiesole Cathedral also helps us to understand how he uses Corinthian and Ionic in a similar way. Thus for instance in the Novitiate chapel of S. Croce the square 'altar' area is marked off by corinthian pilasters, while the main 'congregational' area has a vault supported on ionic volutes (fig. 1). He thus uses Corinthian and Ionic to differentiate status in an ecclesiastical building just as his Romanesque predecessors had used Composite and Corinthian. The two new elements in Michelozzo's system of the orders, the introduction of Composite and the use of all three orders to distinguish relative status, are thus both as directly derived from Romanesque buildings as was Brunelleschi's more limited system. It is important to note that both architects seem to have studied a whole range of Romanesque buildings in Florence, Fiesole, Pisa and Lucca. For this makes it highly unlikely that the Florentine Baptistery was treated as an antique Roman monument. Besides which there is of course no parallel between the systems of either Brunelleschi or Michelozzo and any genuinely Roman system. The conclusion that both men were pursuing not an Antique but a Tuscan Romanesque revival is thus the only natural one, and fits exactly with all that has been established by Saalman Burns, and others². Elsewhere I have sought to show how Brunelleschi initiated the Tuscan Romanesque revival in a spirit of Tuscan and Italic nationalism³.

Brunelleschi and Michelozzo are thus in agreement in reviving Romanesque principles, but the degree of their understanding of those principles is very different. While Brunelleschi has extracted one simple rule to make his buildings more ordered, but hardly more interesting, Michelozzo has recovered a principle which enables him to make his buildings much more articulate. A good example is his Pal. Medici (fig. 2). This has Composite columns in the ground-floor court, the grand public reception area, a type of Corinthian colonnette in the windows on the first floor, which housed the most important private rooms, and finally Ionic colonnettes on the gallery of the top floor, which would have housed minor rooms and those of children and servants. Michelozzo is, of course, not simply copying Romanesque practice here, since Romanesque architects never faced such a problem of vertical differentiation. What he does is extract the underlying principle of Romanesque usage and apply it to the differentiation of status in the archetype of Renaissance *palazzi*. Michelozzo's understanding of the Romanesque orders is thus superior to Brunelleschi's. Not only has he identified a wider range of forms, he has also recovered the theories governing their use.

Michelozzo's system of the orders leads directly on to that of Alberti. This is most apparent in the status Alberti accords to the order which we call Composite. His recognition of this form as a separate order, although it had never been mentioned by Vitruvius, would have been impossible without a knowledge of Christian monuments

2. For a review of the problem see H. Burns, "Quattrocento architecture and the Antique: some problems" in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, ed. R. Bolgar, Cambridge, 1971, pp. 269-287.

3. John Onians, "Brunelleschi: humanist or nationalist", *Art History*, 1982, pp. 259-272.

and probably reflects his appreciation of what Michelozzo was doing. This is most clear in his statement that Italic, as he calls it, is the only order which is preferable to all the others⁴. He can have known no Roman building which suggested this. Its occurrence as a capital form on a few triumphal arches can hardly have given it the status of an order, still less the best order. Its use in the Early Christian churches of Rome on the other hand and in those of Romanesque Tuscany could have suggested both points. Alberti's addition of a new order thus reflects his study of Medieval buildings. However, the name he gave it, Italic, and his explicit attribution of its invention to the ancient Romans does provide the first certain influence of antiquity on the Renaissance system of the orders. Apparently, having observed the order's importance in Medieval buildings, Alberti sought for an understanding of its origins in the buildings of ancient Rome, and, noticing its use on triumphal arches, inferred, probably correctly, that it had been deliberately invented as a symbol of Roman authority. Still, his interest in architectural nationalism in the first place probably stems from his awareness that Brunelleschi and Michelozzo had developed their new style as a national expression to rival Gothic. For nationalism, both Tuscan and Italian, affects his treatment of the other end of the scale of the orders too, when he suggests that the forms which Vitruvius calls Doric had probably been invented at least as early in Italy as in Greece. Tuscan and Doric he evidently treated as two versions of the same basic form. Alberti thus cleverly provides a historical model for the modern anti-Gothic Italicism by developing the idea of an ancient Italicism which was anti-Greek. His study of the system of the orders is at one level at least a vehicle for the expression of national aspirations.

That at any rate is what he seems to propose in Book VI. Elsewhere the orders are presented in different contexts and they are made to serve other, sometimes contradictory, purposes. Typical is the fact that in all other cases where the orders are discussed he mentions only the Greek orders, Doric, Ionic and Corinthian, and omits that Italic form which he had recommended as the best. In these passages simply sorting out the correct forms and proportions of the Vitruvian *genera* absorbed all his energy, as, for the first time since antiquity, and with a new clarity, he analysed the three orders from pedestal to cornice, showing, too, for the first time that terms Doric, Ionic and Corinthian could also be applied to the forms of doors and windows as well.

In other places the diversity of Alberti's goals leads him into more substantial contradictions. The most important of these develops from his attempts to provide the different orders with distinct characters. As is apparent from his placing of Italic at the head of the orders because it is a combination of the two next best ones, Ionic and Corinthian, at one level Alberti is clear that the richer the order the better it is, and in this he is simply going along with the scale of values implied in the buildings of Michelozzo. Moreover he provides a theoretical background to this scale of values in Bk IX, 5, when he relates how the three columnar types were originally based on three human types, the squat, the slender and the intermediate. Of the three columns so developed, the squat one, Doric, was *ad laborem aptius* "better for work" the slender one, Corinthian, was *lepidus* "elegant". From the reference to squat and slender human types and to columns which are good for work and ones which are elegant it is hard to avoid the conclusion that Alberti is relating the orders to the different classes, with Doric as an equivalent of the working class and Corinthian as an equivalent of the aristocracy, an equivalence which fits perfectly with the contemporary use of the orders to differentiate status in buildings, involving only the introduction of Doric as an even lower status form than Ionic. Alberti's own exploitation of this scale can be seen in the facade of the Pal. Rucellai where the residential floors for the family have Corinthian pilasters while the ground floor with its store rooms and service areas is Doric.

This apparently coherent point of view is however implicitly rejected elsewhere.

4. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 6.

Thus, referring to the Vitruvian rule that Doric should be used for the temples of male gods and Corinthian for young female ones, he says that 'temples to Hercules, Mars and the greatest gods should be so designed that they rather show importance in their dignity (*auctoritatem ex gravitate*) than grace in their prettiness (*gratiam ex venustate*)' (VII, 3). Here the *auctoritas* and *gravitas* implicitly associated with Doric are manifestly high-status properties and *gratia* and *venustas* lower status ones. As the use of the term *gravitas* shows, Alberti realised that, in terms of the Ciceronian stoic morality which pervades his treatise, Doric, with its strength and simplicity, was immeasurably superior to Corinthian with its flimsy prettiness. He realised this but never dared admit it. For, in the present passage, he never gives the precise detail of the Vitruvian rule nor records the names of the orders which represent these qualities. Still, throughout his treatise he defines *gravitas* as the quality to be expressed in the more important buildings, town houses as opposed to villas, public rooms as opposed to private rooms, etc. Implicitly all these should have the Doric order. Yet explicitly he had defined Doric as working class. Alberti was confronted with the problem that when status was measured in the usual social terms, by the expression of wealth, Corinthian or Composite was at the top and Doric at the bottom, but when it was measured in moral terms, with simplicity and strength as the highest virtues then Doric was at the top and the whole scale was reversed. Perhaps because he realised the hopelessness of the contradiction he gave almost no detailed rules for matching the orders to particular contexts.

Patrons, however, could not leave the problem unresolved and there is one remarkable case where the two contradictory scales were combined in the same complex. This is at Pienza where church, palace and other buildings were erected by Pius II around 1460 (fig. 3 à 5). In the palace Composite and Corinthian are used for the most important areas, following the usage in the Medici and Rucellai palaces, and Doric is used for the least important. Thus, on the facade, Doric, as on the Pal. Rucellai, is used to distinguish the lowest service storey from the upper residential ones which are Corinthian. Continuing the same social scale the facade of the church is then Composite throughout and uses the full column form instead of the pilaster. To anyone standing in the square the relative status of the church and the different floors of the palace is clearly articulated on a social scale with the richer forms being reserved for the more important areas. But with a step inside the church all is changed. The columns have Doric capitals with the same decoration as those on the basement of the Rucellai palace and the bases have the simple *tonus* associated with Tuscan by Vitruvius. The interior of the church, the most sacred, and thus the highest status part of the building complex accordingly has the lowest status order in social terms. Since this cannot be the reading intended by the pope, the only explanation is that he is using the order not as the bottom of the social scale but as the top of the moral one, not because it is *ad laborem aptius*, but as an emblem of *gravitas*. In the piazza outside status is measured in worldly terms. Inside spiritual standards apply. The facade of the church has to tell the world that it is the most important building. Its interior has to tell the spectator that it is the place of the highest virtue. Within a few yards the same architect, Bernardo Rossellino, is using the orders in terms of two completely different systems of meaning. Whether Alberti's influence was direct or indirect it seems certain that there is a connection with the double standard of the *De re aedificatoria*.

Filarete, who was writing his treatise at Milan at the same time that Pienza was being built in the early 1460's, refused to allow himself to be confused, as Alberti was, by conflicting values, and reformed the system of the orders into a completely consistent scheme (fig. 6)⁵. The imaginativeness of his approach emerges when it is realised that in his illustration of the orders the most elaborate is now called Doric (A), the intermediate form is Corinthian (B) and the least elaborate is Ionic (C). Essentially what he has done

5. See John Onians, "Filarete and the *qualità*: architectural and social", *Arte Lombarda*, 1973, pp. 116-120.

is to decide that if Doric is based on the male body, which is obviously the best, then clearly the best of the orders must be Doric; so he simply introduced a new and richer form of Corinthian to place at the top of his scale. For him there was no question that the richer, taller forms were superior to lower plainer ones, since he adopted a brilliantly precise analogy relating the three orders to the three social classes. Since the classes were called *grandi*, *mezzani* and *piccoli*, and, as he observes, the upper classes were chiefly ornamental, and the lower classes were only good for carrying loads, it was obvious that the tallest order was for the highest class and the shortest for the lowest. Equally, since degree of elaboration of dress was a standard means of social differentiation, it was obvious that the highest order should also be the richest. To stress how tight was the relationship between classes and orders, he went on to replace the Vitruvian term *genus* by that of *qualità*, which had regularly been used for 'class'. The Doric *qualità* was directly appropriate for people of the highest quality. The houses of the nobility are Doric, of the merchants, Corinthian, and of the artisans, Ionic. Filarete is thus both more imaginative and clearer than Alberti in his approach to the orders and as a result produced a scheme which is closer than anything yet to a genuine system. Filarete was even driven by the logic of his system to rename a Vitruvian order.

Twenty years later Francesco di Giorgio found himself driven by the logic of his own system to do something similar. For him the only consistent difference between the orders was the proportionate height of their capitals. Doric was $\frac{1}{3}$ dia., Ionic $\frac{2}{3}$ dia. and Corinthian 1 dia. (fig. 7). Consequently regardless of their forms, capitals were identified according to their proportions, with Doric labelled as Ionic and Ionic as Doric. Francesco's interest in differentiating the orders in terms of the proportions alone reflects his main ambition to reduce architecture to a science. Not surprisingly most of his illustrations, especially in the final version of the treatise, are geometrical diagrams and ornament is rarely shown. Equally, not surprisingly, he confesses himself to be indifferent as to which orders are used. This apparent indifference may in part depend on a crisis of doubt then facing architects on the still unresolved question of whether Corinthian was indeed superior to Doric or vice versa. As I have shown elsewhere, Sixtus IV and his family took Pius' use of Doric for churches even further, using the simplest Doric forms for churches such as S. Lorenzo in Damaso and the Cathedral in Turin and for palaces such as the Pal. della Rovere in Savona (fig. 8), yet in each case they placed Corinthian or Composite elements in front of their buildings to remind people that they should not be misled into believing that the buildings were low status⁶. Evidently Doric had become the indispensable expression of moral excellence, but Corinthian and Composite were still the equally indispensable badge of high status. This usage may at first seem to be so inconsistent as to be impossible, but it is comparable to usage in other spheres today. An army officer, for example, will wear a uniform which has the brown colour appropriate for combat, but the brass of his epaulettes or the gold braid of his hat will always be present to make sure that his status is not forgotten and that he is not confused with an ordinary soldier. The columns in front of the Pal. della Rovere are exactly like such gold braid.

This is not the place to go into the subsequent influence of musical theory on the system of the orders in the writings of Colonna and Pacioli and the buildings of Bramante⁷. But it is worth noticing that the analogy between Dorian and Doric only reinforced the moral credentials of that order, while the pursuit of polyphonic harmony enabled all the orders to be combined in such a way that the emblems of morality and high status could be combined without affront to either. It is also worth stressing that there is no inconsistency in Doric functioning both as an equivalent of the Dorian mode

6. See John Onians, "The last Judgement of Renaissance architecture", *Journal of the Royal Society of Arts*, 1980, pp. 701-718.

7. See John Onians, "On how to listen to High Renaissance art", *Art History*, 1984, pp. 411-437.

and of the bass voice in the same building such as the Belvedere. In a piece of music a series of low notes may be both the main theme of a piece providing its characteristic mood and at the same time simply the notes sung by the bass part requiring a harmony of higher voices for musical completeness. Bramante's system of the orders has its own musical logic, just as Francesco di Giorgio's has its geometrical logic and Filarete's its social logic. Only Alberti found himself in difficulties because a system based on the logic of social values was confronted by another based on the values of morality.

It may strike us as bizarre that in the space of sixty years from 1450 to 1510 the system of the orders should go through so many transformations, but the treatises makes it clear that it did. Doric was for Alberti a simple low form, which was at one moment an emblem of the working class and at another the symbol of Roman virtue. For Filarete Doric was the tallest and richest of the orders and synonymous with the aristocracy. For Francesco di Giorgio it was little more than the capital with the lowest proportions. For Bramante it was either just a bass voice in a four part harmony or it was like a mode capable of expressing and indeed inducing the highest emotion. The richness of architectural thought which produced these ideas is amazing when the five or six major treatises on building are compared with the meagre contemporary literatures on painting and sculpture. Equally noteworthy is it that not one of the systems we have discussed owes anything substantial to a study of either ancient Roman buildings or of Vitruvius. The contribution of these sources is limited to some assistance in the improvement of the formal vocabulary. Indeed it is as if all these theories were invented only to give the ancient forms some meaning which would be acceptable in contemporary terms. Alberti knew that he could make the ancient forms respectable if he could show that they reflected either contemporary social values or ancient moral ones. Filarete knew he could make them acceptable by showing that they precisely mirrored the contemporary class system. Francesco di Giorgio felt that it would be enough to show that they embodied the most scientific principles of geometry. Colonna, Pacioli and Bramante knew that they could be made completely respectable by being assimilated to the forms of music, the highest of the arts.

Five writers in fifty years all set out to assimilate the orders to some irrefutably acceptable system. But what stimulated this remarkable burst of creativity? If the ancient forms were as admired as is often claimed, why did people go to such lengths in making them acceptable, often contradicting the evidence both of Vitruvius and the monuments? The answer is obvious if we look at contemporary paintings. From Mantegna to Signorelli, from Filippo Lippi to Botticelli the Classical orders are most frequently the emblems of corrupt paganism contrasting with the simple wooden shed which is ultimately the only appropriate expression of Christianity. Far from being the mark of excellence the orders were the mark of corruption — unless, that is, they could be given a new meaning. This was the challenge to which architects and writers alike responded in the half century after 1450.

It is worth noting that such new meanings were unnecessary for the first thirty years in Florence, since the architecture which was being revived was not Roman but Romanesque and so Christian anyway. Indeed, so well had Brunelleschi and Michelozzo established the orders as the vocabulary of a Tuscan language that no-one in Florence ever needed to concoct a special set of meanings. But outside Florence, in Rome, Milan, Urbino and Venice, where the forms could not be justified as a continuation of a local Christian tradition for each centre a new system had to be invented. If the orders were to be saved from the taint of materialistic paganism they had to be charged with a new meaning in terms of accepted scales of values, whether these were social, as in the case of Alberti and Filarete, scientific, as in the case of Francesco di Giorgio, or musical, as in the case of Colonna and Pacioli.

The orders, then, were introduced in Florence as a revived Romanesque system to provide a national architecture to replace the alien Gothic. When, in the work of

Alberti and his successors, they were increasingly related to Roman rather than Romanesque sources, whether Vitruvius or the monuments, they were transposed from one system to another in the search of one which was safe. Cumulatively the new systems must, by 1500, have equipped the orders with new and modern credentials and Bramante's musical system associated them with the highest musical and artistic standards. But still the orders had not been explicitly christianised and, although Doric had been proved to be of impeccable moral quality, the richest order, Corinthian, still needed to be unambiguously placed at the head of the system. No-one would have felt this lack more than Julius II who as Pope wished to use the finest forms of ancient architecture for the greater glory of the Church. And he it was who, perhaps with Bramante's help, resolved the outstanding problems. How he did it is apparent in two different works. Exploiting for the first time a sophisticated knowledge of the development of ancient architecture from Doric to Corinthian and from timber to stone, Julius used this development to illustrate the two-fold fulfilment of the Christian message. In Liberi's organ shutters at Loreto, executed after 1510, the change from the primitive wooden Doric architecture on the left to the magnificent vaulted Corinthian masonry on the right is made to express the miracle of the Incarnation in which the age of the Law is replaced by the age of Grace, just as the change from Romanesque to Gothic had been used by Flemish artists earlier in the century (fig. 9). In the print after Raphael of a few years later which is the setting for an *Adoration* scene the same change from an even more primitive wooden structure, the scientific prototype of Doric, to a magnificent incomplete triple arch structure with Corinthian columns, is put to rather different use to illustrate the same development (fig. 10). The wooden structure on the left is not only primitive but closed and windowless as if recalling the blind synagogue. The open vaulted Corinthian structure must represent the final fulfilment of Christ's vision of the universal rule of the Christian church as inaugurated by Julius and continued by Leo X. As in the organ shutters the structure on the right alludes directly to the new St. Peter's with its wide vaults and Corinthian interior. Painting and print together point to the establishment of a final Christian system of the orders in which even the richest and most pagan of architectural forms, the very forms which in earlier *Adorations* had represented the worst corruption of paganism, could be seen to embody the very mystery of Christ's final universal rule.

There were to be many other systems of the orders later, but never again was there to be such a period of intense creativity in devising them. Under Julius II the orders finally achieved respectability. Once respectable their use could be taken for granted. Since the High Renaissance it has been as a system of forms rather than as a system of meaning that they have held the attention first of architects and more recently of art historians. Once it had become accepted that Doric, Ionic and Corinthian were the proud emblems of a revived ancient Roman architecture, it was soon forgotten that the real origin of their revival was in an outburst of Tuscan anti-Gothic nationalism, and that their association with pagan Rome had at first been only an embarrassment and that architect after architect had invented system after system in order to compensate for the negative association with the Roman world. The architectural treatise as a system of justification for the use of Classical forms, was born out of chance, not pride. Painting and sculpture needed no justification — and nor did Gothic architecture. Only Classical architecture needed an elaborate cloak of theory to hide its corruption. The treatises we have been studying in the last ten days are in a sense only a wardrobe of disguises.



1



2



3

1. Florence, S. Croce: Novitiate Chapel.
 2. Florence, Pal. Medici: Courtyard.
 3. Pienza, Pal. Piccolomini.
 4. Pienza, Cathedral.
 5. Pienza, Cathedral: interior.
 Filarete, Cod. Magl., fol. 57 v.



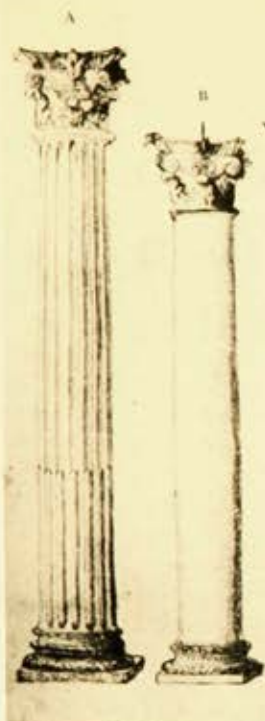
4

27 Pienza - Cattedrale



5

PIENZA (SIENA) - INTERNO DELLA CATTEDRALE



non uera. A ogni modo uoglio sempre intendere queste cose deperiti in
 piacere molto. Quando muouere non disponere che uoglia quelle cose
 me come sono fatte. Quando sapetea. fedelmente ueritate si sono difeg
 uero una. Le laco uero & frate condio pogg

Venno l'auo di non gioia piu d'interre & all'ora l'ultra & lui uero & g
 to che fa fabio nel mondo fu ueroa difegnata l'accoloma. Signore ne
 per uolero sapere finalmente quella che a Roma sparse una di queste dal
 lo uero uero ma fa pure una di queste che si ueroa al presente ad
 q' sia meglio che faccia pure una di queste altre che le possiate meglio
 intendere quando non le uerteranno in loro non faranno una di quelle uero
 (come delle quali auete inteso le loro ragioni & misure delle ore qualun
 donde uero & uero. Come auete ueduto colfetto io uero uero
 uero alla donna alla uerita no fare uero alla uerita no fare fare

Per al presente delle colonne auete uero & ueroa g' d'ogni affa delle gno
 di & delle puzole lo uero uero ancora uero. Ma auete pare meglio
 che spaziamo ueroa difegno della cosa principata come ueroa uero uero
 uero & ueroa come se ueroa ueroa l'accoloma o ueroa due pareti
 liqua sono ueroa ueroa di ueroa ueroa ueroa & ueroa ueroa uero
 il fondamento io lo ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 ueroa che a una ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 fa il difegno della ueroa & della ueroa & poi le ueroa ueroa al Signore ma pa
 die. Et quella che alla ueroa pu quella ueroa ueroa

Credo che al presente ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 no due ueroa & ueroa sono ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 ueroa ueroa. Ma ueroa sono ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa

Questo fondamento che ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa
 ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa ueroa

6



8

7



6. Filarete, Cod. Magl., fol. 57 v.
 7. Francesco di Giorgio, Cod. Magl., fol. 33 r (ed. Maltese, II, pl. 210).
 8. Savona, Palazzo della Rovere.



9

9. Loreto, Basilica: organ shutters by A. Liberi.
 10. Adoration of the Shepherds, upper half. Engraving school of Marcantonio Raimondi. After Raphael and/or Penni. Bartsch XV, 15, 3. Cf. K. Oberhuber, Raphael Zeichnungen, 4, Berlin, 1082, p. 47, fig. 50).

10



Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista

di Pier Nicola PAGLIARA

«L'opera è facta dalla buona memoria secondo le regole di Vectruvio». Così Giovan Battista da Sangallo, poco dopo la morte del fratello Antonio il Giovane, attesta come questi nel progettare palazzo Farnese avesse voluto seguire le indicazioni del *De architectura*¹. L'atrio di quel palazzo, del tipo considerato vitruviano agli inizi del XVI secolo, e molti suoi particolari architettonici che rispondono a norme vitruviane o vi si avvicinano, confermano la veridicità di questa testimonianza². Poiché Antonio inizia il progetto per il cardinal Farnese intorno al 1514 e disegna i dettagli più vitruviani del palazzo negli ultimi anni della propria vita, terminata nel '46, si può presumere che in questo lungo arco di tempo l'intento di seguire i precetti del *De architectura* lo abbia guidato nella massima parte delle sue opere. Queste, i suoi disegni, i suoi scritti, nonché gli studi vitruviani di Giovanni Battista conservati in un *corpus* più completo, offrono appunto la possibilità di accertare perché un architetto che si era formato attraverso una lunga pratica di abile costruttore e collaborando con gli zii Giuliano e Antonio il Vecchio e con Bramante, abbia sentito la necessità di rivolgersi al trattato latino ed in che modo ed entro quali limiti ne abbia interpretato le indicazioni e fino a che punto le abbia messe in pratica³.

La padronanza di una teoria come prova di «virtù»

Lo stesso Sangallo lascia intravedere uno dei motivi che poteva aver suscitato il suo interesse per le teorie vitruviane quando, nella prefazione alla progettata traduzione del *De architectura*, attribuisce al trattatista latino un movente che doveva essere innanzitutto il suo, dove scrive che Vitruvio «per isdegno che Ottaviano si serviva di maestri ignoranti... fecie questo libro per fare conoscersi sé essere valente omo, e quelli altri maestri farli conoscere bene ignioranti come erano»⁴. La scienza dell'architetto secondo Vitruvio era riassumibile in un insieme di norme e solo l'applicazione di questa scienza

Lista delle c—

Lista delle opere citate più di una volta alla fine del testo.

1. La frase è in una minuta del memoriale indirizzato a Paolo III contro il cornicione michelangiolesco (Pagliara, 1982, p. 33).
2. Sull'ispirazione vitruviana dell'atrio: Hamberg, pp. 15-21; sui particolari vitruviani di palazzo Farnese: Rusconi, p. 86; Frommel, 1973, II, pp. 120, 138; *Id.* 1981, pp. 135-138.
3. Su Antonio il Giovane: Giovannoni; Bruschi; sulla sua attività giovanile: Frommel, 1986.
4. La prefazione scritta nel 1531 ed aggiornata nel '39 è stata pubblicata più volte, l'ultima da Barocchi, pp. 3028-3031; cfr. il passo cit. con *De architectura*, II, prefazione, 4 e VI, prefazione, 5.

garantiva la qualità dell'opera; adottando e mettendo in pratica queste concezioni il legnaiolo figlio del bottaio Bartolomeo poteva mostrarsi « valente omo », cercando così di conquistare quella « virtù » che invece secondo Benvenuto Cellini « per essere egli stato nè pittore, nè scultore ma falegname non si vide mai nelle sue opere come s'era vista in Michelangelo »⁵.

Alla « Virtù » è intitolata l'Accademia romana nella quale, per iniziativa in primo luogo di Claudio Tolomei, tra il 1541 ed il '44 si legge e si commenta il *De architectura* e si elabora un grandioso programma di studi vitruviani volto a rinnovare la prassi architettonica⁶. Non sappiamo se ne facesse parte anche il Sangallo: mentre sono noti numerosi nomi di letterati e cultori di discipline scientifiche che partecipavano alle riunioni, ne conosciamo infatti soltanto due di architetti, Vignola e Francesco Paciotti, che in tempi diversi collaborarono alla realizzazione del programma rilevando monumenti antichi⁷. Nonostante Antonio risulti in buoni rapporti con alcuni letterati di quel circolo, Marcello Cervini e Philandrier, è assai più probabile che ne sia rimasto fuori, dal momento che negli stessi anni lo troviamo tra i primi soci e gli « ufficiali » di una confraternita, composta quasi esclusivamente da artisti, che di fatto svolge un'attività abbastanza simile, anche se non necessariamente concorrenziale, a quella dell'Accademia di Tolomei⁸. Nel 1543 « huomini eccellentissimi tanto in Architettura, scultura et pittura, quanto in ogni altro exercitio degno di alti ingegni », quindi « virtuosi » che si distinguono dagli artefici indotti e si avvicinano tendenzialmente ai « virtuosi » colti dilettanti di architettura dell'Accademia di Tolomei, si riuniscono infatti, per iniziativa di un religioso, nella Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta. La Compagnia, pur essendo intitolata al protettore dei falegnami, già allora è chiamata di fatto « dei virtuosi », una denominazione che ricorda quella dell'Accademia del Tolomei e che nel secolo seguente si affiancherà ufficialmente al titolo originario finendo poi, nonostante le contestazioni, col soppiantarla⁹. Al di là degli scopi istituzionali, devozionali e di mutua assistenza, le riunioni della Compagnia, che aveva sede nel Pantheon, erano occasione, secondo le testimonianze di Francesco de Marchi, per dibattere questioni artistiche ed antiquarie; potrebbero essere state quindi la sede naturale per discutere le tesi vitruviane dei Sangallo e di altri associati¹⁰. Comunque sia, agli inizi degli anni '40 i fratelli Sangallo sono considerati autorevoli interpreti del *De architectura*: nelle sue *Annotationes a Vitruvio*

5. Cellini, p. 1110. Sulla norma in Vitruvio: Gros, p. 989.

6. Barocchi, pp. 3037-3046; P. Cataneo, G. Barozzi da Vignola, *Trattati con l'aggiunta di scritti di architettura di... Claudio Tolomei...*, Milano, 1985, pp. 33-50, nota introduttiva, di S. Benedetti e T. Scalesse, alla lettera di C. Tolomei ad A. Landi; Pagliara, 1986, pp. 67-74.

7. Sull'attività di Vignola per l'Accademia: Vasari, VII, p. 106; E. Danti in J. Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma 1583. Nel 1548 Tolomei incita Paciotti a completare una raccolta di rilievi di monumenti romani: B. Pino, *Della nuova scielta di Lettere di diversi nobilissimi huomini*, Venezia, 1582, 3, ff. 154 r^o-155 r^o.

8. Per i rapporti tra Antonio e Cervini: Ronchini, p. 472; D. R. Coffin « Pope Marcellus II and Architecture », *Architectura-Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 9, 1979, pp. 11-29. Per Philandrier cfr. n. 11.

9. Sulla Congregazione di S. Giuseppe di Terra Santa al Pantheon poi detta dei Virtuosi: C. L. Visconti, *sulla Istituzione della insigne Congregazione pontificia dei Virtuosi al Pantheon*, Roma, 1869; J. A. F. Orbaan, « Virtuosi al Pantheon », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 37, 1915, pp. 17-52; H. Waga, « Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon », *L'Urbe*, da 30, 1967, 4, a 32, 1969, 2, pp. varie; A. Schiavo, *La pontificia insigne accademia artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma, 1985. La denominazione di « compagnia dei virtuosi » è usata già da F. De Marchi (cfr. n. 10), è considerata poco religiosa nel XVII secolo (Bibl. Ap. Vaticana, Archivio del Pantheon, II, 6, fasc. 4, fol. 32, 33) ma compare in un opuscolo stampato nel 1692 per la presa di possesso da parte del Cardinale protettore Pietro Ottoboni (Ibid., fol. 103 sgg.). Cfr. anche Waga, *L'Urbe*, 30, 1967, 5, p. 9, n. 33, su una testimonianza del 1681. Sulla differenza tra « dottrina » e « virtù » cfr. una lettera di Pietro Aretino (*Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, 1960, pp. 223-225).

10. Firenze, Biblioteca Nazionale, II-I-277, Libro I, ff. 47 sgg. Nel manoscritto del suo trattato De Marchi, a Roma negli anni di fondazione della confraternita, dichiara di averne interpellato i soci su questioni antiquarie. Cfr.: Pagliara, 1986, p. 72. La confraternita una volta si riunisce in casa di Antonio il G. (Waga, *op. cit.*, n. 9, 32, 1969, fasc. 2, p. 32).

stampate a Roma nel '44, Philandrier cita infatti il loro parere per convalidare la propria interpretazione di un paio di passi del trattato, mentre quando critica soluzioni poco vitruviane in architetture di Antonio evita i toni aspri cui ricorre altre volte¹¹. Così, se rileva che la cornice dell'ordine dorico di palazzo Farnese sporge troppo rispetto alla regola vitruviana, si astiene da riferimenti diretti al Sangallo nel condannare una più grave « licenza » bramantesca, la metopa posta sull'asse del sostegno in fasci di paraste e controparaste doriche, soluzione che anche Antonio riprende più volte¹². Da parte loro i due Sangallo devono considerarsi veri seguaci di Vitruvio, a giudicare dalle dure critiche che muovono a chi ne trasgredisca i precetti. L'allontanamento dalle proporzioni vitruviane, « li pilastri di fuori che sono dorichi e sono più di dodici teste e vogliono essere sette », è infatti uno degli appunti che Antonio rivolge verosimilmente nel '20, poco dopo la morte di Raffaello, al coro di Bramante ed al progetto del Sanzio per S. Pietro, mentre un quarto di secolo più tardi Giovan Battista trae dalla propria traduzione del trattato argomenti per un memoriale pedantemente vitruviano che indirizza a Paolo III contro il progetto di cornicione michelangiolesco per palazzo Farnese¹³. Il vitruvianesimo dei due Sangallo non rimane tuttavia solo esibizione di dottrina o omaggio ostentato all'autorità di una fonte antica; è anche adesione convinta, fondata su un personale lavoro interpretativo che non si interrompe mai, anzi si intensifica dalla fine degli anni '30, nel periodo di maggiore attività professionale di Antonio.

II De architectura illustrato da Giovan Battista da Sangallo

Battista da Sangallo legge il trattato con interessi ben definiti, attestati dai disegni che ha aggiunto ad un esemplare dell' *editio princeps*, iniziando in tempi imprecisabili un vero e proprio commentario figurato, che integra in parte verso la fine degli anni '30 quando sta copiando in pulito una delle sue traduzioni del *De architectura*¹⁴. Mentre fra Giocondo e Cesariano avevano ripartito equamente le figure fra tutti i dieci libri, egli, infatti, le concentra quasi esclusivamente nei libri dal III al VI e quindi illustra i templi — che chiama spesso « chiese » rivelando anche così quanto i suoi studi siano finalizzati alla pratica contemporanea —, gli ordini e vari tipi di edifici, pubblici e privati¹⁵ (fig. 1, 2, 4, 9). Il primo di

11. G. Philandrier, pp. 101, 102 e 167.

12. Sulla cornice dorica di palazzo Farnese: *Ibid.*, p. 127; sulla licenza bramantesca: *Ibid.*, p. 126. Raffaello riprende questa soluzione nel palazzo di I. da Brescia ed in S. Eligio, mentre Antonio la disegna in vari progetti: per S. Pietro (UA 257, Frommel, *Raffaello architetto*, p. 266) per la torre del Monte (UA 1898, cfr. *Id.*, 1986, fig. 25) e per la cappella Medicea a Montecassino (UA 172, cfr. Giovannoni, II, fig. 207). Philandrier poteva non conoscere questi progetti, ma doveva conoscere il portale di palazzo Baldassini dove Antonio pone ugualmente una metopa quasi sull'asse della colonna (*Ibid.*, II, fig. 240). Nell'edizione del '52 Philandrier critica anche l'ordine in cui si sovrappongono le edicole nella facciata di pal. Farnese (M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem, Lugduni, 1552, p. 140).

13. Frommel, *Raffaello architetto*, p. 296, riproduce e commenta il Memoriale di Antonio. Per la lettera di Battista cfr. n. 1.

14. Per la traduzione, conosciuta in due diverse versioni, interrotte una al cap. XII del X libro (Cors. 1846) e una al cap. XI del VI libro (Cors. 2093), conservate entrambe nella Bibl. Corsiniana: *Vitruvius De architectura libri decem*, fac-simile dell'editio princeps a cura di R. Peliti, traduzione in volgare di Giambattista da Sangallo a cura di F. Petrucci Nardelli con introduzione di A. Petrucci; bozze dell'edizione rimasta incompiuta datate Roma 1969 e conservate nella stessa Corsiniana (senza segnatura). Cfr. inoltre Pagliara, 1982, pp. 25-28 e *Id.*, scheda sull'incunabolo corsiniano 50.F.1., *Raffaello architetto*, p. 428.

15. Al di fuori dei libri III-VI, Battista disegna fortificazioni nel libro I (fol. 11 v°, 13 r°), diagrammi astronomici e la volta celeste nel IX (fol. 94 r°-95 v° e 97 r°-99 r°). L'architetto dedica attenzione anche a fenomeni naturali e curiosità scientifiche e raffigura, ad esempio, varie specie di alberi (fol. 53 v°) e la propagazione del suono e della luce (fol. 55 r°, 64 v°), oltre ai tipi di scene teatrali (fol. 60 r°). Per « aedis » tradotto con « chiesa » cfr. Cors. 1848, fol. 50 v°: « la fronte della chiesa dorica » fol. 52 r° etc.; nell'Incun. Cors. 50.F.1, fol. 134 r° « tempio » e « chiesa » sono interscambiabili ma il secondo termine è usato raramente.

questi temi, quello degli ordini, è di grande attualità nel secondo quarto del secolo, quando Serlio, l'Accademia di Tolomei e Philandrier, in modi diversi, si propongono di rendere pienamente utilizzabili nella pratica le prescrizioni dei libri III e IV del trattato. Giovan Battista condivide questo interesse preminente per le regole: vuole chiarire disposizioni e proporzioni di elementi degli ordini, ricostruendo esattamente ad esempio la tipologia dei templi in alzato, mentre tende a standardizzare i dettagli minori e di rado giustappone alle norme una varietà di forme alternative al modo del Serlio¹⁶. Nel soffermarsi sui tipi edilizi, in specie su quelli abitativi, riprende invece una tradizione di ricerca familiare, che inizia coi tentativi di Giuliano da Sangallo di ricostruire la *domus* per usi moderni e continua coi progetti in cui Antonio il Giovane tenta di ricreare tutti gli ambienti necessari per vivere secondo uno stile « all'antica »¹⁷. Questi progetti influiscono visibilmente sulle ricostruzioni teoriche di *domus* elaborate da Battista (fig. 2); la parte più consistente del suo commento grafico è invece radicata profondamente nell'architettura antica¹⁸. In specie i numerosi monumenti di Roma che ha rilevato e studiato gli permettono di superare la schematicità delle figure di fra Giocondo senza cadere nell'abbondanza di particolari anacronistici di Cesariano, ed anzi conferendo alle illustrazioni un inedito aspetto « archeologico » e classicheggiante che a tratti, ad esempio per le statue sempre presenti sui frontoni dei templi, anticipa l'edizione di Daniele Barbaro (1556)¹⁹. Del pari precedendo Barbaro, per la prima volta in illustrazioni del *De architectura* le colonne doriche sono prive di basi (fig. 1): una conseguenza forse degli studi sul tempio Sud del foro Olitorio, dove Antonio nota esplicitamente la loro mancanza²⁰.

Dall'antico però Battista non si limita a prendere quanto corrisponde al trattato e quanto può integrarne i silenzi: a volte per rendere particolareggiate le sue illustrazioni generalizza gratuitamente i dettagli di un monumento, o dell'immagine di un monumento, a scapito della fedeltà al testo. Così non solo innalza i vari tipi di templi fino all'anfiprostilo sull'alto podio italico che ha visto in monumenti romani e in uno dei rilievi con fronte di tempio allora nella raccolta della Valle e lo ripete uniformemente quando raffigura i diversi generi di intercolumni, ma colloca i peripteri ed i dipteri su crepidoma altrettanto elevati, ben diversi dai modelli greci ai quali, in parte, si riferiva Vitruvio²¹. Nella trabeazione dei templi dorici, poi, combina costantemente metope che ricordano la Basilica Aemilia con la cornice senza mutuli del teatro di Marcello, rifacendosi quindi ai due modelli di dorico più imitati da Bramante in poi, benché nessuno dei due sia molto vitruviano²². E dal teatro di Marcello, quando disegna in dettaglio la trabeazione dorica, cita il particolare ancor meno vitruviano dei dentelli sotto la cornice²³ (fig. 1). Precisi edifici di Roma antica, scelti per ragioni non sempre

16. Nel fol. 40 r° e v°, 41 v° dell'incunabolo Battista giustappone capitelli ionici non vitruviani a quello che considera canonico (fo. 39 v°, 41 r°) e commenta: « sta male malissimo secondo vetruvio ma sta bene secondo e savelli apunto come quelli del theatro di Marcello ». Questi capitelli, tuttavia, sono diversi da quelli dell'ordine ionico del teatro di Marcello.

17. Su Giuliano: H. Bierman, « Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinando I, König von Neapel », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, pp. 154-95. Su Antonio il G.: Hamberg, pp. 38-47; Pagliara, 1972, pp. 38-47; Frommel, 1973, I, pp. 48, 54, 55.

18. Pagliara, 1986, p. 48.

19. Barbaro, illustrazioni dei libri III e IV.

20. UA 1090 r° + 1230 v°: « le colonne none avevano base »; UA 1174 r°: « quello di statori non avea base » (Bartoli, III, fig. 417 e 472, VI, pp. 77, 88). Battista nota più volte sull'Incun. Cors. 50.F.1, fol. 46 v°, 47 r° e v°: « non ha base el doricho ».

21. I templi di Battista ricordano uno dei rilievi della raccolta Della Valle anche nella raffigurazione, sempre ad *opus isodomum*, della cella; cfr. M. Cagiano de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici*, Roma, 1951, tav. IV e Scheda 11 e Incun. Cors. 50.F.1., fol. 34 r°-35 v°, 38 r°, 46 r°, 48 v°. Nell'UA 1657 (Bartoli, IV, fig. 504 e VI, p. 94) Battista riproduce dai rilievi di M. Aurelio le fronti di « tempietti al Canpidoglio ».

22. Frommel, 1981, p. 135 sgg.

23. Incun. Cors. 50.F.1, fol. 47 v°.

individuabili, ispirano anche molte restituzioni di tipi edilizi che Vitruvio menziona senza descriverli a sufficienza: così nell' *Aerario*, nella fronte incurvata con quattro colonne seguita da un'aula rettangolare (fig. 4), sono compendiate liberamente parti dei resti antichi inglobati nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano, il cosiddetto tempio di Romolo con l'aula retrostante, quest'ultima identificata appunto nel XVI secolo con l' « *Erarium romanum* »²⁴. Dal *De architectura* egli sembra dunque voler attingere innanzi tutto suggerimenti per tipi e precetti utili per la progettazione senza troppo soffermarsi sulle loro giustificazioni teoriche. Quest'approccio preminentemente pragmatico si manifesta anche nel modo in cui illustra il celebre brano del libro III nel quale Vitruvio espone l'analogia tra le proporzioni dei templi e quelle della figura umana. Almeno dal XIII-XIV secolo questo riferimento all'uomo si era caricato di significati simbolici, che permangono e si ampliano nei commenti grafici di Francesco di Giorgio²⁵. Il Sangallo, invece, si limita a presentare il canone proporzionale della figura umana (fig. 3) riprendendo appropriatamente a tal fine alcune immagini del trattato di Dürer, con un atteggiamento che prelude quello di Philandrier e del Barbaro, i quali non giudicano nemmeno necessario illustrare questo brano²⁶.

L'avvicinamento pragmatico al trattato, gli argomenti selezionati e lo stretto rapporto con le indagini antiquarie sono comuni agli studi vitruviani di Battista ed a quelli di Antonio; del pari coincidono anche le interpretazioni di molti passi, non sempre però e non tanto da far considerare il primo dipendente dal fratello al punto in cui lo è a volte quando rileva monumenti antichi²⁷. Tra l'altro non ne segue infatti alcune singolari letture di brani sulla trabeazione ionica e la sua restituzione della casa greca presenta, in uno schema comune, alcune differenze da quella di Antonio²⁸ (fig. 9, 10). Si può dare credito quindi a due testimoni diretti, Philandrier e Vasari, i quali elogiando gli studi di Battista sul *De architectura* ne riconoscono l'autonomia dal fratello²⁹. Su una base

24. Incun. Cors. 50.F.1, fol. 54 r°, in basso « *carcer, curia, aerario* ». Tra gli altri, Bernardino della Volpaia pone l'indicazione « *erarium romanum* » sulla pianta del complesso che disegna nel Cod. Coner (T. Ashby, « *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner* », *Papers of the British School at Rome*, 2, 1904, fol. 23; cfr. inoltre V. Jufen, « *Le Codex Chlumczansky* », *Monuments et Mémoires*, 68, 1986, p. 171, su ricostruzioni fantastiche di « *aeraria* ispirate dalla stesso monumento. Una ricca documentazione sul tempio è raccolta in Il « *tempio di Romolo* » al foro Romano. In margine allo stesso fol. 54 r° dell'incunabolo, il portico a sei colonne anteposto al « *carcer* » può indurre a riconoscerne la fonte (Campbell, p. 229) nel tempio Nord del foro Olitorio, con fronte esastila, il quale nell'alto medioevo è trasformato in carcere murando gli intercolumni e nel '500 è comunemente considerato un carcere antico, il « *Carcere tulliano* ». Anche Battista, dopo averne delineato la pianta (UA 1657), scrive: « *Le carcere accanto a sancto nicola* » (Bartoli, III, fig. 503, VI, p. 94). La stessa indicazione si trova nei disegni di Antonio il G., Peruzzi, Labacco etc. (Sull'origine medievale del carcere e del toponimo: Crozzoli, pp. 9-11). Non si può escludere, però, che la fila di 6 colonne nelle piante del carcere, della curia e dell'erario appartenga al portico del foro antistante (fol. 54 r°). Sfugge invece la ragione per cui Battista ha anteposto alla curia un vestibolo ispirato a quello del Pantheon.

25. E. De Bruyne, *Études d'Esthétique Médiévale*, Brugge, 1946, 3 vol., I, pp. 258-261; P. Marconi in *La città come forma simbolica*, Roma, 1973, pp. 67-80.

26. Incun. Cors. 50.F.1, fol. 28 r°-29 v° e Alberti *Dureri clarissimi pictoris et geometrae de Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri in latino conversi*, Norimberga, 1532, in specie fol. c II r°, H III r°, I III r°.

27. Bartoli, VI, p. 72; Giovannoni, I, p. 20.

28. A differenza di Antonio, Battista non considera pulvinato il fregio ionico (Incun. Cors. 50.F.1, fol. 42 v°, cfr. per Antonio n. 100) e proporziona correttamente il dentello (Cors. 1846, fol. 43 r°: « *el dentello alto quant el piano di mezo del architrave* »; Cors. 2093, fol. 49 v°: « *el dentello alto quante la fascia di mezzo dell'architrave* »; cfr. per Antonio n. 52), coincide invece l'interpretazione erronea del proporzionamento della sima (Cors. 1846, fol. 43 r°: « *Di sopra al gocciolatoio è da porre la gola quale e greci epitithidas la dicano. Son da fare alte l'octava parte di tutto el corniciamento* »; Cors. 2093, fol. 49 v°: « *son da fare alte l'octava parte di tutta l'altezza della cornice dalarchitrave insu* »; cfr. per Antonio n. 64). La casa greca secondo Battista (Incun. Cors. 50.F.1, fol. 68 r°) differisce da quella di Antonio (UA 1188 r°) per l'orientamento, i cortili disposti longitudinalmente e la forma dell' « *oecus* ».

29. Vasari, V, p. 472; Philandrier, p. 169.

comune per informazioni antiquarie e metodo di indagine egli si distacca dal fratello maggiore per una più puntigliosa adesione alla lettera del trattato, del quale nella sua traduzione tante volte rigira la costruzione delle frasi stentando a comprenderne veramente il significato e mostrando così quali difficoltà incontri un architetto nell'affrontare lo scritto latino spesso oscuro³⁰. La stessa faticosa ricerca di perfezionamenti, talora minuziosi, traspare nell'esemplare sulphiciano, dove Battista ritorna più volte sulle proprie interpretazioni grafiche, annota autocritiche: « non sta bene », « questo teatro sta male », « questo mi piace », e non si stanca di correggere e precisare i disegni, che dapprima aveva più sommariamente appuntato sui margini, in fogli che aggiunge all'incunabolo³¹. I materiali vitruviani di Battista, pur distaccandosi dalle più libere e feconde, per quanto talvolta fuorvianti, intuizioni di Antonio, danno tuttavia un'idea nelle linee generali anche delle sue ricerche, i cui risultati ci sono pervenuti molto più frammentari.

Studi vitruviani di Antonio il Giovane

Corruzione del testo, fraintendimenti dovuti per i letterati agli argomenti tecnici e per gli artisti alla lingua latina e, soprattutto, la mancanza delle figure originarie, ostacolano secondo Antonio il Giovane la comprensione del *De architectura*, che a suo parere non è progredita con le edizioni pubblicate fino al 1531, quando egli scrive la prefazione per la nuova versione illustrata che aveva progettato³². Per ottenere un risultato migliore, il Sangallo ha cercato i manoscritti più antichi, è ricorso alla collaborazione di amici letterati e per rimediare alla perdita dei grafici originali vuole dedurre norme dall'esame delle architetture romane antiche; rielabora quindi il programma, che risale almeno a Francesco di Giorgio e che diventa ricorrente negli studi vitruviani, di verificare il *De architectura* sui monumenti³³. Per questo ultimo punto, presupposto necessario ed esplicitamente dichiarato dal Sangallo è di considerare l'architettura di età imperiale, in quanto posteriore a Vitruvio, ispirata dal *De architectura*. Si tratta di un'opinione poco fondata e fuorviante, quantunque sopravvissuta fino al nostro secolo, poiché Vitruvio aveva proposto una riforma dell'architettura romana secondo un indirizzo rigidamente normativo, contrastante con le libere sperimentazioni prevalenti nell'età augustea, che ha trovato poco seguito anche nei secoli successivi e che quindi solo in parte rispecchia l'attività architettonica del suo tempo³⁴.

Al pari di Giovan Battista, il quale cita le lezioni divergenti di « diversi (imprecisati) Vitruvii »³⁵, Antonio dovette condurre i suoi studi su varie edizioni del trattato, almeno

30. Petrucci, *op. cit.*, n. 14, fol. 31, 37-40.

31. Incun. Cors. 50.F.1, fol. 45 r°: « questo sta bene » (disegno di capriata); fol. 51 r°: « none sta bene questa porta » (porta ionica); fol. 54 r°: « none sta bene è solare e non volta » (sezione prospettica di basilica con volta a botte); fol. 57 v°: « questo teatro sta male, pulpito male inteso » (pianta di teatro) e, riferito ad un'altra versione: « questo mi piace ». Altre volte l'architetto registra questioni che deve ancora risolvere: « Bisogna chiarire se l'eustilo deve aver le colonne alte quanto è sistilo ovvero quanto lo diastilo. Molti Vetruij dicono come el diastilo, et altri dicano come e sistilos » (fol. 35 v°). In alcuni fogli aggiunti (fol. 46 r°-47 v°) Battista integra i prospetti di templi dorici che in precedenza ha tratteggiato sommariamente nei margini (fol. 45 v°, 48 v°) e vi modifica il numero dei moduli. Anche le figure di fondazioni su pali (fol. 36 v°), di porte doriche e ioniche (fol. 49 v° e 51 r°) e della basilica di Fano (fol. 54 r°) sono riprese ed arricchite in fogli inseriti (fol. 37 r° e v°, 50 r° e v°, 135 r°, 136 r°). Il più delle volte però sui fogli aggiunti Battista tratta temi che non aveva illustrato in margine.

32. Barocchi, pp. 3028-3031.

33. F. di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura*, a cura di C. Maltese, 2 vol., Milano, 1967, II, pp. 295-296.

34. Gros, pp. 1005-1009; *Id.*, *Aurea Templi. Recherche sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Paris, 1976.

35. Cfr. n. 31. Battista ha sicuramente utilizzato un'edizione di fra Giocondo, perché ne ricalca la partizione dei

quattro. Nell'UA 1211 cita infatti le lezioni di un manoscritto e di una prima e « seconda stampa », mentre su un esemplare della traduzione di Durantino del 1524 annota, a proposito dell'altezza della colonna ionica, le lezioni di fra Giocondo (otto diametri e mezzo) e de « gli altri »³⁶. Questo esemplare, conservato nella Biblioteca Palatina di Parma e segnalato da Bruno Adorni, presenta diverse postille di Antonio ed una nota di possesso (fig. 6) (che doveva apporre su tutti i suoi libri, perché si trovava, pressoché identica, anche su una copia dell'edizione di fra Giocondo del 1513, vista nel secolo scorso da Geymüller), nella quale l'architetto esprime orgoglio per il proprio ruolo : « questo libro si è di maestro antonio da bartolomeo Cordiani da Sangallo fiorentino architetto del papa 1520 »³⁷.

Le postille sull'edizione di Durantino non sono numerose : il Sangallo richiama in margine parole che gli interessano, tenta di emendare singoli vocaboli ed interpreta graficamente alcuni tipi piante di templi. In particolare restituisce la pianta del tempio di Diana ad Efeso, citato da Vitruvio, seguendo il testo di Plinio il Vecchio (H.N., 36, 21) e, poiché questi lo descrive munito di 127 colonne, egli, dopo averne collocate 126 nella doppia peristasi, inserisce la restante colonna nella cella a sostenere il simulacro della dea³⁸. Il commento più interessante è quello, a cui si è accennato sopra, sul canone delle colonne (fig. 7). Antonio riassume e pone a confronto di un passo del IV libro su colonne doriche e ioniche nei templi un brano del V (9, 3-4) a proposito delle colonne dei portici *post scaenam*, sul quale l'attenzione dei trattatisti rinascimentali si è fermata di meno ma che ai suoi occhi deve avere il pregio di offrire un'indicazione sintetica ed inequivocabile sulle proporzioni dei tre principali « generi » di colonne³⁹. Egli mette quindi in rilievo che, secondo questo brano, l'altezza della colonna ionica aumenta di una testa (diametro) e cinque sestimi rispetto a quella dorica e la corinzia di due terzi di testa rispetto alla ionica ed applica poi gli stessi incrementi alle altezze delle colonne dei templi, partendo da un dorico di sette teste. Ottiene così una colonna ionica alta, con base e capitello, otto diametri e cinque sestimi, pertanto leggermente diversa da quella di nove diametri che Vitruvio (III, 2, 8) propone come propria dello ionico più raffinato, e di conseguenza si allontana da Vitruvio anche per il corinzio. Deve aver soddisfatto però la propria esigenza

capitoli (Petrucci, *op. cit.*, n. 14, fol. 36, dimostra che si tratta dell'edizione del 1522) e ne riprende il testo di una didascalia inserendolo nella propria traduzione (Pagliara, 1982, p. 37).

36. Per le edizioni usate da Antonio ed identificabili in base all'UA 1211 cfr. n. 52-55.

37. B. Adorni « L'attività del Vignola a Piacenza : nuove ipotesi sul palazzo Farnese », *Palladio*, 3° s., 27 fasc. 3-4, 1978, pp. 88 e 93 n. 3. Il volume della traduzione di Durantino, (segnato : conv. Benedettini 1477) potrebbe essere pervenuto dopo la morte del Sangallo ai Farnese, passando poi alla biblioteca conventuale. Il 29 ottobre 1546 Pier Luigi Farnese consiglia infatti al proprio ambasciatore a Roma di fare affidamento su G. Battista per ottenere libri e disegni di suo fratello che interessavano ai Farnese (Ronchini, pp. 482-3. Su un esemplare dell'edizione giocondina appartenuto ad Antonio : H. von Geymüller, *Les projets primitifs pour la basilique de Saint Pierre, Paris-Vienne*, 1875, I, pp. 351-352 ; G. Giovanni, « Lo stato civile di Antonio da Sangallo il Giovane », *Palladio*, I, 1937, pp. 173 e 179, n. 4 (con bibliografia). La nota di possesso sul volume di Parma attesta anche in modo certo come il cognome di Antonio fosse Cordiani (anziché Cordini come figura in un documento del XV secolo riguardante la sua famiglia) convalidando così la lezione adottata dal Thieme-Becker (29, p. 404). Sull'esemplare citato da Geymüller cfr. anche : Pagliara, 1982, p. 41, n. 79 ; *Id.*, 1986, p. 54, n. 41.

38. Parma, Bibl. Palatina, Conv. Ben, 1477, fol. 24 v° : « Diana Efesia... aveva 127 colonne. Queste sono 126 e una dove stava su lo simulachro che sono 127 ».

39. *Ibid.*, f. 33 r° : « Ma li posteriori con elegantia et subtilitate delectati septe diametri della grossezza della colonna dappiè in altitudine ponere alla colonna doricha (segue con inchiostro diverso) Alla ionica otto e mezzo hanno costituito e questo si è secondo fra jocondo et secondo li altri VIII. Secondo li altri la ioniche a esere come di sopra teste VIII. Ma quelle delli portici e... (?) nelli dorichi sono teste 7 1/2. Le ioniche crescono una testa et cinque sestimi che sono teste 9 1/3 e la corintia crescono li due tertii ch'è di teste 10. Così aia asserire (?) in li templi che, sendo la doricha teste 7, e la ionicha si recessi una testa e 5/6 saria 8 5/6 e la corintia saria perché cresce li 2/3 teste 9 1/2 e così cresce l'una quanto l'altra in proportion e sta bene ». Alle proporzioni delle colonne doriche e ioniche nei portici Battista dedica due disegni sull'Incun. Cors. 50.F.1, fol. 60 v° e 61 r°.

di sistematicità e coerenza poiché in tal modo « crescono l'una quanto l'altre in proporzione e sta bene ». Si vedrà del resto che più di una volta davanti a contrastanti interpretazioni contemporanee l'architetto fiorentino compie, anche a prezzo di allontanarsi dalla lettera del *De architectura*, scelte nette, mirando innanzi tutto a fissare regole chiare, semplici e che non si contraddicano tra loro, in singolare coincidenza, però, con la stessa esigenza che aveva mosso il trattatista latino⁴⁰.

Molti dei disegni sangallesi conservati agli Uffizi rispecchiano in modo più ricco e vario delle postille alla traduzione di Durantino aspetti e motivi della presenza di Vitruvio nelle attività di Antonio, il quale non tralascia nulla che riguardi il trattatista latino, nemmeno un'epigrafe relativa alla *gens Vitruvia* che riproduce nell'UA 2086 r°⁴¹ (fig. 5). Tra questi disegni sono numerosi gli studi che si possono considerare teorici in quanto non legati a precisi progetti, pur se fine ultimo delle ricerche sangallesi è sempre l'elaborazione di un'architettura all'antica per usi moderni. Quasi mai si tratta di disegni in pulito; ciò nonostante la varietà di argomenti affrontati induce a ritenerli frammenti del lavoro preparatorio per le illustrazioni che Antonio voleva pubblicare con la propria traduzione piuttosto che appunti di uno studio destinato a restare privato. Insieme a restituzioni di monumenti citati da Vitruvio, come il Mausoleo di Alicarnasso (UA 984 r°), vi sono disegni e appunti su disposizioni, forme e proporzioni degli elementi degli ordini (UA 826 r° e v°; 903 r°, 1211 r° e v°), su tipi di edifici, come templi tuscani (UA 899 v°), basiliche (UA 2056), terme e palestre (UA 1161 r°), teatri (UA 834), porti (UA 1302) e, soprattutto, case romane e greche con i loro ambienti (UA 1161 v°, 1188 r°, 1265 r°, 1461 v°): gli stessi temi quindi che si sono visti trattati da Giovan Battista⁴² (fig. 10, 12). In fogli di rilievi o appunti dall'antico, passi vitruviani, a volte con la loro traduzione grafica, sono giustapposti ai monumenti o perché in questi Antonio cerca conferme per le sue interpretazioni del testo (UA 1658, di Giovan Battista con note di Antonio) oppure perché usa il trattato per reintegrare graficamente edifici in rovina (UA 1174 v° (fig. 15), 1203 r° e molti altri disegni su teatri antichi)⁴³. Un terzo gruppo è costituito da disegni di progetto, soprattutto di particolari delineati negli anni '40, nei quali indicazioni vitruviane espressamente richiamate sono servite come punto di partenza per il proporzionamento (UA 948 r°) o per discutere, correggere o approvare quanto l'architetto ha già disegnato (UA 920 r°, 981 r°, 989 r° e v°, 1194 r°)⁴⁴ (fig. 13).

Un tentativo di facilitare l'applicazione delle norme

Nell'UA 826 r° Antonio utilizza una costruzione grafica che chiama « regola circolare », priva di precedenti in commentari vitruviani, per proporzionare prima un capitello corinzio (a sinistra in alto nel foglio) e poi tutte le « cose mobili... come li architravi et li altri capitelli jonici, dorici e contrature delle porte » e « diminutione delle colonne » (fig. 8). In gran parte si tratta di norme per correzioni ottiche proposte da

40. Gros, p. 995. Cfr. qui n. 45 per un'altra manifestazione della tendenza di Antonio alla sistematicità.

41. L'epigrafe è citata, tra tanti, da Antonio Panormita: « apud Castellonem » (Formia) e da fra Giocondo. Si trovava « in ingressu Castellonis sub ponte Rialti » e da essa deriva il prenome Marcus che è stato attribuito a Vitruvio. Cfr. C.I.L., X, 6190 e P. Thielscher, « Vitruvius », *Realenzyklopadie*, Paulys Wissowa, IX A, 1, 1961, coll. 420-421.

42. Su disegni di Antonio riguardanti il *De architectura*: Giovannoni, I, pp. 23-26, 67; Frommel, 1973, I, pp. 43, 55 e II, pp. 118, 120, 138, 297 e *Id.*, 1981, pp. 135-139, 153, 154; Bruschi, pp. 19, 20; Thoenes, p. 355. I disegni vitruviani dei Sangallo saranno commentati da Hubertus Günther in una sezione di *The Drawings of the Sangallo Circle*, a cura di C. L. Frommel, in corso di preparazione.

43. Su i teatri: A. Cerutti Fusco, « La restituzione grafica di teatri antichi nei primi decenni del Cinquecento: interesse antiquario, studi vitruviani e invenzioni », *Scritti in onore del prof. G. De Angelis d'Ossat* (in stampa). Per rilievi con note vitruviane: Bartoli, III, fig. 472, 473 (UA 1174 r° e v°), 481 (UA 1154), 482, 483 (UA 1305, 1306) e VI, pp. 72 (UA 1203), 89, 90.

44. Giovanni, I, pp. 23, 26, 67; Frommel, 1973, II; pp. 120, 297.

Vitruvio che legano una dimensione degli elementi citati a una di altri elementi in un rapporto variante al variare della grandezza dei secondi : l'altezza dell'architrave ionico, ad esempio, deve essere pari ad un tredicesimo di quella delle colonne quando queste sono alte da 15 a 20 piedi, ad una parte delle dodici e mezza per un'altezza da 20 a 25 piedi, ad un dodicesimo quando l'altezza è compresa tra 25 e 30 piedi, crescendo quindi in proporzione man mano che l'architrave si allontana dall'occhio⁴⁵.

Nella parte destra del foglio, dopo aver suddiviso una linea orizzontale in tanti intervalli da 5 piedi quanti ne cita Vitruvio, l'architetto riporta su verticali passanti per i due estremi le corrispondenti grandezze minime e massime prescritte (ad esempio i rapporti citati tra l'altezza dell'architrave ed il diametro della colonna) unendole poi con un arco di cerchio che esprime l'andamento del rapporto e dal quale può quindi ricavare i valori intermedi⁴⁶. Da parte sua il Sangallo stabilisce che l'incremento cessi quando raggiunge il valore più alto menzionato da Vitruvio perché l'arco di cerchio è tangente all'orizzontale passante per quel punto⁴⁷. La « regola » risponde all'esigenza di sistematicità di Antonio ma non traduce esattamente il testo latino, nel quale i valori variano in modo discontinuo e quandanche li si consideri valori medi e se ne ricavi un'equazione esprimendola poi in grafico, come farà in modo scientifico Choisy nel nostro secolo, si ottengono linee differenti tra loro : una retta per il rapporto tra l'altezza dell'architrave e quella della colonna ed un'iperbole per il rapporto tra diametro inferiore e superiore della colonna⁴⁸. Di certo le conoscenze scientifiche del XVI secolo non permettevano al Sangallo ed all'ignoto amico matematico che deve avergli dato più di un suggerimento di cogliere tutte le differenze tra la « regola » ed i precetti vitruviani, ma l'obiettivo principale non era comunque quello di interpretare fedelmente il testo. Antonio adotta infatti un valore massimo di 2/3 per il rapporto tra l'altezza dell'architrave e quella della colonna, che corrisponde a Vitruvio solo nel caso di colonne alte da 25 a 30 piedi e con altezza pari ad 8 diametri, ed estende fino a 60 piedi di altezza le norma per le rastremazioni delle colonne, mentre il trattatista limita le sue indicazioni esplicite a 50 piedi⁴⁹. Il dettato di Vitruvio, il quale del resto sull'UA 826 r° non è mai menzionato, è semplificato da una parte e completato dall'altra ; la « regola », però, disegnata in scala per ognuno degli elementi citati, soprattutto se fosse stata riprodotta a stampa, avrebbe fornito un piccolo prontuario di proporzioni vitruviane facilitando l'impiego nella pratica di varie norme del trattato, consentendo ad esempio di ricavare rapidamente la « giusta » altezza di un architrave per una colonna di qualsiasi altezza⁵⁰. Se anche il procedimento

45. *De architectura*, III, 5, 8 ; cfr. Gros, p. 995 sgg. L'UA 826 è databile al '43 per una nota sull'acquisto di vino del « 2 di gennaio 1542 (stile fiorentino ?) ». Al verso vi è una singolare analisi di capitelli dorici, ionici e corinzi, sovrapposti nello stesso disegno : « questi capitelli nascono l'uno dall'altro come si vede qui ».

46. Il Sangallo perlopiù non scrive che grandezza indichi con quelle che in termini cartesiani si chiameranno più tardi ordinate. Nel disegno degli architravi i « 2/3 » si riferiscono al rapporto che l'architetto ha riscontrato sperimentalmente tra l'altezza dell'architrave ed il diametro delle colonne (cfr. n. 49) e ciò fa supporre che anche negli altri casi sull'ordinata si misuri il rapporto tra le due grandezze di volta in volta menzionate da Vitruvio. Nel grafico sulla rastremazione delle colonne le curve uniscono i diametri minimo e massimo. La stessa costruzione dell'UA 826 r° è accennata sull'UA 1461 v° per determinare la proporzione delle « alae » negli atrii (Frommel, 1973, III, fig. 188 f).

47. UA 862 r°, nota sulla « diminuzione delle colonne » : « bisogna che termini, che scella (?) andassi in infinito come dice lo testo veria a tale che saria necessario chella fussi più grossa da capo che doppio ».

48. Choisy, II, pp. 150-156, tavv. 30, 31.

49. Vitruvio prescrive che l'architrave sia alto 1/12 dell'altezza delle colonne quando questa va da 25 a 30 piedi (il valore più alto espressamente menzionato) quindi per una colonna alta otto diametri si ottiene appunto un rapporto di 2/3, identico a quello che Antonio trova sperimentalmente in monumenti romani nell'UA 1887 r° (cfr. n. 94) ; si potrebbe ottenere lo stesso rapporto accettando alcune ipotesi di Choisy, pp. 82, 89. Sia per l'architrave che per la rastremazione delle colonne Vitruvio scrive (III, 5, 9 e III, 3, 12) che al di là del valore massimo i rapporti si determinano con lo stesso procedimento.

50. La semplificazione è apprezzabile solo nel caso che, come fa il Sangallo, si voglia far variare il rapporto con continuità.

rimane macchinoso, l'intento del Sangallo non è molto diverso da quello che porterà Vignola a semplificare il proporzionamento degli ordini fondando nella propria « regola » tutti i calcoli sul modulo⁵¹.

Vitruvio raffrontato all'antico e frainteso

Null'UA 1211 v°, in uno studio di regole « Per fare gli architravi », Antonio discute tra l'altro due lezioni di un passo vitruviano sull'altezza del dentello nella trabeazione ionica (III, 5, 11) notando come una « seconda stampa dice che il dentello col suo cimatio sia tanto alto quanto dello epistilio media factigia » mentre « quelli della prima stampa dice el dentello col cimatio quanto meza fastigia (e)... simile dice quello a penna »⁵². A parte la menzione esplicita del « cymatium », dovuta al Sangallo, la « prima stampa » corrisponde all'edizione sulphuriana, dove si legge infatti : « supra zophorum denticulus est faciendus tam altus quam epistilii media fastigia »⁵³, mentre per « seconda » Antonio non intende l'edizione fiorentina del '96, nella quale il brano è rimasto invariato⁵⁴, bensì quella veneziana del '97, quindi in realtà la terza, dove troviamo : « quam epistylia media factigia »⁵⁵. Stranamente manca invece qualsiasi riferimento al testo pubblicato nel 1511 da fra Giocondo, il quale, con un emendamento congetturale da allora normalmente accettato, sostituisce « fascia » ai « fastigia » dei manoscritti unanimi, eguagliando l'altezza del dentello a quello della fascia intermedia dell'architrave⁵⁶. Eppure è molto probabile che il Sangallo conosca già anche questa lezione. Come si è visto possiede infatti, ed almeno in parte ha letto, un esemplare dell'edizione giocondina del '13 e scrive la sua nota quando sul recto dello stesso UA 1211 delinea il profilo di una « cornice cavata nel 1540 in l'orto dello emiciclo delle militie... »⁵⁷ Per di più deve aver letto questa lezione volta in volgare nell'edizione di Durantino (1524) che egli possiede dal momento che nel proprio esemplare della traduzione ha postillato anche il foglio 30 v°, dove si trova il brano in questione⁵⁸.

Quando nel 1531 nella prefazione alla traduzione dei libri di Vitruvio il Sangallo depreca la « scorrezione di dimolti quali li anno manegati ed è paruto a lloro

51. Thoenes, pp. 354-355. Anche Battista mostra interesse per questo concetto poiché annota sul Cors. 1846, f. 50 v° : « El modulo è una misura senza termine e grande e piccolo secondo chede grande o piccola lopera che sa da fare, come sono le braccia piccole che tu fai grande o piccolo el disengno » e torna su quest'idea nel Cors. 2093, fol. 57 v° e 59 r°.
52. Il testo completo è : « Per fare li architravi. Quelli della seconda stampa dice chel dentello col suo cimatio sia tanto alto quanto dello epistilio media factigia, credo voglia dire meza fascia, cioè quanto mezo tutte le fasce che così afrontano li antichi (in margine : « cioè tutte a tre le fasce senza lo cimatio »). Dipoi dice che la corona sia quanto la media fascia dello epistilio cioè quanto la fascia di mezo e così afrontano li antichi, maximo questo che de bello (la trabeazione disegnata al r°, Bartoli, III, fig. 384) Quelli della prima stampa dice el dentello col cimatio quanto meza fastigia e la corona quanto la fascia di mezo, simile dice quello a penna. Questo bisogna chiarire : se dicessi fascia arie aesse quanto meze le fasce, se dice fastigia direbbe quanto meza lalteza dell'epistilio, ma li antichi afrontano quanto meze le fasce e la corona quanto la fascia di mezo » (sul r° del foglio, *ibid.*, VI, p. 62).
53. Vitruvius Pollio, *De architectura* [Roma, c. 1486-92] « supra zophorum denticulus est faciendus tam altus quam epistilii media fastigia ». Antonio poteva leggere la stessa lezione nell'edizione del '96 : è più probabile però che l'abbia presa dall'esemplare dell'*editio princeps* appartenuto a suo fratello.
54. Vitruvius Pollio, *De architectura* Firenze, 1496, fol. C 8 v° : « supra zophorum denticulus est faciendus tam altus quam epistylia media fastigia ».
55. L. Vitruvii Pollionis *De architectura libri decem*, Venetiis, 1497, fol. C 8 v° : « supra zophorum denticulus est faciendus tam altus quam epistylia media factigia » dove « factigia » deve essere un errore di stampa.
56. Giocondo, fol. 30 v° : « supra zophorum denticulus est faciendus tam altus quam epistylia media fascia ».
57. Cfr. n. 37, Bartoli, III, fig. 384 e VI, p. 72, e Buddensieg, p. 95, n. 18, per l'attribuzione a Labacco di un disegno della cornice. Su questo foglio Antonio ha scritto con grafia quasi identica, quindi negli stessi anni, al r° la nota sulla cornice scavata nel '40 e al v° la regola per gli architravi.
58. Parma, Bibl. Palatina, Conv. Ben. 1477, al fol. 30 v° vi è una nota sull'altezza del fregio : « ma si sarà di bisogno esser designato li sigilli siano facti de la quarta parte più alti che lo epistilio ».

[co]rreggerli; quali in molti logi, come aperto si dimostra, li anno scorretti e del tutto ruinati » in primo luogo deve riferirsi, sia pure ingiustamente, a fra Giocondo, il quale a differenza degli editori precedenti, per dare un senso al testo e renderlo utilizzabile, vi aveva introdotto numerosi emendamenti congetturali audaci ma il più delle volte penetranti e spesso ancor oggi accettati⁵⁹. Nella stessa occasione afferma anche di aver cercato i libri del *De architectura* « più antichi se sia potuto trovare che sieno manco trascritti e manco stati rimanegiati », riferendosi ai codici ma con intenti che, visti i giudizi sopra citati, possono valere anche per gli stampati. Pertanto nel trascurare l'edizione giocondina è coerente con quanto dichiara. Tuttavia la fedeltà al presunto testo originario dei manoscritti e degli incunaboli non basta a giustificare la preferenza, in questo caso, per lezioni oscure alle quali il Sangallo, grazie alla sua limitata conoscenza del latino, può conferire un senso soltanto inventando un vocabolo: « media factigia credo voglia dire meza fascigia, cioè quanto meze tute le fasce », oppure interpretando arbitrariamente « fastigio » come architrave⁶⁰. Tanto più quando la lezione alternativa era piana, diffusamente accettata, da Cesariano a Durantino e persino da Battista da Sangallo, che la illustra graficamente e la segue nella propria traduzione⁶¹. Il motivo principale della scelta potrebbe quindi essere un altro. La prescrizione vitruviana, nell'accezione introdotta da fra Giocondo di un dentello alto quanto la fascia intermedia, trova qualche rispondenza in pochi monumenti romani, mentre nella maggior parte delle trabeazioni studiate dai due Sangallo il dentello è sensibilmente più alto o più basso⁶². Invece in molte architetture antiche Antonio può rinvenire dentelli alti, insieme alla loro cimasa, quanto la metà della somma delle fasce e rispondenti quindi ad una delle sue letture del passo vitruviano, come egli stesso nota quando scrive che « così affrontano gli antichi »⁶³.

La versione sangallesca è formulata in modo tale da non lasciare dubbi sul fatto che essa nasca da una lettura del testo e non da un'analisi di architetture antiche, ma la convalida che in queste Antonio crede di aver trovato deve indurlo a lasciar cadere ogni possibile alternativa. E sul recto dello stesso foglio, del resto, nell'antico egli trova conferma in favore di un altro errore interpretativo. Considera infatti il passo sulla cimasa della cornice ionica: « simae faciendae sunt altiores octava parte coronarum altitudinis » (III, 5, 13) un'indicazione per una sima alta non, come si intende correntemente, un ottavo più della corona, ma l'ottava parte dell'insieme di fregio e cornice: « quando Vitruvio dice che la gola sia la octava parte coronarum intende: coronarum fregio e cornicie sia un'ottava parte della gola, e lo resto 7 », e prosegue riferendosi ad una cornice antica che conserva in casa propria « e così torna questa »⁶⁴.

59. Barocchi, p. 3028. Sul metodo di Giocondo: L. Ciapponi, *Fra Giocondo da Verona and his Edition of Vitruvius*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 1984, pp. 76 sgg.

60. L. Pacioli, *Divina proportione*, Venezia, 1509, fol. non numerato tra XIII e XIII, nell'illustrare le parti della trabeazione scrive, indicando la fascia: « Li antichi a questi dicano fascia e ale volte Fastigio e così li moderni » ma dell'equivalenza dei due termini non ho trovato conferma in passi di Vitruvio o di altri autori antichi, né quest'affermazione è accettata da Giocondo che ritiene appunto necessario sostituire « fascia » a « fastigio ». Cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, 6, col. 320 e L. Callebaut, P. Bouet, P. Fleury e M. Zvinghedau (a cura di), *Vitruve, De architectura concordance*, Hildesheim — Zürich — New York, 1984, 2 vol., I, pp. 426, 427.

61. Fontana e Morachiello p. 164: « Sopra el zoforo se li facci el dentello tanto alto e grosso quanto la prima (anziché seconda) fascia dello epistylion »; Cesariano, fol. LVIII, con indicazione corretta; Incun. Cors. 50.F.1, fol. 42 v°, assonometria di trabeazione ionica di mano di Battista; Cors. 1846, fol. 43 r°: « el dentello tantalto quantel piano di mezo del architrave » e nel Cors. 2093, fol. 49 v°, un passo pressoché identico.

62. A. Desgodetz, *Les édifices antiques de Rome*, Paris, 1682, ediz. anastatica Farnborough 1969, per il Pantheon p. 30, 43 che si avvicina al rapporto vitruviano; cfr. inoltre le tavole sul tempio della Fortuna Virile, sul Foro di Nerva, sull'Arco di Costantino e sugli ordini ionici del teatro di Marcello e del Colosseo, quasi tutti analizzati dal Sangallo in disegni degli Uffizi.

63. Cfr. n. 52 e 101.

64. Bartoli, III, fig. 384 e VI, p. 72. Per l'interpretazione corretta cfr.: S. Ferri (*Vitruvio, Architettura*, Roma, 1960) p. 131.

Progressi interpretativi : la fronte del tempio dorico secondo Vitruvio ed il tempio Sud del Foro Olitorio

Il ruolo dell'antico nell'interpretazione sangallescica dei passi sopra esaminati del *De architectura* è ricostruibile in gran parte solo ipoteticamente; è invece un pó' più documentato nel caso delle norme vitruviane che mettono in rapporto molti elementi del tempio dorico, in specie intercolumni e fregio, con un modulo pari a metà del diametro della colonna.

Nell'UA 903 r^o, dove raffigura la disposizione di metope e triglifi nel fregio dorico, Antonio traduce in grafico e pone a confronto due diverse lezioni di due passi del *De architectura* (IV, 3, 3 e IV, 3, 7)⁶⁵ (fig. 14). A destra rappresenta metà fregio di templi con fronti a quattro e sei colonne con ritmo del colonnato sistilo (in basso) e diastilo (in alto) seguendo il numero dei moduli previsto dai principali manoscritti e dagli incunaboli: 18 e 29 per il sistilo, rispettivamente tetrastilo e esastilo, 28 e 32 per i corrispondenti diastili⁶⁶. A sinistra invece i numeri, ai quali i disegni corrispondono perfettamente, coincidono con quelli che fra Giocondo ha ricalcolato ricavandoli dai passi sulla larghezza degli intercolumni sistili e diastili e da altre indicazioni vitruviane: rispettivamente 23, 35, 28, 44⁶⁷. Né la prima soluzione né la seconda, accettata in parte da Cesariano (1521) e integralmente da Durantino (1524), devono soddisfarlo, forse perché in tal modo non riesce a seguire Vitruvio unendo triglifi larghi un modulo a metope larghe un modulo e mezzo, come è evidente nell'UA 903 in particolare per il tipo sistilo (in basso)⁶⁸. E proprio seguendo Vitruvio nell'articolazione del fregio, come si vedrà, egli deve aver elaborato una terza versione, raffigurata sull'UA 1174 v^o, dove il sistilo tetrastilo è di 19,5 moduli e quello esastilo di 29,5 moduli⁶⁹. Quest'ultima soluzione deve essere preferita da entrambi i fratelli, poiché Battista la segue (con qualche rimaneggiamento nei dettagliati disegni aggiunti all'incunabolo sulpiciano) costantemente nelle due versioni della sua traduzione, dove attribuisce un numero di moduli calcolato con il medesimo criterio anche al tetrastilo ed al l'esastilo diastili: 27 e 42⁷⁰ (fig. 1). E questa, per tutti i quattro

65. Commentato da Frommel, *Raffaello architetto*, p. 162.

66. Nell'edizione di Sulpicio si legge per il diastilo: « frons aedis doricae in loco quo colonne constituuntur dividatur si tetrastilos erit in partes XXVIII si hexastilos XXXII » mentre il sistilo è di XVIII e XXVIII moduli. I numeri non variano nell'edizione del '96 (fol. D III r^o) e del '97 (fol. D III r^o). È identica la lezione dell'Harleianus (cfr. *Vitruvius On Architecture* a cura di F. Granger Cambridge Mass-London, 1945 pp. 220, 224) mentre il codice S ha XVIII moduli per il sistilo a quattro colonne (*Ibid.*). Krohn (a cura di) *Vitruvii, De architectura* Lipsiae, 1912, pp. 83 e 85, non registra varianti di manoscritti per questi numeri.

67. Se si divide a metà la differenza tra i XLVIII ed i XXVII moduli che Giocondo (fol. 36 v^o) propone per i diastili a sei e quattro colonne e si sottraggono agli otto moduli risultanti i due della colonna estrema si ottiene un intercolumnio laterale di sei moduli. Giocondo quindi deve essere partito dal passo vitruviano (III, 3, 4) che indica per i colonnati diastili in generale una distanza tra le colonne pari al triplo del loro diametro (quindi 6 moduli). Un procedimento analogo è dimostrabile per i sistili (Giocondo fol. 37 v^o).

68. Cesariano, fol. LXIV v^o, dà XXVII e XXXVIII moduli per i diastili e riporta alternative nel commento dove dichiara di aver calcolato il numero sommando ante (2,5 moduli) colonne (2 moduli) ed intercolumni (di 4,5 moduli a parte quello mediano di 7). A fol. LXVI r^o attribuisce una lunghezza di XXIII e XXXV moduli ai due tipi di sistilo segnalando varianti in nota. Cfr. Durantino, fol. 36 v^o e 37 v^o, che indica XXVIII e XLVIII per il diastilo e XXIII e XXXV per il sistilo. Fabio Calvo (Fontana-Morachiello, p. 178) assegna « vintisette » (che corregge « vintiotto » sotto cancellatura) e quarantaquattro moduli per il diastilo e (p. 180) « vintidoi » (che corregge « vintiquattro ») e trentacinque (con varianti) per i sistili, accettando quindi in gran parte la lezione giocondina.

69. Bartoli, III, fig. 473 e VI p. 89.

70. Per le annotazioni sull'incunabolo cfr. n. 92. Nel Cors. 1846 fol. 50 v^o Battista traduce per il diastilo: « la fronte della chiesa dorica nel luogo dove tu vuoi costituire le colonne se la sarà di quatro colonne si divida in parte XXVII et se di sei in XLII et di esse parte una sarà il modulo » e nel Cors. 2093 fol. 57 v^o

tipi di tempi, è anche la stessa lezione che, stampata per la prima volta in un commentario a Vitruvio nelle *Annotationes* di Philandrier pubblicate nel 1544, è tuttora considerata corretta⁷¹.

Ancor prima vi si era avvicinato l'Alberti per il solo diastilo e peraltro in un brano privo di riferimenti ai tipi di colonnato descritti da Vitruvio, e vi era poi arrivato Serlio (1537), sempre solo per il diastilo, basandosi dichiaratamente, al pari di Sangallo e Philandrier, sul computo in moduli di triglifi e metope⁷². E' pertanto arduo distinguere quanto Serlio, ed in specie il suo maestro Peruzzi da una parte, ed il Sangallo dall'altra, abbiano contribuito a far maturare la soluzione corretta di Philandrier. E' difficile che l'umanista francese su questo punto abbia tratto profitto da opinioni sangallesche, poiché in tal caso le avrebbe citate come fa altre volte, mentre Antonio potrebbe aver letto le *Annotationes*, pubblicate a Roma nell'estate del 1544 (la dedica è delle calende di agosto), accettando la nuova lezione ed utilizzandola, come si vedrà, per restituire il tempio dorico del foro Olitorio nel biennio che precede la sua morte, avvenuta nell'agosto 1546⁷³. Un'altra ragione induce però a ritenere che i due Sangallo abbiano raggiunto lo stesso risultato indipendentemente e forse prima di Philandrier: Battista infatti propone la lezione corretta per il sistilo a quattro e sei colonne già nei disegni annotati nel corso degli anni '30, e quasi sicuramente prima del 1538, in margine al suo incunabolo⁷⁴.

Non è senza significato che nell'UA 1174 v^o Antonio appunti la nuova lezione su uno dei numerosi fogli con disegni del tempio Sud del foro Olitorio, un tempio dorico che egli identifica col vicino tempio di Giove Statore al portico di Metello, progettato da Ermodoro e citato da Vitruvio (III, 2, 5) come esempio di periptero⁷⁵. Perdipiù il

ripete gli stessi numeri. Riguardo al sistilo: nel Cors. 1846, fol. 52 r^o leggiamo la stessa interpretazione poi arricchita nel Cors. 2093, fol. 59 r^o: « Ma se l'opera sarà facta sixtila d'un triglypho la fronte della chiesa sella sarà di quattro colonne si divida inpar(t)e XVIII 1/2 et sella sera di sei colonne si divida in parte ventinove e mezzo e di esse parte una ne sarà la misura di tutta l'opera ».

71. Philandrier (pp. 124-125 per il diastilo e p. 128 per il sistilo) non emenda il testo ma nelle note propone la lezione corretta basando i suoi calcoli sui moduli del fregio.
72. L. B. Alberti *De re aedificatoria* traduzione di G. Orlandi, commento di P. Portoghesi, Milano, 1966, II, pp. 604-605: « Atqui in doricis... si erunt illae quidem affuturæ quatuor dividetur frons areae in partes septem atque viginti, si affuturæ sunt sex, dividetur in partes unam et quadraginta » (corretto poi in 42 nella traduzione da Bartoli); Serlio, pl. 22 v^o-23 r^o: « ancor che ne l'opera exastila... il testo di Vitruvio dica che i moduli di tal distribution vogliono esser XXXV. io non trovo però che la compartitione possi star così, perciòché volendo dar al spatio di mezzo quattro Methope et a li altri spatij tre, il detto numero non può supplire. Ma per quanto io considero vogliono esser XLII, si come ne la seguente figura si può vedere, et far conto. Et così anchora ne l'opera tetrastila... il testo dice che la fronte di tutta l'opera ha da esser divisa in parti XXIII, il che così non può stare volendo dare al spatio di mezzo quattro Methope et ali doi spatij tre ethope per uno, ma per mio avviso hann ad esser XXVII, si come ne la seguente figura... si può vedere ».
73. L'intervallo di tempo disponibile è abbastanza ristretto, ma la datazione dei disegni sul foro Olitorio non consente di escludere questa possibilità, poiché Bartoli (VI, pp. 63, 64) data la serie alla quale appartengono a dopo il 1519 e nemmeno le filigrane (Briquet 122-35, 1534-46 per l'UA 1174) delimitano i tempi in modo utile per chiarire la questione. Nel 1524 un fratello di Antonio, Francesco, è pagato per lavori in una casa del Carcere Tulliano (voce su Cordini G.B. in D.B.I., 29, Roma, 1983, p. 23) ed è pertanto possibile che già in questa occasione l'interesse dei Sangallo si sia fermato sul complesso dei tre templi.
74. Le « misure e stime » autografe di Battista conservate nell'Archivio della Fabbrica di S. Pietro, numerose a partire dal 1531 e tutte datate, permettono di seguire l'evoluzione della scrittura per il quarto e quinto decennio; l'« e » iniziale in forma di « z », rara nel 1531 e più frequente, ma sempre limitata ai soli capoversi man mano che ci si avvicina al '38, diventa d'uso costante dal '39 in poi (Il Piano, Serie Armadi, vol. 8; serie I, vol. 14; serie I, paccò 45, fol. vari). Abbastanza rara nelle lunghe note marginali sull'Incun. cors. (fol. 19 v^o, 36 v^o, 54 r^o, 57 r^o, 64 r^o, 110 r^o) lo è un pò meno, ma non è mai costante bensì in minoranza, nei brevi commenti in disegni sui fogli inseriti (fol. 28 r^o, 31 r^o, 32 r^o, 35 v^o, 37 r^o, 38 r^o, 38 v^o, 40 v^o, 98 v^o). Essa è invece d'uso costante nelle due versioni della traduzione. Si trova un paio di volte nelle note sull'incunabolo che riguardano gli alzati dei templi dorici (46 r^o, 48 r^o) inducendo quindi a supporre che questi studi non siano anteriori agli anni '30 né posteriori al '38-39.
75. Bartoli, VI, p. 88, sull'UA 1174 r^o tempio dorico col nome di « Iove Statori » che ricorre anche in altri disegni. Il Sangallo perdipiù identifica il tempio Nord del foro Olitorio con l'« Honoris et Virtutis aedis » del pari citato da Vitruvio (*Ibid.* III fig. 418 e VI p. 78, UA 1090 v^o-1230 r^o h). Cfr. inoltre Campbell, pp. 213-245, in specie 229.

Sangallo, sul recto di questo foglio e sull'UA 1090 r°-1230 v°, disegna e quota la parte superiore della fronte di questo tempio con intercolumni e fregi conformi alla sua interpretazione del *De architectura*⁷⁶. Antonio è riuscito a ritrovare « la perfezione » del testo grazie all'esame di un monumento ricostruito in età augustea e che poteva essere perciò singolarmente rispondente alle norme vitruviane?⁷⁷ Oppure, in base a queste norme esplicitamente citate ed insieme alla loro trasposizione grafica accostate ai disegni del tempio, ha abbondantemente integrato indicazioni in sufficienti fornite dai ruderi? L'unico frammento oggi visibile del tempio è costituito da sei colonne del fianco Nord, inglobate nel muro meridionale di S. Nicola in Carcere; non è possibile quindi controllare i vari particolari e l'ampiezza della fronte per dare a questi interrogativi una risposta netta, alla quale ci si può solo avvicinare comparando tra loro vari rilievi del XVI secolo⁷⁸. Nell'UA 1090 r°-1230 v°, in un abbozzo della parte alta della fronte del tempio, apparentemente punto di partenza dei disegni conservati di Antonio sul soggetto che ci interessa, è chiaro quanto egli stia restituendo il monumento con l'aiuto del trattato più che disegnare un vero rilievo (fig. 16, 17). Nel fregio applica alle dimensioni del tempio le proporzioni vitruviane: il diametro della colonna all'imoscapo è 40 dita e quindi il modulo è di 20 dita, al pari del triglifo largo appunto un modulo, mentre la metopa, di un modulo e mezzo, è larga 20 dita, presto corrette in 21⁷⁹. Nell'interasse angolare il triglifo è spostato sull'angolo e l'ultima metopa, larga quanto le altre, porta a restringere l'interasse, secondo una soluzione descritta e criticata da Vitruvio, come il Sangallo ricorda su questo foglio e più ampiamente nell'UA 1174 r°⁸⁰. Dalla somma delle

76. Bartoli, III, fig. 417, 472, VI, pp. 77, 88.

77. Sulla ricostruzione in età augustea, Crozzoli, pp. 104, 111.

78. In occasione degli scavi e della sistemazione della zona realizzati nel 1926 non risulta siano stati eseguiti rilievi planimetrici del tempio dorico (*Ibid.*, pp. 18-20, 22). La ricca documentazione grafica, rinascimentale e non, sui tre templi è pubblicata e discussa da Crozzoli (pp. 25-55); in precedenza da C. Hülsen « Der dorische Tempel bei S. Nicola in Carcere » *Mitteilungen K.D. Archaeologischen Instituts*, Rom, 1906, 20, pp. 169-197 e successivamente da Campbell, pp. 225 sgg.

79. Antonio introduce questa modifica lavorando sull'UA 1090 r°-1230 v°. Su questo foglio, nel prospetto parziale del tempio, il più delle volte le quote 30 scritte sulle metope sono corrette con degli 1 sovrapposti agli 0 mentre le metope risultano già di 31 dita nelle somme relative all'interasse centrale ed a quelli intermedi, i cui risultati sono poi annotati in pianta. Nella stessa pianta, invece, l'interasse angolare (5 p. e 12 d.) è basato ancora su metope di 30 dita. Nell'UA 1174, per contro, il Sangallo ha adottato ormai definitivamente metope di 31 dita. In conseguenza di questo piccolo allargamento l'interasse centrale aumenta di 3 dita (cm 5,5), quelli intermedi ed angolari di 2 (3,7 cm.) e tutti si scostano leggermente dalle indicazioni vitruviane: l'interasse centrale è di 153 dita anziché 150 come risulterebbe da 7,5 moduli di 20 dita e quelli intermedi di 5 moduli sono di 102 anziché 100 dita, mentre gli estremi sono di 94 dita a causa della soluzione d'angolo (cfr. n. 80). Le ragioni di questo aggiustamento non sono evidenti. Nella prima versione esaminata Antonio aveva già considerato e risolto i problemi principali, compresa la soluzione d'angolo. Con una metopa di 30 dita ed un interasse di 5 p. e 12 d. (pari a 92 d.) mostra infatti di aver calcolato esattamente, alla quota del fregio, la distanza tra l'asse dell'ultima e della penultima colonna, senza trascurare che a metà del triglifo posto su questa, al triglifo intermedio (30 dita in tutto) ed alle due metope (60 dita) deve aggiungere due dita perché il triglifo estremo largo come gli altri 20 dita ed allineato al filo esterno di una colonna con un raggio di 18 dita al summoscapo sporge verso destra rispetto all'asse della colonna appunto di questa misura. Invece solo in seguito all'allargamento della metopa gli interassi angolari della pianta UA 1174 r° del Sangallo vengono a coincidere con quelli dei disegni di Peruzzi e G. Francesco da Sangallo e quelli intermedi vi si avvicinano maggiormente. Si potrebbe concludere che con questo lieve aggiustamento Antonio avvicini la sua ricostruzione teorica del tempio ad uno stato di fatto che sarebbe attestato dai disegni di altri architetti, confermati, per l'interasse intermedio, dal rilievo moderno degli interassi laterali (m. 1,88, cfr. Fasolo, *op. cit.*, n. 80, p. 9 e t. III). Altrimenti le coincidenze di quote si dovrebbero spiegare con una restituzione vitruviana comune a tutti i disegni e bisognerebbe quindi ammettere che nel piccolo circolo al quale appartenevano Peruzzi, i due fratelli Sangallo ed il cugino di questi ultimi, G. Francesco (cfr. Frommel, 1973, I, p. 55, sull'UA 1213 con indicazioni di Antonio al Peruzzi per l'interpretazione di termini vitruviani; Campbell, p. 225), sicuramente in contatto fra loro, la ricostruzione vitruviana del tempio quale lo disegna Antonio fosse maturata prima della morte di G. Francesco (1530), il che pare meno probabile. In ogni caso Antonio mostra una notevole confidenza coi procedimenti di composizione modulare cui accenna Vitruvio nel libro IV.

80. *De architectura*, IV, 3, 2. UA 1174 r° (Bartoli, VI, p. 88): « Questo aveva li trigrifi in sul canto e lle metofe

larghezze di metope e triglifi egli ricava gli interassi delle colonne, come risulta dai calcoli relativi all'interasse centrale (a destra del disegno) (fig. 16) e a quello angolare (al centro di uno studio a parte sullo stesso foglio); li annota tra le colonne, espressi sempre in dita, per poi convertirli in piedi e dita e riportarli infine, così trasformati, nelle piante del tempio in questo stesso foglio e nell'UA 1174 r^o⁸¹.

Il procedimento fin qui descritto rivela che l'architetto ha già in mente una ricostruzione teorica della fronte di un tempio dorico ottenuta ragionando principalmente sul fregio, per la stessa via quindi seguita da Serlio e Philandrier e che sarà seguita dal Barbaro e da altri editori del trattato⁸². Non si può però escludere che ciò abbia rapporti con la reale consistenza del tempio, perché troviamo nelle piante di Antonio varie misure che ricorrendo quasi identiche, in disegni di diversi autori reciprocamente indipendenti nei quali non traspare una costruzione teorica analoga a quella sangallescica, potrebbero corrispondere effettivamente a quelle del monumento antico; inoltre la misura dell'interasse laterale, l'unico ancora verificabile, è confermata da un rilievo moderno⁸³. Le testimonianze sono invece controverse per un'altra particolarità del tempio che Antonio raffigura conforme al *De architectura*: l'interasse centrale largo una volta e mezzo quelli intermedi⁸⁴. Una nota di Antonio sugli intercolumni « quella del mezzo più larga » (UA 1174 r^o) confermerebbe tuttavia la maggior ampiezza dell'interasse centrale, riproposta con una misura diversa in un disegno di Battista⁸⁵. A questa versione dei due fratelli presta fede implicitamente la maggior parte delle restituzioni moderne, le quali quando presentano un intercolumnio centrale più largo possono fondarsi solo sui disegni rinascimentali e perdipiù la maggior ampiezza attribuita da Antonio all'interasse centrale colma gran parte della forte differenza tra le somme delle quote parziali e la larghezza totale della fronte che Peruzzi annota nell'UA 477 r^o⁸⁶. E' ancor meno chiaro in

equale. Li intercolumni di sul cantone erano più stretti che li altri dita 8 così dalli due lati come per faccia quale è uno de duo inconvenienti che dice Vitruvio che fa quando si mette li triglifi in sulli canti che è necessario o che si faccia dito intercolumnio più stretto o la metopa del canto più larga che li altre ».

81. I conteggi sono visibili nelle figure del Bartoli cit. a n. 76.

82. Barbaro, pp. 110, 111; Choisy, I, p. 184, n. 1.

83. La misura di 6 piedi e 6 dita (pari a m. 1, 887) attribuita da Antonio il G. agli interassi intermedi nell'UA 1090 r^o-1230 v^o e nell'UA 1174 r^o (Crozzioli p. 33, fig. 28, piante 3 e 4) coincide con quella di 3 braccia e 14 minuti (m. 1, 886) della pianta UA 477 di Peruzzi (Bartoli, II; fig. 321). Gli interassi angolari secondo Sangallo, di 5 piedi e 12 dita (m. 1, 702) nel primo disegno citato e di 5 p. e 14 d. (m. 1, 738) nel secondo si scostano solo di 5 o 3 cm dall'interasse di 3 braccia (m. 1, 750) della pianta di Peruzzi. Quote in braccia identiche a quelle peruziane si trovano poi nella fronte posteriore di una pianta di G. Francesco da Sangallo e dovrebbero essere state misurate dal vero perché le accompagna la nota: « da mezzo a mezzo delle cholone da chapo perché non si può misurare da piè » (UA 1377 r^o, *Ibid.*, IV, fig. 499 e VI, p. 93; per l'attribuzione: Buddensieg, p. 108; per i rapporti di questo disegno con l'UA 477 di Peruzzi: Campbell, p. 134). Infine converge con le precedenti la quota di braccia 3 e minuti 11 di una pianta disegnata sul posto (UA 1373 v^o, Bartoli, IV, fig. 502, VI, p. 94) ed attribuita a Battista da Sangallo, il quale in un'altra pianta (UA 1657 r^o, *Ibid.*, IV, fig. 503, VI, p. 94) ed in un prospetto (UA 1883 v^o, *Ibid.*, IV, fig. 495, VI, p. 93) segna: « braccia 3 e minuti 12 », con variazioni contenute entro 2-3 cm.

84. *De architectura*, IV, 3, 4: « triglyphi... sint conlocati, et intercolumniis reliquis bini, in mediis pronao et postico terni » (per il diastilo) e IV, 3, 8: « ita supra singula epistylia et metopae et triglyphi bini erunt conlocandi... In mediano contra fastigium trium triglyphorum et trium metoparum spatium distabit ». Nell'UA 1174 r^o l'interasse centrale secondo Antonio è largo piedi 9 e 9 dita, contro i 6 p. e 6 d. di quelli intermedi, mentre nella pianta di Peruzzi, nei numerosi disegni che ne derivano, nella pianta di G. Francesco e nell'UA 1373 v^o, non vi è differenza tra gli interassi intermedi e quello centrale (per tutti cfr. le figure di Bartoli cit. nella n. precedente; Crozzioli, p. 33, fig. 28 e Campbell, pp. 233 sgg.).

85. Bartoli VI, p. 88; nell'UA 1657 r^o di Battista l'interasse centrale è pari a m 2, 368 (a confronto dei m. 2, 830 della pianta UA 1090 r^o-1230 v^o di Antonio; Crozzioli, p. 33, fig. 28).

86. Rappresentano l'intercolumnio centrale più ampio: V. Fasolo *I tre templi a S. Nicola in Carcere*, Roma, 1925, tav. I; A. Bartoli « I templi del Foro Olitorio e la diaconia di S. Nicola in Carcere », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, s. III, Rendiconti, 5, 1926-27, p. 215; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des Antiken Rom*, Tübingen, 1961, I, p. 419, fig. 512; A. Boethius-J. B. Ward Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, Hardmonsworth, 1970, p. 133, fig. 74. Invece lo raffigurano uguale agli altri: G. Lugli, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma, 1946, p. 546, fig. 169; F. Castagnoli, *Topografia e*

che stato di conservazione si presentasse il fregio, che come tutte le parti modanate del tempio doveva essere profilato in stucco sovrapposto al travertino⁸⁷. Antonio è l'unico a raffigurare i particolari ma, quando perfeziona una prima stesura del disegno (UA 1090 r°-1230 v°) allargando di un dito le metope, fa pensare che pochi dati di fatto vincolino il procedere delle sue analisi grafiche⁸⁸. Sembra difficile tuttavia che sia arrivato a ricostruire la soluzione angolare solo confrontando una perspicace lettura di Vitruvio con gli interassi diseguali e non abbia invece preso spunto almeno da frammenti del triglifo d'angolo, se non addirittura di altri triglifi e metope che suggerissero l'andamento del fregio, dal momento che, ad esempio, tracce delle finiture profilate in stucco di capitelli e colonne del tempio erano allora ancora ben visibili⁸⁹.

Mentre rimane dubbio, quindi, se e quanto lo stato effettivo dell'intercolumnio centrale e del fregio abbia contribuito alla ricostruzione vitruviana che il Sangallo dà del tempio Sud, per gli intercolumni intermedi ed angolari la sua restituzione ricavata dalla teoria sembra accordarsi coi resti del tempio allora esistenti, sui quali peraltro egli deve almeno averla verificata. A sua volta questa verifica forniva una conferma forse indispensabile perché i due Sangallo potessero adottare la nuova interpretazione dei passi vitruviani in questione: per dedurre dalla ricostruzione modulare del fregio dorico i tipi di alzato dai templi dorici secondo Vitruvio, essi dovevano infatti scostarsi dalla descrizione vitruviana degli intercolumni sistilo e diastilo (III, 3, 3 e 4, sulla quale invece si era basato fra Giocondo) o quanto meno interpretarla in modo elastico⁹⁰. Barbaro supererà liberamente questa contraddizione commentando: « e appunto non è necessario che venghino tre diametri tra colonne e colonne in questa forma Diastilos come apertamente si vede in questa distribuzione de i triglifi »⁹¹. Battista, vedendo nel disegnare i prospetti di templi dorici descritti da Vitruvio, che gli intercolumni ricavati dalla distribuzione dei triglifi risultano più stretti dei sistili (due diametri di colonna secondo Vitruvio), deve aver pensato di conciliare i numeri ricavati dall'articolazione modulare del fregio con l'indicazione di Vitruvio per l'intercolumnio picnostilo (un diametro e mezzo)⁹². A sua volta Antonio il Giovane poteva superare facilmente il contrasto tra diversi passi del *De architectura* quando la soluzione prescelta fosse, come era, rafforzata da un monumento antico che perdi più egli riteneva citato da Vitruvio e che in vari

urbanistica di Roma antica, Bologna 1969, p. 76 e Crozzoli, tav. I. Dalla somma delle quote parziali di Peruzzi si ottiene una larghezza della fronte di m. 9, 919 mentre quella totale nel suo disegno è di m. 11, 088. Dalle quote parziali dell'UA 1174 r° di Antonio con interasse centrale di m. 2, 830 si ricava un'ampiezza totale di m. 10, 84. Per semplicità si sono usate le quote trasformate in metri da Crozzoli, fig. 28.

87. *Ibid.*, pp. 69-71.

88. Cfr. n. 79. L'appunto di Antonio sull'UA 1174 r°: « questo aveva (e non « ha ») li triglifi in sul canto e lle metofe eguale » segue la formula che egli usa per ricostruzioni ideali e non assicura che abbia veramente visto qualcuno di questi elementi.

89. Note sul travertino rivestito di stucco del tempio dorico si trovano, p. es., nell'UA 477 r° di B. Peruzzi. Una riguarda il « Capitello de la presente opera lavorato di stuchj sopra al tiburtjno » (Bartoli, II, fig. 321, VI, p. 59 e Campbell, p. 234).

90. Cfr. n. 67.

91. Barbaro, p. 110.

92. Nelle annotazioni sull'Incun. Cors. (f. 45 v°, 47 r°) Battista chiama sempre « pchnostili », anziché sistili, i suoi templi dorici con colonnato più stretto, perché di fatto gli intercolumni laterali sono larghi tre moduli, quindi una volta e mezzo il diametro della colonna, secondo quanto Vitruvio indica per i picnostili e non due volte come i sistili. Al f. 45 v° chiama « mendoso » il testo dei mss. che danno XXXII moduli per il sistilo a 6 colonne. L'espressione è affine al « locus hic mendosus est » di Philandrier (p. 128) sullo stesso passo, ma non è necessario dedurne che l'interpretazione del Sangallo dipenda dalle *Annotationes* poiché egli usa parole analoghe anche in un passo in cui è sicuramente autonomo (Cors. 2093, fol. 37 r°). Per il picnostilo Battista nei fogli aggiunti (Incun. Cors. 50.F.1, fol. 47 v°) modifica in XX moduli la soluzione corretta che prima aveva proposto per il tempio a 4 colonne nel disegno marginale (fol. 45 v°); viceversa nei diastili disegnati sul margine dell'incunabolo (fol. 48 r°) propone piccole differenze: 27, 5 e 42, 5 moduli in luogo di 27 e 42 della soluzione corretta che poi adotta sui fogli aggiunti (fol. 46 r° e v°).

aspetti, dalle colonne senza basi ed alte circa 15 moduli all'impianto con sei colonne sulla fronte ed undici sul lato, poteva giudicare parzialmente rispondente al trattato.

In conclusione Antonio il Giovane, oltre ad utilizzare il *De architectura* per integrare un monumento antico, deve essersi contemporaneamente servito del monumento per verificarvi e confermare una propria interpretazione del testo. Per non smentire il suo assioma che l'architettura antica in gran parte corrisponde a Vitruvio, il Sangallo agisce talvolta sull'interpretazione del testo, talaltra sulla restituzione di un monumento, tendendo ad adattarli l'un l'altro⁹³. L'antico adoperato come criterio di verità può così rafforzare letture arbitrarie del testo, può indurre Antonio a considerare infondatamente scorrette interpretazioni che non si accordino coi monumenti, ma può anche aiutarlo a far progredire in assoluto la comprensione del trattato. Soprattutto la capacità di analizzare proporzioni e disposizioni di elementi in architetture antiche, acquisita coll'esercizio del rilievo e della restituzione grafica, aiuta l'architetto a ripercorrere i ragionamenti di Vitruvio, il quale per contro gli suggerisce il tipo di indagine da svolgere. L'intento di verificare proporzioni vitruviane e di individuarne comunque regole traspare più volte nei rilievi di Antonio, quando le membrature sono quotate in dita nell'insieme e nelle minima modanature per facilitare con questa piccola unità di misura i confronti e la ricerca di rapporti, ai quali tendono i calcoli che affiancano i grafici⁹⁴.

Limiti delle interpretazioni vitruviane di Antonio il Giovane

La scarsa padronanza della lingua latina e le ristrette conoscenze letterarie inducono il Sangallo, quando a queste carenze non riesce a supplire con indagini dirette su resti antichi, in equivoci più gravi di quelli già visti: confonde ad esempio il « triclinium », sala da pranzo della *domus*, con i letti usati dai Romani per pranzare — ignorando una distinzione chiara già almeno a Beroaldo (1502) — e di conseguenza nel ricostruire le case degli antichi moltiplica le sale da pranzo in luogo dei letti ai quali si riferisce Vitruvio⁹⁵ (fig. 11, 12).

Altre volte è l'antico che offre poche possibilità di verificare il testo, in specie per i tipi di abitazioni cittadine, ed il Sangallo dopo averli restituiti basandosi prevalentemente sulla sua interpretazione del trattato, integra con la sua ricostruzione del tipo ideale il rilievo di una presunta *domus*, distinguendo graficamente le parti rilevate da quelle restituite⁹⁶.

93. Barocchi, p. 3030. Antonio è convinto dell'utilità di studiare gli edifici antichi posteriori a Vitruvio per comprendere il trattato perché essi « sendo fatti di poi a lui e in tempo della felicità dello imperio el pare sieno fatti secondo le costituzione sue, perché si vede aver conferenza insieme; perché sendo fatti in li tempi buoni, si pensa sieno nate da lui, o veramente che quelli maestri, che furono in quelli tempi boni dell'età felice fussino valenti, e quelle medesime notizie delli autori, qual ebbe Vitruvio, questi medesimi le potessino avere ancora loro ».

94. Per queste ricerche Antonio il Giovane può elaborare i risultati di una raccolta di rilievi realizzati in parte dai suoi collaboratori. Nell'UA 1887 r^o (Bartoli, III, fig. 465 e VI, p. 87), p. es., Battista riunisce, traendoli da diversi fogli, gli architravi di otto monumenti di Roma e Antonio ne rapporta poi le altezze ai diametri delle colonne riassumendo i risultati in uno specchietto evidentemente per paragonarli al passo sull'altezza degli architravi ionici (III, 8, 5). Per sette volte trova un rapporto di « 2 : 3, vel circha », lo stesso che utilizza nella « regola circolare » (cfr. n. 49) e nell'unico caso in cui questo non succede (Foro transitorio) è subito pronto a dubitare del rilievo: « questa credo sia errata ».

95. Ph. Beroaldi *contra Servium grammaticum libellus* Venezia, 1502, f. 19 r^o, così chiude una raccolta di citazioni su entrambi i significati del termine: « triclinium itaque ut breviter concludam lectos discubitorios significat et ipsam coenationem et in utraque significatione eleganter et rudite usurpabimus ». Prima di Sangallo anche Giocondo (f. 63 v^o) aveva confuso i due significati mentre per contro Philandrier (pp. 188-193) insisterà sul letto per pranzare, illustrandolo con immagini di rilievi antichi. Sulla questione, cfr. una lettera del 1542 di Contile (*Delle lettere di Luca Contile*, Pavia, 1564, f. 79 r^o-80 v^o) e P. Ciacconius toletanus, *De triclinio romano*, Romae, 1588.

96. Bartoli, III, fig. 375 e VI, p. 70, UA 1201: rilievo di presunta *domus*; UA 1168: rilievo dello stesso edificio

Nella restituzione della *domus* ed in particolare del suo atrio, che Antonio come molti suoi contemporanei interpreta erroneamente come un ambiente coperto a volta con pianta basilicale, appare chiaro tuttavia che l'« errore », ancor più che alla mancanza di conoscenze, è dovuto ad una ragione pratica, dal momento che una delle piante di *domus* pubblicate da fra Giocondo (1511) mostra chiaramente come egli avesse ben compreso che l'atrio era un ambiente scoperto illuminato dall'alto⁹⁷. Questo ambiente, fondamentale per la disposizione in prevalenza orizzontale della *domus*, si sarebbe però difficilmente conciliato con la tradizione non riformabile di abitazioni a diversi piani e con gli ambienti principali prospettanti verso l'esterno affermatasi da secoli nelle maggiori città italiane : ecco quindi che la scelta del Sangallo cade sulla soluzione ad aula basilicale, che e richiamando l'antico nobilita e rende monumentale l'ingresso ad un palazzo e, nel contempo, risponde alle esigenze di un'abitazione moderna.

L' « opera facta secondo le regole di Vectruvio »

Da quanto si è fin qui visto ci si può aspettare che gli studi vitruviani di Antonio abbiano conseguenze sulle sue architetture non solo nel disegno di dettagli ma anche nelle proporzioni degli ordini, nella disposizione di elementi e nei tipi. E' anche evidente che per verificarne gli effetti è necessario confrontare le sue opere non tanto con una lettura corretta del trattato, quanto con tipi e regole quali si sono visti ricostruiti dal Sangallo stesso, a volte interpretati acutamente, altre volte invece involontariamente travisati, contemperati tendenziosamente con l'antico, semplificati e modificati per esigenze pratiche e di sistematicità.

Il confronto tra progetti, opere e studi vitruviani, preferibilmente degli stessi anni, è agevole per alcuni disegni di particolari tra i quali è specialmente significativo l'UA 981 r°. Accanto ad un profilo di trabeazione ionica, disegnato tra il 1543 ed il '45 per un camino della sua abitazione in via Giulia, l'architetto osserva : « Vitruvio è goffo » riferendosi soprattutto al fregio, del quale modifica infatti le proporzioni in un'alternativa a sinistra, ma mostrando anche di considerare vitruviano un disegno che difficilmente si giudicherebbe tale⁹⁸ (fig. 13). Inizia infatti con un architrave a due fasce, secondo un tipo che egli negli anni '40 predilige ma che non desume certo dal trattato⁹⁹. Il fregio poi è pulvinato, seguendo un'originale interpretazione di Vitruvio che Raffaello mette in pratica per primo traendo spunto dalla traduzione di Fabio Calvo, ed è alto, con la sua cimasa, un quarto meno dell'architrave, prendendo alla lettera la prescrizione del *De architectura* ed arrivando così ad una proporzione « goffa »¹⁰⁰. Il dentello, alto con la sua cimasa quanto metà dell'epistilio, risponde invece ad una delle sue personali interpretazioni del trattato che si sono viste prendere forma quasi contemporaneamente (dopo il 1540) negli appunti sulla trabeazione ionica dell'UA 1211 v°¹⁰¹. Da questi Sangallo

integrato con « atrio » vitruviano rinascimentale (*Ibid.*, fig. 469, VI, p. 88). Queste rovine poste sotto l'Aventino ed appartenenti ad *horrea*, sono rilevate anche da Peruzzi (UA 397, *ibid.*, II, fig. 220, VI, p. 42).

97. Giocondo, f. 63 r°.

98. Sui progetti per il palazzo del Sangallo, poi Sacchetti : Frommel, 1973, II, pp. 292-304 ; p. 302 sull'UA 981 ; su questo disegno anche Giovannoni, pp. 63, 316, 320 e Buddensieg, p. 106.

99. Per architravi a due fasce nell'architettura romana : F. Töbelmann, *Römische Gebälke*, I, Heidelberg, 1923, fig. 9, p. 10 ; fig. 14, p. 13 e p. 19 ; Crozzoli, p. 110 e tav. IX.

100. H. Burns « Raffaello e quell'antiqua architectura », *Raffaello architetto*, p. 394 per l'invenzione raffaellesca e Pagliara, 1986, pp. 44-45, per la sua diffusione. Choisy, II, pp. 85-86, propone una correzione congetturale della proporzione da 1/4 a 1/7 (*De architectura* III, 5, 10 : « zophorus supra epistylum quarta parte minus quam epistylum »). La soluzione preferita da Antonio per il fregio è quella meno schiacciata, di sinistra, accompagnata dalla nota : « fare lo fregio come questo ».

101. Cfr. n. 52. Dal rapporto di 1 : 2 tra l'altezza del dentello con l'ovolo e quella dell'architrave sembrerebbe

richiama sul progetto anche la propria arbitraria regola per la « sima » ; non la segue però esattamente nella soluzione di destra e, dopo averla messa in pratica in una delle due alternative a sinistra (distinta con un tratteggio), ancora incerto, aggiunge alla regola : « ne bisogna fare paragone colle antiche »¹⁰². Ben pochi elementi quindi sono obiettivamente vitruviani, nonostante l'architetto abbia potuto in massima parte crederli tali in base a concezioni sue personali o di suoi contemporanei¹⁰³. Questa combinazione di un elemento antico e di diverse letture del *De architectura* deve comunque essere per Antonio il modello effettivo di trabeazione ionica vitruviana negli anni '40, quando la loggia sul cortile e le edicole dell'ultimo piano di palazzo Farnese gli danno occasione di misurarsi con questo ordine con intensità pari a quella con cui, oltre venti anni prima, progettando lo stesso palazzo, aveva lavorato sul dorico : in un disegno per la trabeazione delle edicole del piano superiore (UA 1149, 1541-46) ritroviamo un profilo molto simile alla versione di sinistra dell'UA 981¹⁰⁴.

Per palazzo Farnese, oltre a trabeazioni ioniche che considera vitruviane, il Sangallo, soprattutto negli anni '40, progetta ed in parte realizza basi e capitelli ionici, porte doriche col vano rastremato ed altri particolari ispirati più o meno strettamente al *De architectura*, così come fin dal secondo decennio del secolo nell'ordine dorico del cortile si era avvicinato più di qualsiasi contemporaneo ad un proporzionamento vitruviano¹⁰⁵. Anche per il proprio palazzo in Via Giulia, sempre negli anni '40, come in diversi altri casi, egli progetta e realizza molti particolari vitruviani¹⁰⁶. Il suo vitruvianesimo non si esaurisce però nel disegno dei dettagli e in un proporzionamento delle parti fondamentali degli ordini più vicino alle norme ; studiando nel *De architectura* la composizione modulare degli intercolumni dei templi, Antonio impara ad articolare secondo un modulo le sue facciate ed a disporvi talvolta le paraste secondo ritmi non uniformi, non sempre giustificabili solo con la tradizione della « travata ritmica » e col modello degli archi trionfali. E' il caso, ad esempio, di S. Spirito in Sassia, dove ai lati della facciata le paraste sono disposte su due coppie di interassi uguali ed al centro su uno più ampio, richiamando le fronti esastile con intercolumnio centrale più largo dei templi descritti da Vitruvio, che diventano « chiese » già nella traduzione di Giovan Battista¹⁰⁷. E il progetto per la facciata, scandita da quattro paraste, della zecca di Castro, segue alla lettera l'articolazione di un sistilo a quattro colonne nei lati, dove la distanza delle paraste è il doppio della loro larghezza. Antonio invece allarga la campata centrale come prevede Vitruvio, ma in misura maggiore, perché la distanza tra le paraste è il quadruplo anziché il triplo della loro larghezza¹⁰⁸. La trattazione vitruviana sulle fronti dei templi attraverso

che Antonio includa anche l'ovolo nella cimasa del dentello. Solo la vera cimasa del dentello sta, però, nel giusto rapporto di 1 : 6 con l'altezza del dentello stesso.

102. In UA 981 la regola per la sima è : « la gola sia l'ottava parte coronarum. Lui (Vitruvio) lascia lo epistilio da per se et piglia coronarum lo fregio e cornice e detto... (?) sia partito lo fregio et cornice senza la gola in parte 7 e una settima parte sia la gola che in tutto saranno 8... »
103. La corona alta con la sua cimasa quanto la fascia superiore dell'architrave col suo tondino vuole forse essere un adattamento dell'indicazione di Vitruvio (III, 5, 11) all'architrave a due fasce.
104. Frommel, 1973, II, p. 121, III, 52 f. ; *id.*, 1981, p. 153 e fig. 37. Il Sangallo disegna un profilo simile anche per una porta della Sala Regia (Giovannoni, II, fig. 121, UA 788).
105. Per le porte rastremate cfr. : Rusconi, p. 86 ; su altri particolari e per le proporzioni del dorico : Frommel, *loc. cit.* n. 2.
106. Per palazzo Sacchetti (1543-45) Antonio progetta un portale dorico vitruviano (UA 1005 ; *id.*, 1973, II p. 297, III, fig. 124), forse le mensola per un portale « di casa mia in Roma », accompagnata da un brano di Vitruvio (UA 920, *Ibid.*, II, p. 297), e realizza al piano nobile finestre ioniche col vano rastremato e con fregio pulvinato (*Ibid.*, III, 121 c, 123 c), così come sono pulvinati i portali della sala al piano nobile e la trabeazione del camino disegnata nell'UA 981.
107. Giovannoni, II, fig. 218, I, pp. 246-249, in specie p. 249, (cenni al rapporto con gli intercolumni vitruviani) ; Bruschi, pp. 162, 163. Per Battista, che traduce « aedis » con « chiesa » cfr. n. 15.
108. UA 189, dal 1538, Giovannoni, II, fig. 322 ; F. P. Fiore, « Castro capitale farnesiana » (1537-1649)... », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Serie 23, 1975, 127-132, pp. 83, 85 ; H. Giess, « Die Stadt

alcune architetture di Antonio contribuisce quindi in modo determinante alla progressiva differenziazione cinquecentesca dell'asse centrale.

Per Antonio, quindi, le norme vitruviane sono punti di partenza importanti e preziose perché, oltre a nobilitare l'opera architettonica assicurandone la scientificità, indicano con chiarezza come comporre elementi al modo degli antichi, o come variare le proporzioni di una membratura in funzione dell'altezza a cui va posta, a chi, come lui, sia diventato architetto attraverso la pratica del cantiere e non possa quindi valersi dell'esperienza della composizione pittorica per affinare una personale capacità di giudicare sottilmente in materia¹⁰⁹. Anche egli tuttavia, al pari dei suoi colleghi architetti-pittori, usa la norma vitruviana senza considerarla intangibile e non rinuncia a contemperarla col « giudizio », per cui quando trova il proprio disegno (presunto) vitruviano « goffo » corregge l'interpretazione e ne modifica le proporzioni. Se la considerazione degli effetti visivi può spingere un architetto-pittore ad aggiustare caso per caso col giudizio le proporzioni dettate da Vitruvio, per uno spirito pratico come è il Sangallo i limiti imposti dai materiali e le esigenze funzionali sono ragioni altrettanto e forse ancor più valide per modificare leggermente le proporzioni adattandole alle singole situazioni (tanto più quando precisi passi di Vitruvio (V, 6, 7 e VI, 3, 11) gli consentono esplicitamente di farlo), continuando a considerarsi un vero vitruviano¹¹⁰. Queste ed altre esigenze che abbiamo visto intrecciate con l'interpretazione del testo già nei disegni teorici influiscono ancor più nel momento dei progetti e della realizzazione e danno ragione della distanza tra i principi rigidamente vitruviani del Sangallo ed una pratica molto meno dogmatica. Così in palazzo Farnese Antonio evita di adottare la base ionica con la scozia poggiante direttamente sul plinto, come Battista seguendo il testo l'ha delineata sul proprio incunabolo¹¹¹, aggiungendo sotto la scozia inferiore una coppia di astragali, sempre presenti nei pochi esempi di base del tipo ionico microasiatico che può aver visto a Roma e nei dintorni¹¹². Nell'alternativa di progetto che preferisce (UA 1194, soluzione di sinistra) e nell'esecuzione rispetta sì il rapporto vitruviano di 3 a 4 tra il toro e l'insieme delle scozie e delle modanature connesse, ma riesce a leggere il testo in modo da correggere uno dei due difetti rimproverati alla base vitruviana, gli astragali troppo piccoli al confronto del toro, che non soddisfano la « maggior parte de glihuomini... per lo giudicio di molti intelligenti che più volte sopra tal cose hanno disputato »¹¹³. Il risultato si avvicina molto ad una base ionica che si trovava sul Celio e sarà rilevata dal

Castro und die Plane Antonio da Sangallo d.j. », II, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19, 1981, pp. 85-96; Bruschi, p. 15.

109. Sul « giudizio », in particolare di B. Peruzzi, cfr. Cellini, p. 1111, e H. Burns « Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini », *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova, 1975, p. 157, n. 47.

110. Una nota di Antonio sull'UA 189 attesta il peso di criteri pratici nelle sue scelte formali; cfr. Pagliara, 1986, p. 52.

111. Incun. Cors. 50.F.1., fol. 39 r°.

112. Nell'UA 1174 insieme al tempio dorico ed a quelli ionici del foro Olitorio Antonio tratteggia rapidamente una base ionica con la sua interpretazione del proporzionamento vitruviano: 3 parti al toro, 2 alla scozia superiore e due a quella inferiore, ognuna con una coppia di astragali (Bartoli, III, fig. 472). Una base del tipo ionico microasiatico si trovava « a pie della croce di monte Chavallo » (UA 1850, *Ibid.*, IV, fig. 614); un'altra è disegnata più volte a Frascati: da B. Peruzzi (UA 417, cfr. O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma, 1981, p. 49), da Antonio il Giovane (UA 1184, *Ibid.*, p. 126) e dal Dosio (UA 2011, *Ibid.*, p. 170), il quale sullo stesso foglio Uffizi ne delinea anche una trovata sul Celio, accanto a SS. Giovanni e Paolo. Infine una, posta in una cava a S. Maria della Consolazione, è disegnata sul UA 4360 (Bartoli, IV, fig. 631). Ringrazio Howard Burns per precisazioni e segnalazioni sull'argomento.

113. UA 1194, Frommel, 1973, II, p. 12 v°, III, fig. 53 b; *Id.*, 1981, fig. 38. Nella soluzione di destra Antonio raffigura, come Serlio, astragali altri 1/8 della scozia; in quella di sinistra li raffigura alti 1/8 della somma delle due scozie e commenta: « Alcuni intendono essi (?) in questo modo/Vitruvio che li astragali abiano ad essere lottava parte deluno de tro chilli/Jo lo entendo come ariscontro/che lo astragalo sie lottava parte/di tutte due li trocholli/per che dice così: A stragali faciendi sunt octavae partis trochili ». Il giudizio negativo sulla base ionica vitruviana è in Serlio, fol. 37 r°.

Dosio e che quindi agli occhi di Antonio poteva confermare la sua interpretazione del testo ¹¹⁴.

Spinte diverse, ed in specie tradizioni, necessità pratiche e limiti economici, condizionano l'attuazione dei tentativi sangallesi di utilizzare il testo di Vitruvio per ricreare per usi moderni una tipologia all'antica seguendo il trattato soprattutto in tema di abitazioni cittadine per le quali esso era la principale fonte scritta sugli usi degli antichi. Il tipo ideale di grande « domus », che Battista delinea pensando chiaramente alla realizzazione compiutane dal fratello in palazzo Farnese ¹¹⁵ (fig. 2), non è attuato in pieno nemmeno in quel palazzo, perché vi manca il vestibolo prima dell'atrio. Questo tipo rimane tuttavia il modello di riferimento per quasi tutti i palazzi progettati da Antonio, il quale per successive riduzioni ne ricava palazzetti e case dove il richiamo alla *domus* vitruviana è comunque riconoscibile se non altro nella terminologia ¹¹⁶. A volte l'atrio inteso come ingresso all'antica scompartito in tre navate si trova ancora nei palazzi minori (fig. 11) e, quando le dimensioni del lotto costringono a rinunciarvi, come in palazzo Baldassini (a sua volta prototipo delle versioni ridotte), le paraste sulle pareti dell'androne ricordano le colonne dell'atrio basilicale ¹¹⁷. In ogni caso rimane il « cavedio » di impianto regolare, circondato da corpi di fabbrica almeno su tre lati e quasi sempre posto sullo stesso asse sul quale si trovano vestibolo — atrio — peristilio, tutti ambienti tratti dalla descrizione vitruviana e liberamente trasformati ¹¹⁸. Con l'introduzione di questi e di altri elementi, non tutti di origine vitruviana, il Sangallo riesce a modificare in pochi anni aspetti non secondari della tipologia abitativa romana, influenzando sui maggiori architetti contemporanei. Afferma così tipi di abitazioni per diversi gradi sociali che, man mano che si passa dai grandi palazzi alle case medie, si semplificano con una mancanza di discontinuità ed una costanza di caratteri formali (assialità, regolarità) che rimangono del tutto singolari.

Nei tipi abitativi (sia palazzi che ville) del Sangallo l'ispirazione vitruviana è quasi sempre ben visibile; essa non manca anche in altri casi in cui l'insufficiente descrizione del trattato è stata integrata dai Sangallo col ricorso ad edifici antichi, rendendo così difficilmente riconoscibile il rapporto. È il caso dell'Erario che Battista ha raffigurato sull'incunabolo rielaborando un presunto « erarium romanum », il c.d. tempio di Romolo e le costruzioni connesse (fig. 4). Nella Zecca, poi palazzo del Banco di S. Spirito, che Antonio progetta negli anni '20 rielaborando temi antichi e contemporanei di origine diversa, egli ricorda anche la presunta zecca dei romani, per la pianta, nella fronte leggermente concava, e per l'alzato con quattro paraste composite su piedistalli che delimitano un ampio intercolunnio centrale, parafrasando la disposizione delle quattro grandi colonne nel monumento antico ¹¹⁹.

Particolari, ordini, sistemi compositivi e tipi dimostrano che la convinzione di Antonio da Sangallo di fare opera vitruviana era sufficientemente fondata.

114. Cfr. n. 113.

115. Pagliara, 1986, pp. 48-49.

116. *Id.*, 1972, pp. 38-47; sulla tipologia romana del primo '500: Frommel, 1973, I, pp. 53-92; *Id.*, « Raffaels Palaste; Wohnen und Leben in Rom der Hochrenaissance », *Gru*, 1986, pp. 101-109.

117. Su palazzo Baldassini (1514): *Id.*, 1973, I, p. 151 sgg., II, pp. 23-29. L'atrio con colonne o pilastri si trova nell'UA 999 (Giovannoni, II, fig. 30), nel progetto per palazzo Medici Madama (UA 1259, intorno al 1515, *Ibid.*, I, pp. 280, 281; Frommel 1986, p. 273), in alcune piante per palazzo Pucci ad Orvieto (UA 968, 1074, 1116, tra il 1528 ed il '34, *Id.*, 1973, I, pp. 295, 296, II, fig. 299, 303, 304), in un progetto di palazzetto all'antica (UA 1235, Pagliara, 1972, p. 45; Frommel, 1973, III, fig. 189 a) e nelle case Rosati a Fermo (UA 1047, Giovannoni, I, p. 280-281; Pagliara, 1972, pp. 43 e 47). Su quest'ultimo progetto cfr. una ricca relazione di L. Bartolini Salimbeni, « Il palazzo di Girolamo Rosati a Fermo », *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, XXII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma, 1986, pp. 259-264.

118. Come esempio di tipo semplificato cfr. la casa di Angelo di Castro (UA 745, dopo il 1538, Frommel, 1973, I, p. 48, III, fig. 187 e).

119. La facciata della Zecca vecchia, poi palazzo del Banco di S. Spirito, è costruita tra il 1525 ed il '27; cfr. Frommel, 1973, I, pp. 128-29, II, pp. 30-38. La pianta concava della fronte è ben distinguibile nei disegni pubblicati, *Ibid.*, III, fig. 17 e ed f, e nell'album Panciatichi 177, fol. 31 v°-32 r° della Bibl. Naz. di Firenze.

Ringrazio vivamente gli amici e colleghi Sylvie Deswarte, Christoph Frommel, Pierre Gros, Jean Guillaume e Vladimir Juřen, i quali intervenendo con critiche, osservazioni e segnalazioni nel dibattito sulla relazione che avevo presentato al convegno mi hanno aiutato a precisare ed arricchire la trattazione di diversi punti, Howard Burns, Christiane Denker ed Arnold Nesselrath, fonti di preziose indicazioni al pari di Ian Campbell, il quale mi ha anche cortesemente permesso di consultare la sua tesi inedita, fondamentale per le restituzioni sangallesi dei templi del Foro Olitorio. Ringrazio infine l'amico Luca Veronese per aver analizzato e discusso con me i grafici disegnati da Antonio il Giovane sull' UA 826 r.

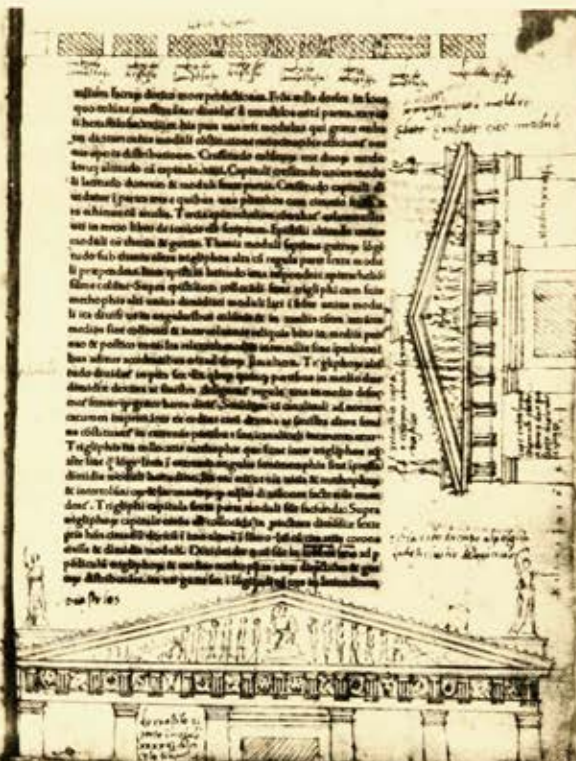
Opere citate più di una volta :

- D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro*, Venezia 1556.
P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Milano-Napoli, 1971-77, III, 1977.
A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, 6 vol., Roma, 1914-22.
A. Bruschi, voce su « Cordini Antonio » in *D. B. I.*, 29, Roma, 1983, pp. 3-23.
T. Buddensieg, « Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1975, pp. 89-100.
I. Campbell, *Reconstruction of Roman Temples made in Italy between 1450-1600*, Ph. D. Università di Oxford, 1984 (m.s.).
B. Cellini, « Della architettura » in C. Cordiè (a cura di), *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, Milano-Napoli, 1960.
C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare...* Como, 1521.
A. Choisy, *Vitruve*, 2 vol., Paris, 1909.
L. Crozzoli Aite, « I tre templi del Foro Olitorio », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 3, Memorie, 13, Roma, 1981.
L. Durantino, M. L. Vitruvio Pollione *De architectura traducto de latino in vulgare*, Venezia, 1524.
V. Fontana e P. Morachiello (a cura di), *Vitruvio e Raffaello. Il « De architectura » di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*, Roma, 1975.
C. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 vol., Tübingen, 1973.
C. L. Frommel, « Sangallo et Michel-Ange », *Le palais Farnèse*, 3 vol., Rome, 1981, I, 1, pp. 127-224.
C. L. Frommel, « Raffael und Antonio da Sangallo der Jungere », *Raffaello a Roma*, Roma, 1986, pp. 261-307.
G. Giocondo, *Vitruvius per locundum solito castigatior factus...*, Venetiis, 1511.
G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, 1959.
P. Gros, « Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du *De architectura* », *Latomus*, 34, 1975, pp. 986-1009.
P. G. Hamberg, « G. B. da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio... », *Palladio*, 8, 1958, pp. 15-21.
P. N. Pagliara, « L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane. Il confronto tra gli studi sull'antico e la letteratura vitruviana », *Controspazio*, 4, 1972, 7, pp. 19-47.
P. N. Pagliara, « Alcune minute autografe di G. Battista da Sangallo... », *Architettura Archivi*, I, 1982, pp. 25-50.
P. N. Pagliara, « Vitruvio da testo a canone », *Memoria dell'antico nell'arte italiana* a cura di S. Settis, 3 vol., Torino 1984-1986, III, pp. 5-85.
G. Philandri... in *decem Libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura annotationes*, Roma 1544.
Raffaello architetto, Sezione « Raffaello e l'antico », a cura di, H. Burns e A. Nesselrath, Milano, 1984.
A. Ronchini, « Antonio da Sangallo il Giovane », *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, 2, 1864, pp. 482-4.
G. A. Rusconi, *Dell'architettura*, Venezia, 1590.
S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de li edifici*, Venezia, 1537.
Il « Tempio di Romolo » al Foro Romano, numero monografico dei *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, s. 26, 1980, fasc. 157-162.
Ch. Thoenes, « Vignolas Regola delli cinque ordini », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, pp. 347-376.
G. Vasari, *Le vite*, a cura di G. Milanesi, 8 vol., Firenze, 1878-81.

Per l'Erarium delineato da Battista cfr. n. 24. Per la pianta e la facciata del c.d. tempio di Romolo cfr. F. P. Fiore, « L'impianto architettonico antico », in Il « tempio di Romolo » al Foro Romano, pp. 63-90, fig. 91 e 101 ; per raffigurazioni rinascimentali di questo monumento : L. Lupi-B. Pettinau, « Disegni e Stampe », *Ibid.*, pp. 35-62, in specie fig. 59, 60, 61, 63.



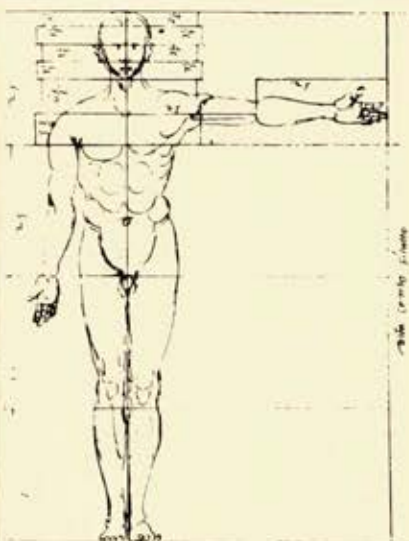
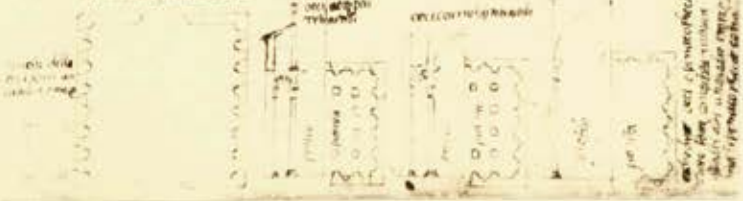
1



2

admodum de similitudine in quibus quarto libro rones symmetriae sunt
 expozita. Copiauit lamen lati longitudinis uti auti pro rata pre fiat. Per
 stilia aut in o alitero tercia parte longiora sunt q̄ interiora. Celum
 nix aut alit q̄ porticus late fuerint. Per stilia intercolonia ne mi
 nus triu ne plus quatuor colinas crassitudine inter se distet. Sin aut
 dorico more i peristilio colinae erūt facio de uti in quarto libro de
 dorico scripta moduli sumant. Et ad eos modulos Triglypho
 rumq̄ rones disponant. Triglypho quata latitudo fuerit hie can
 ta longitudo fieri debet. Altitudines oium coblatio. Quae ob o
 ga sunt hie hie debent rones: ut latitudinis & longitudois men
 sura componat. Et ex ea summa dimidia su natura: quum fuerit
 tantu altitudinis det. Sin aut eched. ut aut omi q̄drati fuerit latitu
 dinis dimidia addita altitudine deducat. Pinnacothecae uti coherere
 amplis magnitudinibus sunt cobstruende. Oeci co inthi terrastili
 q̄ quic aegypci vocant latitudines & longitudois uti supra or
 canio symmetriae scripte sunt: ita hie rones: sed ppter col
 narum interpolatioes. Ipnosioes cobstruant. Inter con arthos aut
 & aegypci hoc erit discernen. Corinthii simplices habebūt col
 nas: aut in podio positas: aut in mō: supra q̄ habet epistila & co
 rona: aut ex intestino ope aut albario: Pinnosia supra coronas cur
 ua lacunaria ad crenu delumbata. In aegypci aut supra colinas
 epistila & ab epistilis ad parietes q̄ sūt circa iponēta est cōigna
 to supra coxonē. Paulimō sub duo ut sit circuitus: dande su
 pra epistila ad p̄p̄tūculū ieriosae colinae iponēde sunt miorres
 q̄ra p̄p̄tūculū supra capū epistila & ornāmēta lacunaria ornant
 & inter colinas supiorem ieriosae collocant. Ita baliceae ea simili
 tudo non conthiorum tricinioye uidentur esse.

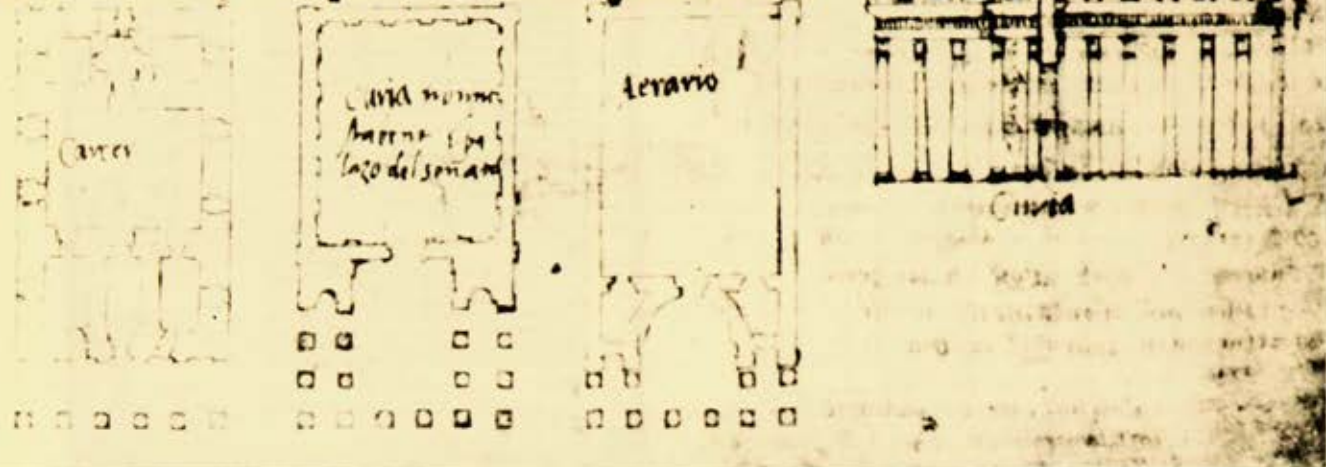
De oculis.
 Sunt aut erū nō ita late cobstruendis oeci quos graeci etzi
 cenos appellat hie collocant. Ipectantes ad septentrionē: &
 maxie utrida p̄p̄tūculū. Valuaq̄ hie in medio: p̄p̄tūculū
 sunt ita lan & longi: uti duo tridinia cū circuitibus inter p̄p̄tūculū
 possit esse collocata: habebūt dextra ad sinistra lumia similitudo ut



3

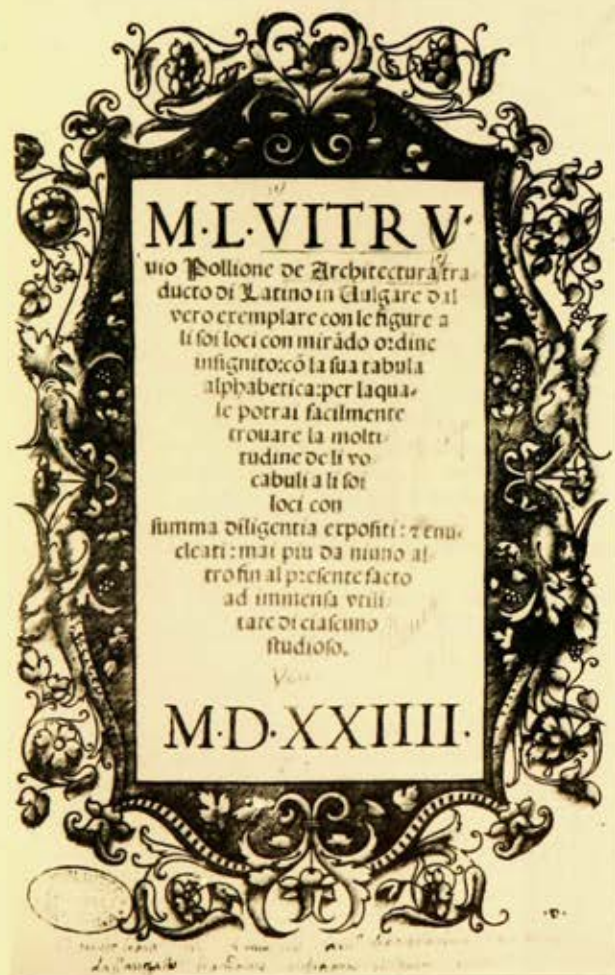
1. Giovan Battista da Sangallo, Trabeazione dorica e tipi di templi dorici in alzato. Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Inc. 50.F.1, fol. 47 v-48 r.
2. Giovan Battista da Sangallo, Pianta di casa romana (in alto), triclini e oeci (in basso). Roma Biblioteca dei Lincei e Corsiniana Inc. 50.F.1, fol. 66 r.
3. Giovan Battista da Sangallo, Proporzioni della figura umana. Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Inc. 50.F.1, fol. 28 r.

atis: & si quadrata erit q̄tum habuerit latitudinis dimidia
 ē altitudo: sin aut oblonga fuerit lōgītudo & latitudo cō
 & summe cōposita eius dimidia pars sub lacunarīs alitu
 ur. Preterea p̄cingendi sūt parietes mediū coronis ex intēsti
 e aut albario ad dimediā partē altitudinis: que si nō erit



4

6



5

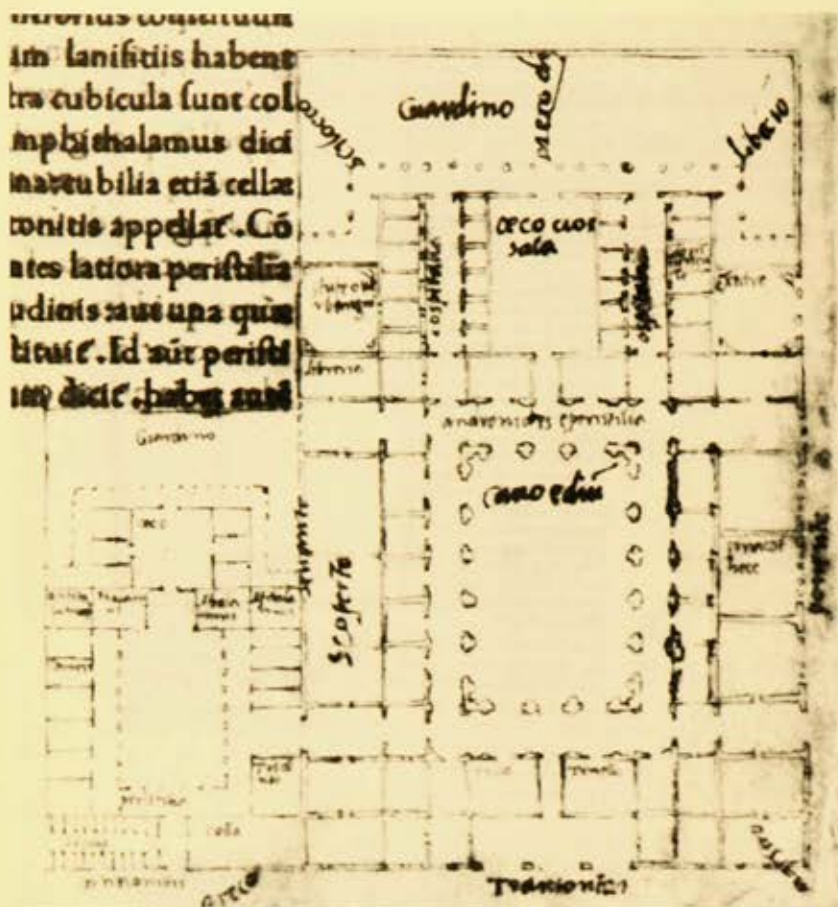
EX
 TESTAMENTO
 M. VITRUVI. M. L. APELLAE ET
 HOC MONUMENTVM. HERE.

4. Giovan Battista da Sangallo, « Carcer, curia, aerario », Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Inc. 50.F.1. fol. 54 r. (parte).

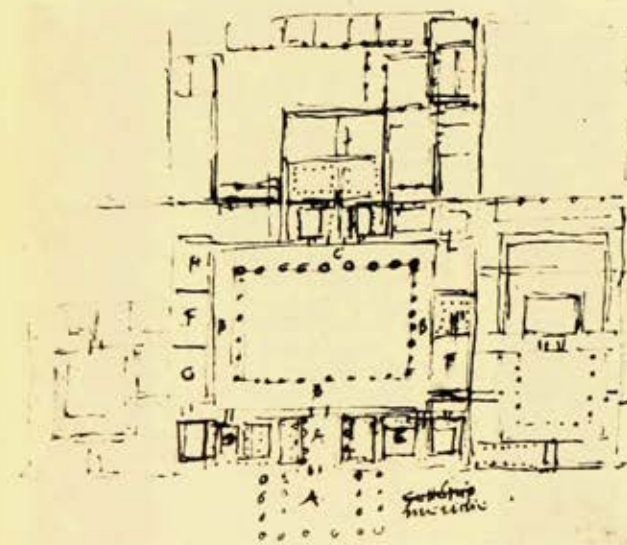
5. Antonio da Sangallo, epigrafe riguardante la gens Vitruvia. Firenze, Uffizi A 2086 r.

6. M.L. Vitruvius Pollione de Architectura traducto di latino in vulgare Venezia MDXXIII. Frontespizio di un esemplare della traduzione di Durantino con nota di possesso di Antonio da Sangallo il Giovane. Parma, Biblioteca Palatina, Conv. Benedettini 1477.

in lanificiis habent
 tra cubicula sunt col
 amphitheatrum dici
 mareubilia etiā cellae
 tonitis appellat. Co
 ntes latiora peristula
 udians aut una qua
 titate. Ed aut perist
 im dicit habet aut

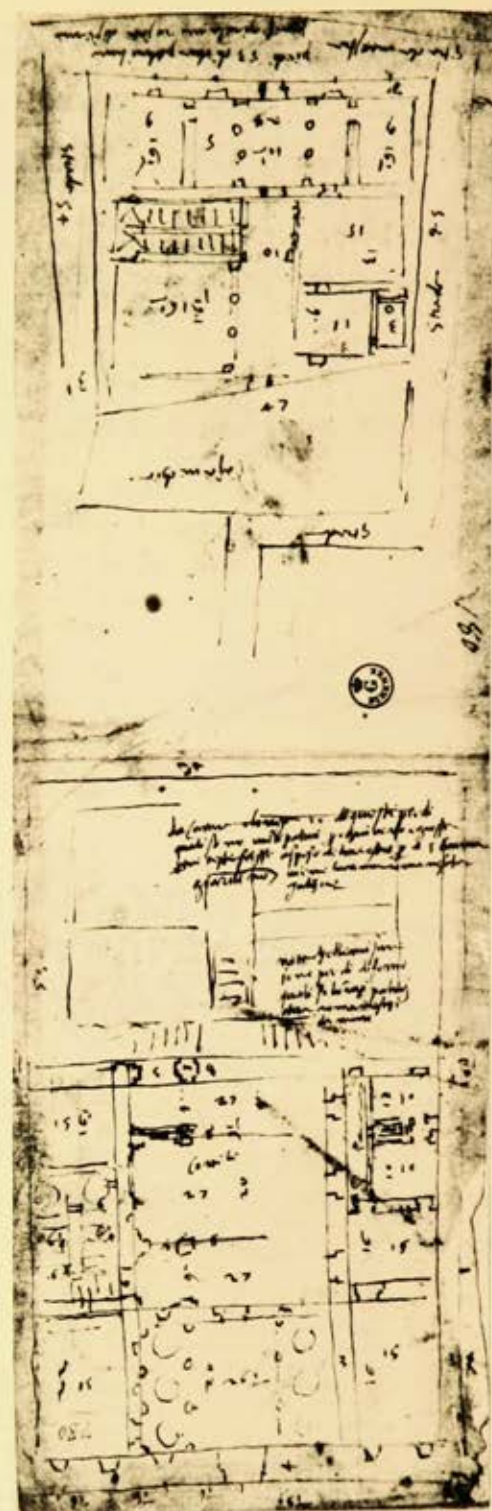


9



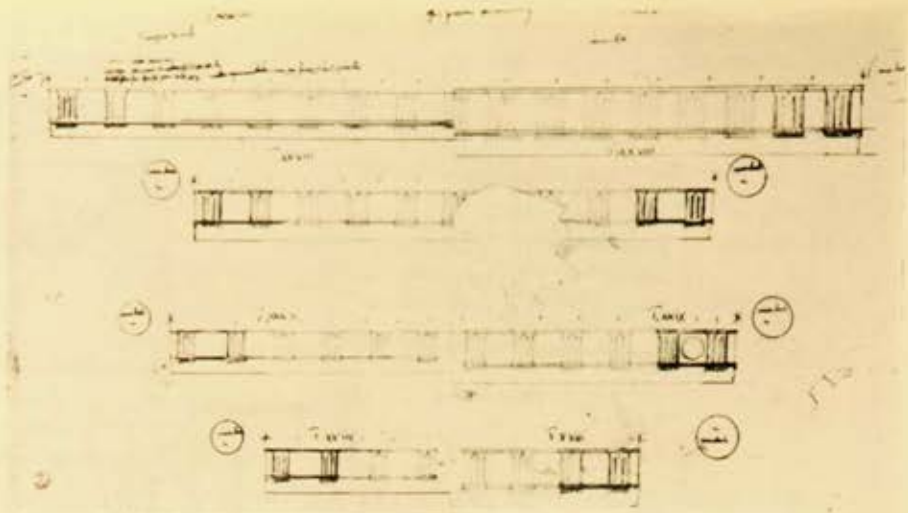
Amphitheatrum
 S. p. h. g. v. v. v.
 C. d. n. v.
 C. u. n. t. i. c.
 D. i. u. r. i. n. i. p. r. i. c. i. o. n. i.
 B. i. n. a. r. i. o. n. i. c. i.
 F. l. o. r. i. o. n. i.
 G.
 H. o. m. i. n. i. o.
 I. n. t. e. r. i. o.
 K. o. n. q. u. a. d. r. a. t. u. s.
 L. i. b. r. a. r. i. u. m.
 B. a. g. n. i.

10



11

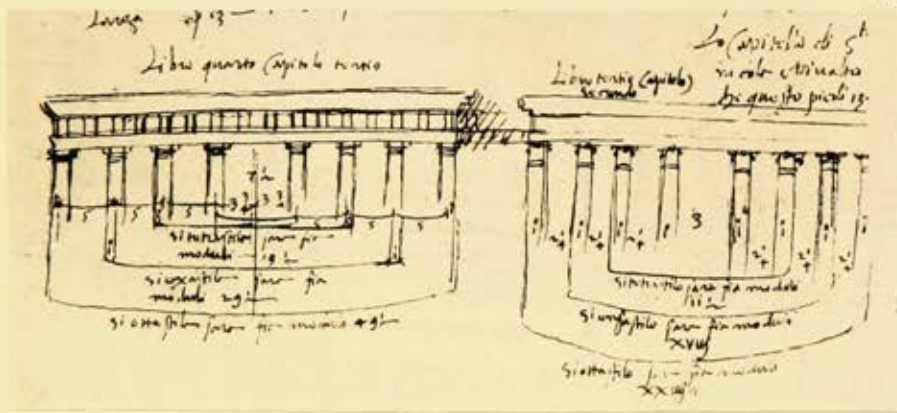
9. Giovan Battista da Sangallo, Casa greca, Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Inc. 50.F.1., fol. 68 r.
 10. Antonio da Sangallo il Giovane, Casa greca, Firenze, Uffizi, A 1188 r.
 11. Antonio da Sangallo il Giovane, Pianta con atrio vitruviano per due case Rosati a Fermo. Firenze, Uffizi, A 1047 r.



13

14

13. Antonio da Sangallo il Giovane, Profilo di trabeazione ionica (in diverse versioni) « per lo camino della casa mia di S. Biagio ». Firenze, Uffizi, A 981 r.



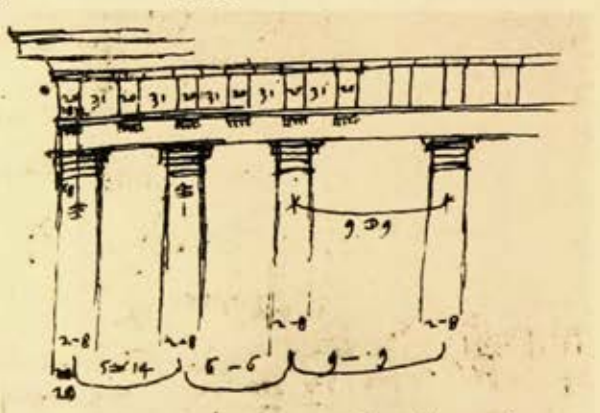
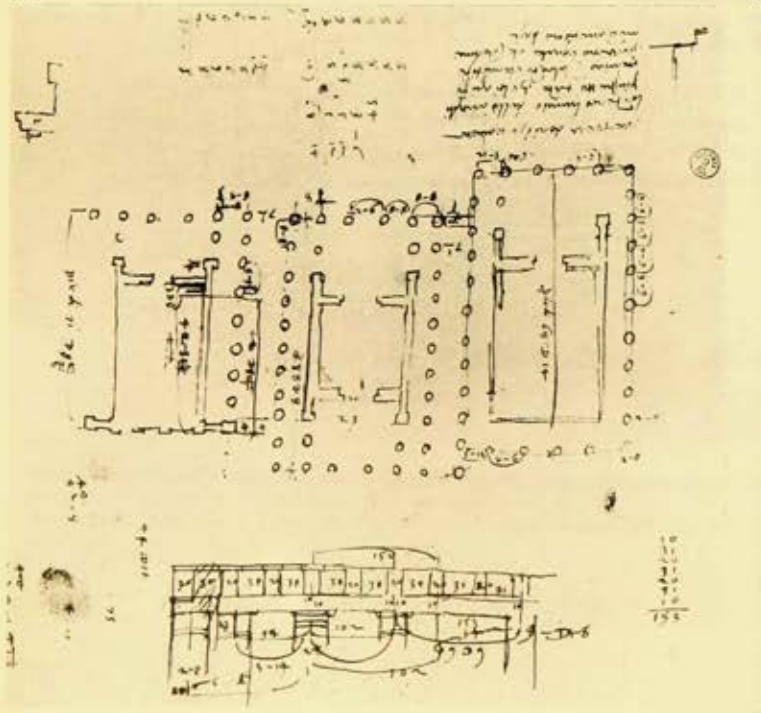
15

14. Antonio da Sangallo il Giovane, Traduzione grafica dei passi vitruviani sui fregi dei templi dorici sistili e diastili. Firenze, Uffizi, A 903 r.

15. Antonio da Sangallo il Giovane, traduzione grafica dei passi vitruviani sui colonnati eustili di templi ionici (a destra) e sistili di templi dorici (a sinistra), in un foglio di rilievi dei templi del foro Olitorio. Firenze, Uffizi, A 1174 v° (parte).

16

17



Qui si veda le misure e i pedanti e le misure
 a queste melle e nel l'anno di fabbrica sono
 y la parte di altri dieci e ogni d'altre 6 lati
 come y p'ora quale cosa di dar lo r'ovano
 de loro vitruvi de p'quad de j' m' de li r'og' p' 14
 5 j'ull' canni de m' r'ap'io a 3 j' m' de m' e
 p' r'ovano p' p' p' de ol' m' r'ap'io de l' d' d' d'
 p' m' l' g' d' d' d' d'

Baldassarre Peruzzi and Sixteenth-Century Architectural Theory

by Howard BURNS

References to unfinished or lost architectural treatises are common in the artistic literature of the Renaissance. They are indeed so frequent that one sometimes has the suspicion that some of these lost works never in fact existed, except perhaps as unrealised ambitions on the part of their would-be authors, and that references to them are merely a *topos* reflecting the feeling that great and learned architects should, like Vitruvius or in modern times, Alberti, write treatises, and that if no such work by them was available in print or in manuscript, it must have been lost or left unfinished at the author's death. Whatever the truth of the matter, the architectural treatises of Ghiberti, Bramante, Sansovino and Vincenzo Danti, though mentioned by these artists themselves or by their contemporaries have all disappeared without trace, as has Palladio's *Norma della vera architettura*, the version of his book which Doni records in 1555¹.

Among these lost or merely imagined treatises one must place Peruzzi's architectural writings, which contemporaries indicate consisted of an illustrated commentary on Vitruvius, writings on the orders and on perspective, and a planned publication on ancient buildings, while they usually add that this material was incorporated into Serlio's books on architecture. Here I want to examine these contemporary references to Peruzzi's lost writings, to consider what traces of his theoretical activity are preserved among his own drawings and in Serlio's books, and to discuss the character and influence of his contribution to sixteenth-century architectural theory. My conclusion, broadly, will be that Peruzzi did prepare a considerable body of theoretical material although there is no firm indication that he intended to publish it, and that his writings were sufficiently well known, whether directly or indirectly through the pages of Serlio, to exert a considerable influence. I will also suggest that Peruzzi's outlook on Vitruvius and design in general was shared by several of his contemporaries, and certainly owes much to Francesco di Giorgio and probably also to Raphael.

1. Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, ed. O. Morisani, Naples, 1947, p. 47 promises "Faremo un trattato d'architettura e tratteremo d'essa materia"; on Bramante's writings, see Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, ed. Otto Kurz, Florence, 1956, pp. 144 and 148-149, and G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, ed. R. Klein, Florence, 1974, vol. I, p. 47 and vol. II, pp. 661-2; on Jacopo Sansovino's treatise, J. Schlosser Magnino, 1956, pp. 417 and 423; on Palladio, L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milan, 1973, p. 443.

Sixteenth-Century references to Peruzzi's writings

The earliest reference to Peruzzi's theoretical activity dates from 1537, only a year after Peruzzi's death, and is in the introduction to Serlio's *Fourth Book*, which deals with the orders. Serlio writes:

"Di tutto quello, che voi troverete in questo libro, che vi piaccia, non darete già laude a me, ma si bene al precettor mio Baldassar Petruccio da Siena: il qual non fu solamente dottissimo in quest'arte per Theorica & per pratica; ma fu anchor cortese, liberale assai; insegnandola à chi se n'è dilettrato: e iassimamente à me, che questo, quanto si sia, che io so, tutto riconosco dalla sua benignità: & col suo essemplio intendo usarla anch'io con quelli, che non si sdegnaranno apprenderla da me"².

Thus, although Serlio makes no mention of a particular projected treatise by Peruzzi, he fully acknowledges his debt to his teacher.

Lionello Puppi in his paper published here has added another important contemporary reference to Peruzzi's literary activity. Giovan Francesco Fortuna in his *Regole generali di architettura*, to be dated 1546 or soon after, writes of the benefits which would have accrued if Peruzzi had lived:

"ma ben gli è il vero che si quel moderno speculatore in le Discipline Mathematiche et Architetoniche, di Baldassara da Sciena defonto, havesse in luce posto gli soi libri de Architettura, li quali lui avia già gran parte forniti non ho dubio che quelli non fosse statti l'ultime dichiarazioni, si de vochaboli come di graphida, over disegno, et propetiva: et chel desideroso desiplinate frutto grandissimo cacato non havesse; ma poi che sua sorte non ha voluto pensai io, come minimo un giorno stando solingho, con quel piu facil mo potesse, tradure, et dechiarar li sopra ditti X libri di MVA et luminarli con alcune mie Regole anteditte, a comodita, et uso di ogni universale ingegno"³.

In the first edition of his *Vite* Vasari wrote of the dependence of Serlio's *Third and Fourth Books* (he confuses the contents of the two books) on Peruzzi:

"Rimase erede di molte cose sue Sebastian Serlio Bolognese, il quale fece il terzo libro delle architetture, e il quarto delle antiquità di Roma misurate, le quali fatiche di Baldassar furono poste in margine, et gran parte scritte. Le quali a lui rimasero, et a Iacopo Melegghino Ferrarese, fatto architetto da Papa Paolo III nelle sue fabbriche"⁴.

Vasari thus suggests, in a work published only fourteen years after Peruzzi's death, that Peruzzi's drawings and writings had been divided between Serlio and Melegghino, and that Peruzzi's writings took the part of marginal notes, presumably on the drawings which Serlio used.

In 1568 Vasari refers to Peruzzi's having begun a book on antiquities, and an illustrated commentary on Vitruvius:

"Ma non intermettendo in questo mentre gli studi d'astronomia né quelli della matematica e gli altri, di che molto si diletta, cominciò un libro dell'Antichità di Roma, et a comentare Vitruvio,

2. Sebastiano Serlio, *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio et composito, con gli essempli dell'antiquita che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio* M.D.XXXVII. In Venetia. Per Francesco Marcolini da Forli. The acknowledgment of his debt to Peruzzi is on p. V; on p. IIII he further writes: "Dico che se da così minima favilla, che a Dio piaque darmi col mezzo di Baldassar da Siena mio precettor si vedrà uscir alcun raggio..."

3. Florence, Biblioteca Laurenziana, Med. Palat 51, fol.

4. Giorgio Vasari, *La terza et Ultima Parte delle Vite*, Firenze, MDL, p. 725; G. Vasari, *Le Vite... nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florence, 1976, IV, Testo, p. 327.

facendo i disegni di mano in mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore: di che ancor oggi se ne vede una parte appresso Francesco da Siena, che fu suo discepolo; dove in alcune carte sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna"⁵.

Vasari in the 1568 edition repeats what he had said in 1550, but slightly elaborates his account:

"... et in questi [books of Serlio] le già dette fatiche di Baldassarre furono parte messe in margine e parte furono di molto aiuto all'autore. I quali scritti rimasero per la maggior parte in mano di Iacopo Melegghino et al detto Francesco sanese, stato suo creato e discepolo"⁶.

A further testimony is added by the cartographer and mathematician Egnazio Danti in his commentary on Vignola's book on perspective. Although Danti's work was not published until 1583 it is valuable as it depends not on Vasari, but on what Danti had heard from his father Giulio:

"Et primo di tutte io porrò la regola ordinaria, che è quella di Baldassarre da Siena, scritta prima da maestro Pietro da Borgo à S. Sepolcrio & poi da Sebastiano Serlio; il quale essendo stato allievo di Baldassarre da Siena, prese da lui tutte le cose buone de' suoi libri dell'Architettura sì come egli stesso in parte afferma, & io mi ricordo più volte haverlo udito da Giulio Danti mio padre, che di Baldassarre fu singulare amico"⁷.

Lomazzo in 1590 confirms the testimonies of these earlier writers, though he probably in fact depends on them, as well as exaggerating the extent of Serlio's dependence on his teacher: "Baldassar Petrucci Sanese, autore di quella grandissima opera che è stata data fuori sotto altrui nome, intitolata *I cinque libri d'architettura di Sebastiano Serlio*"⁸.

The existence of now lost writings by Peruzzi is indicated by two further trustworthy sources, Peruzzi's son Sallustio, and Pirro Ligorio. Sallustio writes on his plan of the Forum of Augustus (UA 676 : fig. 1), that this temple, "in lucem restitutum fuit per opus Balthasaris Peruzzi". A similar note on Sallustio's plan of the ports at Ostia (UA 369 : fig. 3) states that "hic portus reductus fuit ad istam formam labore Domini Baldassari peruzii ut paret in scriptis eius". Sallustio's sketch plan of the ports at Ostia, like that of the Forum of Augustus, corresponds in layout and measurements to the reconstruction published by Labacco in his *Libro* of 1552 (fig. 2 end 4), and the likelihood of Peruzzi having made a detailed reconstruction of the Trajanic and Claudian ports is further strengthened by a sketch of parts of the complex by Peruzzi himself (UA 539

5. Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1976, IV, p. 324. The sense of the passage is in keeping with the way in which from the 1511 Fra Giocondo edition of Vitruvius onwards, the figures were always inserted at the appropriate point in the text. Battista da Sangallo drew his illustrations directly into the Sulpitius *editio princeps* (see Pier Nicola Pagliara, "Vitruvio da testo a canone", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. Salvatore Settis, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin, 1986, fig. 25) and perhaps Peruzzi also did something of the sort, at least in the first stage of preparing his work.

6. Vasari, *Le Vite*, 1976, IV, p. 327.

7. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Vignola con i comentari del R. P. M. Egnazio Danti dell'Ordine de Predicatori, matematico dello Studio di Bologna*, Rome, 1611, p. 82.

8. Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, ed. Robert Klein, Florence, 1974, vol. I, p. 47. The fundamental discussion of the relationship between Serlio and Peruzzi is that of W. B. Dinsmoor, "The literary remains of Sebastiano Serlio", *The Art Bulletin*, XXIV, 1942, pp. 55-91 and 115-154, where all the printed sources are published and discussed. See also the contribution of H. Günther to this volume; M. Toca "I disegni di Baldassarre Peruzzi per i trattati d'architettura" *Necropoli*, 13-14, 1971, pp. 54-72; H. Günther, "Studien zur venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, S. III, 32, 1981, pp. 42-94; H. Günther "Porticus Pompei: Zur archaologischen Erforschung eines antiken Bauwerkes in der Renaissance und seine Rekonstruktion im dritten Buch des Sebastiano Serlio" *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44, 1981, 358-398, esp. 375-387; V. Juren, "Un traité inédit sur les ordres d'architecture", in *Monuments et Mémoires*, 64, 1981, pp. 195-239; P.N. Pagliara "Vitruvio da testo a canone", cit. n. 5, esp. pp. 58-66.

fig. 5), which completely agrees in its details with the versions of Sallustio and Labacco⁹. Labacco also publishes a long description of the port, the only long text to accompany any of his plates. Whoever wrote the description was also the author of the reconstruction, for the text states: "Il Porto di Claudio era nella forma dimostrata, si come con gran fatiche ho potuto comprendere, e tastare in molti luoghi"¹⁰. Peruzzi writes on his drawing "colonne con li numeri dove se lega le navi" while the writer of the description refers to "certi tronchi di colonne, non molto distanti l'uno da l'altro, forsi per legar le navi, de li quali al presente se ne veggono di molti, e sopra ciascuno feceno un epitaphio con certi numeri dentro". It seems reasonable to suggest that Labacco not only published, without any acknowledgement, Peruzzi's reconstruction of the ports at Ostia, but also reproduced or paraphrased Peruzzi's text on it, which in its precision in fact resembles the only securely attributable quotation from Peruzzi's writings on antiquities, namely the passage quoted by Ligorio, which is discussed below. Sallustio's bird's eye view of the ports (UA 641 : fig. 6) is probably also a copy after a lost drawing by his father, as indeed are most of his drawings after antique architecture, including his notable reconstructions of the Forum and the Imperial Fora¹¹.

Ligorio refers numbers of times in his voluminous writings to Peruzzi, always with admiration. He may have known him, and in any case, as a protégé of Meleghino, heir according to Vasari of part of Peruzzi's *Nachlass*, and a colleague of Sallustio Peruzzi, he could have had access to Peruzzi's writings and drawings. Ligorio even draws an antique terracotta bowl (fig. 7), explaining that "Or dunque la celebra credeno che sia di questa maniera come era quel frammento che conservava di Terracotta sottilissimamente lavorata et antica opera Baldassarre Perutio Senese Architetto et pittore gratiosissimo ai nostri tempi"¹².

In his Paris manuscript Ligorio discusses the now lost temple of Hercules Victor (fig. 8). He writes:

"La cornice qui disegnata è di quel Tempio davanti al circo massimo di Hercole, ella fù trovato al tempo del pontificato di Giulio secondo, ò pur di Leone decimo. Certamente io non l'ho veduta per esser stata guasta ma l'hebbi dalli disegni et scritti di Baldassarre eccellentissimo Architetto la quale allegava nell'osservationi di Vitruvio, le lode del quale si serveranno nel libro, dove diffusamente si è trattato dele regole et simitria dela pittura, e d'alcune dell'architettura, parlando degli antichi, e moderni maestri. Della pianta di questo Tempio Baldassarre non la disegnò ma solo scrisse in questo modo, La cornice qui presente, la spira et capitello fu trovato avanti al circo massimo in capo al burdelletto del Foro Boario, Per quel poco che si vidde di suoi fundamenti, era circolare con un portico intorno, di dentro havea cinque nicchi, ò luoghi da porve statue fatti nella grossezza del muro che ciruiva il corpo dela cella; et tra nicchio à nicchio era posta una colonna; La Base ò ver spira erano di queste colonne per ciò che quelle che facevano intorno portico di sette piedi largo non havevano altro che un Toro solo per base senza zocco, per che queste posavano nel piano del portico: Onde da queste parole si può dire che quel Tempio haveva questa forma qui disegnata"¹³.

9. The greater part of the sheet is taken up by a sketch plan of the peripteral temple at the port. The note "Tempio ad Ostia cio al Porto ad portam Romanam" is in Sallustio's hand.
10. *Libro d'Antonio Labacco Appartemente al'Architettura Nel quale si figurano alcune notabili Antiquita di Roma*, Rome 1552. The position of the plates, and of this long, two page description of the ports, differs from edition to edition, and sometimes from copy to copy, regardless of the year of publication.
11. See Howard Burns in C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto*, Milan, 1984, p. 447.
12. Archivio di Stato, Turin, Ligorio mss., vol. 5, fol. 84 recto.
13. Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds italien 1129, pp. 388-398. Ligorio also copies Peruzzi's drawings of the temple, not only in this Turin volume, but in his Oxford manuscript (Cod. Canonici 138, fol. 27) as well. He writes there: "La cornice mostrata (come io mi creda) è veramente del Tempio di Hercole, ella fu trovata al tempio di Giulio II, ò pur di Leone X. Certamente io non la hò vista ma l'hebbi dali disegni di Baldassarre eccellentissimo Architetto, le lode del quale si servarranno nel XXV libro, dove diffusamente

At this point Ligorio ends his quotation from Peruzzi's lost "osservazioni di Vitruvio". Peruzzi's careful account of the remains of the building is in keeping with his surviving notes on his drawings after the antique. The fact that he included it in a commentary on Vitruvius indicates that he brought all his knowledge of ancient monuments to bear on the elucidation of the text, presumably in this case either the section of Vitruvius which deals with peripteral temples, or that in which he discusses the Doric order.

Peruzzi probably drew on his knowledge of the antique to criticise the ancient author, and to set against his specifications an alternative canon of norms and models selected from the antique. This is suggested by what Cellini has to say about Peruzzi's outlook, and by the *Fourth Book* of Serlio, as well as by some of Peruzzi's own drawings.

Cellini in his brief essay on architecture writes:

"Baldassarre da Siena, eccellentissimo pittore, cercò della bella maniera della architettura, e per meglio chiarirsi qual fusti la migliore, si sottomesse a ritrarre tutte le belle maniere che egli vedeva delle cose antiche in Roma; e non tanto in Roma, che ei cercò per tutto il mondo dove fusse delle cose antiche, con mezzo di quelli uomini che si trovavano in diversi paesi. Et avendo ragunato una bella quantità di queste diverse maniere, molte volte disse che conosceva che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella, si come quello che non era né pittore né scultore; la qual cosa lo faceva incognito del più bello di questa mirabile arte. Il detto Baldassarre aveva per strettissimo amico suo un Bolognese, che si domandava Bastianino Serlio. Questo detto Bastiano era maestro di legname, e per essere tanto intrinseco di Baldassarre, quasi più del tempo si trovava seco a ritrarre le sopradette opere. Et avendo il detto Baldassarre assai ragionamenti con il detto Bastiano, mostrandogli per chiarissime ragioni che Vitruvio non aveva dato la regola a quel più bello cose degli antichi; di modo che in su quelle fatiche copiate dagli antichi il detto Baldassarre aveva fatto una scelta, secondo il suo buon giudizio, si come eccellente pittore; et avendo messo tutto in ordine, sopravvenne la morte al povero virtuoso, qual fu gran danno al mondo: e restando queste fatiche in mano al sopradetto Bastiano, egli le fece stampare; che se bene le non sono con quello virtuoso ordine che voleva da loro il detto Baldassarre, a ogni modo se ne cava grandissimo frutto, e massimamente quelli uomini che hanno buon disegno e cognizione dell'arte" ¹⁴.

Cellini's account is perhaps influenced by Vasari's reference to Raphael having draughtsmen in various parts of the world, who sent him drawings of antiquities. But despite some possible exaggeration on this point, the passage is convincing as a statement of Peruzzi's position with regard to Vitruvius, and of the relations between Peruzzi and Serlio ¹⁵. Cellini had a direct knowledge of the Roman artistic world, and had known Serlio in France. The authenticity of his account is confirmed by Peruzzi's having made use of at least one friend, Antonio Labacco, to send him drawings of antique works, which he was unable to measure directly himself, given that he was employed in Siena at the time; his drawings of Veronese monuments also seem to depend on the work of "quegli uomini, che si trovano in diversi paesi" ¹⁶. Serlio himself speaks of having

trattaremo dele regole dela pittura, et d'alcune dell'Architettura, parlando degli antichi, et moderni Maestri".

14. Benvenuto Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, ed. Carlo Milanese, Florence, 1893, pp. 224-225. Wolfgang Lotz, "Mannerism in Architecture: Changing Aspects, in *Studies in Western Art 2: The Renaissance and Mannerism. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, N.J., 1963, pp. 239-246, calls attention to the importance of this passage, relating it to Vasari's observations on maniera.
15. See Arnold Nesselrath in Frommel, Ray, Tafuri, *Raffaello Architetto*, Milan, 1984, p. 423.
16. Labacco's reply to Peruzzi's request for drawings of two ancient bronze doors still surviving in Rome is to be found UA 1793 verso and was first published inaccurately, in Bottari-Ticozzi, *Reccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Milan, 1822-1825, vol. II, pp. 478-481. Labacco writes that Pietro "me disse che voi volevi questi dua porte cioe dela ritonda et de santo adriano et se non sono chome voi meritisti me avete in schuso overo se altro ci manchassi che io non avessi advertito me ne avisarete et farò

been able to measure the Theatre of Marcellus at a time when Peruzzi was adapting it as a residence for the Savelli family¹⁷.

A further mention of Peruzzi's writings was made by Gregorio Caronica in a manuscript which was summarily described in a dealer's catalogue in 1927; its whereabouts today are unknown to me¹⁸. The catalogue quotes from fol. 40 of the manuscript, where mention is made of Peruzzi: "Le seguenti figure sono diverse come nelli scritti si potranno veder' quali qono cavate et traportate da una carta di mano di M. Baldassarre con le misure... questa carta era una delle carte che doveano esser messe nel suo libro, che poi fece sotto nome suo bastian serlio... qual carta l'ho hauta che restò in mano di Danielle da Volterra pittore, da M. Michele suo alieno" [allievo, presumably].

The evidence of Peruzzi's drawings

The fact that Peruzzi did make comparative studies of antique architectural details is indicated not only by the large number of his surviving drawings after the antique, but also by sheets in which his purpose was clearly that of making comparisons, or by drawings in which critical comments appear. Peruzzi's assessment of the order of the completely un-Vitruvian Temple of Castor and Pollux in the Forum (fig. 9) — "Questa e la piu bella e meglio lavorata opera di roma" — is an indication of his critical attention to the antique, and his search for "la più bella maniera"¹⁹. So too is his summary condemnation of the capitals of the Mercato Vecchio in Todi (fig. 10), as "corinthyo op[er]a barbaris[i]ma"²⁰. A clear comparative intention lies behind UA 482 (fig. 11), where Peruzzi has drawn the profiles of ten stilobates, taken from different monuments²¹. Another 'comparative' sheet is UA 533, with its drawings of three bases of similar

quanto sapero di questo et altre chose chio potro per voi fare". The letter is dated 9 November 1528. On Peruzzi's copies after drawings of the Roman monuments of Verona see Howards Burns, "A Peruzzi drawing in Ferrara", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1966, pp. 245-270.

17. *Il Terzo Libro di Sabastian Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venice, 1540, p. XLVI: "De la pianta di questo theatro non se ne havea troppo notitia, ma non è molto tempo che i Massimi [in fact, Savelli] patritij Romani volendo fabricare una casa: il sito de la quale veniva ad essere sopra una parte di questo theatro, et essendo la detta casa ordinata da Baldassarre Senese raro Architetto, e facendo cavare i fondamenti; si trovarono molte reliquie di corniciamenti diversi di questo theatro: e si scoperse buono indicio de la pianta, e Baldassarre per quella parte scoperta compresse il tutto, e così con buona diligentia lo misurò, e lo pose in questa forma, che ne la charta seguente si dimostra & io, che nel tempo medesimo mi trovai a Roma, vidi gran parte di quei corniciamenti, & hebbi commodita di misurarli, e veramente io ci trovai così belle forme..." R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma...*, I, Rome, 1962, p. 194, gives the date of Peruzzi's work at the Theatre of Marcellus as "1519 circa", but does not cite his source.
18. Joseph Baer, *Lagerkatalog*, Frankfurt, 1927, n. 118a, cited in Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, seconda edizione italiana aggiornata da Otto Kurz, Florence, 1956, p. 258, where the author's name is given as Gregorio Canonico. The manuscript is described as follows: "QUATTRO HORDINI D'ARCHITETTURA BREVI, CON DIVERSE ANTICHITA DI ROMA ET PIV HORNAMENTI DILIGENT[EMENT]E MISVRATI GREGORIVS CARONICA. RS. FACIEBAT MDVXXVII [presumably MDLXXVII]. Manuscrit important daté de 1577, contenant un grand nombre de dessins à la plume et au lavis d'après des restes de monuments de l'antiquité, exactement mesures, avec légendes manuscrites, 86 ff gr. in-4" vélin mou".
19. UA 631 r°; Heinrich Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tafelband, Tübingen, 1984, pl. 459.
20. UA 402 r°, Wurm, 1984, pl. 67.
21. Wurm 1984, pl. 455. The stilobates are those of Trajan's column, of the Mausoleum of Augustus, of the Corinthian and Ionic orders of the Colosseum, of the Arches of Titus. Constantine, Titus, and Septimius Severus in Rome, and of Trajan in Ancona, together with that of the tabernacles in the interior of the Pantheon, and a "stilobata per la via di tivoli".

profile: those of the portico and of the tabernacles of the Pantheon, and of the Temple of Vespasian²².

In his surviving drawings Peruzzi, unlike Antonio da Sangallo il Giovane, makes no explicit references to Vitruvius²³. He does however make frequent use in the annotations on his own drawings of Latin or latinising terms (*supercilium*, *antae*, *vestibulum*, *peristilio*) which suggest a familiarity with the Latin text of the ancient architectural writer²⁴. On occasion he also notes the height of columns in modules, as in his sketch of the little Doric temple at San Nicola in Carcere, where he notes that the columns are fifteen modules high, obviously with the intention of comparing the proportion with that recommended by Vitruvius²⁵.

Only in one case, does a drawing survive in which Peruzzi is clearly making a theoretical study of ways of using an order, similar to the plates in Serlio's *Fourth Book*. The drawing is UA 547 (fig. 12), in which Peruzzi devises modular solutions to problems arising from the combination of regularly spaced triglyphs with different intercolumniations and the use of paired columns. In addition to a note in Latin ("ponitur modulus loco columnae") he writes:

"le opere deli intercolunij sono sei et possi agiongere la vii e viii benche non e conveniente ne sicura per el grande intervallo ma si comporta purchè dalluna all'altra colonna non sia piu largho che sia alta la colonna con basa e capitello in opere archiate con paraste: e queste sono le divisioni dalluno e laltro tetrante di colona cioe una metafa 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, per intercolunio e X"²⁷.

Peruzzi is employing a Vitruvian modular system and Vitruvian vocabulary: however by providing for paired columns and arches he is offering guidance (just as Serlio, Vignola, and Palladio subsequently did) for much more complex designs than those described by Vitruvius. The drawing is closely related to Peruzzi's practice as a designer, and to a drawing like UA 368, for the Palazzo Massimo alle Colonne, where Peruzzi writes beside the plan for a facade portico with paired column "on the facade of the portico twenty methopes and twenty-one triglyphs, the columns with bases and capital twenty palmi high and two and a half palmi thick"²⁷. But unlike a project drawing of this sort, UA 547 is wholly theoretical and didactic, and bears out what Serlio says of Peruzzi: "non fu solamente dottissimo in quest'arte per Theorica e per pratica ma fu anchor cortese, e liberale assai; insegnandola à chi se n'è diletato: e massimamente a me"²⁸.

The fruits of Peruzzi's teaching of Serlio, and perhaps the core of Peruzzi's ideas about the orders are to be found in Serlio's *Fourth Book*, published only a year after Peruzzi's death. Serlio goes through each of the orders in turn, examining what Vitruvius says about it, citing and publishing notable antique examples of it, and finally arrives at a "regola generale" (which however can be modified according to the *accidenti*, or circumstances) which is often a compromise between Vitruvius and the monuments. In the case of the Composite order, on which Vitruvius is silent, he relies entirely on the monuments. Only once this basic work is done does Serlio turn to providing designs which illustrate the way in which each order can be used, beginning with doors

22. Wurm, 1984, pl. 75.

23. On Sangallo see Pagliara "Vitruvio da testo a canone", cit. n. 5, pp. 46-55.

24. Peruzzi uses the word "triclinio" on UA 368 r (Wurm, 1984, pl. 317) and "peristilio" on UA 597 r (Wurm, 1984, pl. 321).

25. UA 477; Wurm, 1984, pl. 469: "le colonne erano cuperte di stucho erano alte moduli 15", "Base non havea".

26. UA 547; Wurm, 1984, pl. 361.

27. Wurm, 1984, pl. 317: "In fronte del portico methope XX & triglyphi XXI alte le colonne con basa e capitelljo pal. XX e grosse pal due e mezo...".

28. See note 2, above.

and windows, and moving on to designs for whole facades. And only in this last part of the discussion of each order does Serlio seem to be fully independent of Peruzzi's teaching and drawings and writings. Significantly he tells us that these additional designs were an afterthought: "Mio pensier fu da principio, nel quarto libro di trattar solamente de gli ornamenti de le cinque maniere de gli edifici... Ma di poi mi son deliberato per arricchir piu questo volume de dimostrar diverse faccie di edifici..."²⁹

In the *Fourth Book* Serlio, almost certainly following Peruzzi, is often independent of Vitruvius, or critical of him. He considers it reasonable for the Tuscan column to be six diameters high, as against the seven recommended by Vitruvius³⁰. He provides rules for the proportions of pedestals under columns, about which Vitruvius says nothing³¹. He notes the obscurity of the Vitruvian passages on turning the Ionic volute, and on the Doric door³². He criticises Vitruvius' Ionic door and emends Vitruvius' Ionic base³³. He observes that the projection of Vitruvius' Doric capital "in effetto torna molto povera a rispetto a gli antiqui che si veggono", and says that Vitruvian scholars only condemn capitals with a more than Vitruvian projection because of their ignorance of the monuments³⁴.

It comes therefore as a surprise that within three years Serlio should restrict himself to publishing Peruzzi's drawings after the antique, as part of his *Third Book*, while abandoning his teacher's critical and selective attitude in favour of a quasi-religious devotion to all that Vitruvius wrote: "... Saranno heretici nell'architettura negando quell'auttore, che da tanti anni in quà è stato approbato, & è ancora dagli huomini sapienti"³⁵. Serlio's new position probably owes a great deal to those patrician "huomini sapienti", from whose friendship and patronage Serlio benefitted in Venice, and whose knowledge of architecture came above all from books, and not from the daily contact with and discussion of the antiquities which Raphael, Sangallo and Peruzzi, and for a time Serlio, had enjoyed in Rome³⁶.

Peruzzi and the development of Renaissance architectural theory

From the evidence I have examined it seems almost certain that Peruzzi began an illustrated commentary on Vitruvius, in which he made great use of his knowledge of the antiquities, and in which he took up a critical and independent attitude towards the ancient treatise. Part of Peruzzi's writings were known to Serlio, to Sallustio Peruzzi, and to Ligorio, who refer directly to them, or actually quote from them, and the general character of his writings and opinions was known to Vasari, Cellini, and to Egnazio Danti, among others, as well as to a wide circle of those concerned with architecture and Vitruvian studies. Peruzzi may also have planned and in part put together a book on ancient architecture: the passage which Ligorio quotes indicates that he was capable of writing a detailed account of ancient buildings, and not just of providing briefly

29. Serlio, *Regole Generali*, 1537, fol. XXVIII v°.

30. Serlio, 1537, fol. VIII v°.

31. Serlio, 1537, fol. V v°.

32. Serlio, 1537, fol. XXXII v°; XXII v°.

33. Serlio, 1537, fol. XXXX v°; XXXVII v°.

34. Serlio, 1537, fol. XX r°; XXI r°.

35. Serlio, 1540, p. XLVI.

36. Loredana Olivato, "Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati", *Arte Veneta*, 25, 1971, pp. 284-291; P. N. Pagliara, "Vitruvio da testo a canone", cit. n. 5, p. 64, n. 36. Serlio, 1537, fol. III v°.

annotated surveys of them, and he may well have influenced Ligorio's own way of writing "archaeological reports". Peruzzi may also, as Vasari suggests, have begun a book on modern architecture, whose content and approach is perhaps indicated by his designs for centralised buildings on a huge scale, by his alternative designs for dams (fig. 21), for Palazzo Ricci in Montepulciano (fig. 13), for the church of San Domenico in Siena, and for a convent or monastery (fig. 14) — some of which can be seen as essentially theoretical exercises, and all of which provide an introduction to the principles and problems of design, as well as to specific building types, in a way which is comparable to the *Fifth, Sixth, and Seventh Books* of Serlio, or to Palladio's *Book II*.

Any assessment of Peruzzi's place and influence in the development of Renaissance thinking about architecture cannot however be confined to an examination of the testimonies I have mentioned, or to the consideration of his relation to Serlio. Peruzzi is, in fact, a central figure in the development of Italian architectural theory in its widest sense, that is as the body of ideas which guided architects in their selection of models for imitation, and in their methods of design. Peruzzi has an influential place in the development of three aspects of this thinking, only one of which I have touched on so far, namely his attitude to Vitruvius and the antique. The others are the definition and presentation of an anthology of antique works, and his contribution to defining the skills peculiar to the architect, including a flexibility and inventiveness in tackling difficult problems and difficult sites. In all three areas he can be seen as standing between Francesco di Giorgio, probably his first teacher, on the one hand, and Serlio and Palladio on the other.

Despite the strong influence on Peruzzi of Bramante and Raphael, his basic outlook seems to have been determined by the writings, and possibly also the teachings of his great fellow countryman. Peruzzi's contact with Francesco di Giorgio is documented by drawings of Francesco di Giorgio to which Peruzzi has added sketches (fig. 15), as well as by other drawings by Francesco di Giorgio which were annotated by Peruzzi's son Sallustio, and presumably originally belonged to his father. One of Peruzzi's unexecuted, and perhaps wholly theoretical, projects for a convent with circular and octagonal cloisters clearly echoes drawings by Francesco (fig. 14 and 16)³⁷.

Even Peruzzi's concern with comparing Vitruvius with the monuments may well derive from Francesco di Giorgio, who had already realised how the antiquities could help to clarify the meaning of the ancient text. In the later version of his treatise he writes:

"Peroche li auctori che in architectura anno scripto, non ci hanno lassato i libri con l'arte chompita, e lli vocaboli loro per le chagioni assegniate sono stati fatti ignoti, e li esempi gran tempo stati in ruina. Onde per molte circostanzie considerando le antique opare de Romani & Greci... e stato necessario ritrovare quasi chome du nuovo la forza del parlare delli aultori, el sengnio col significhato choncordando, massime di Vetrivio... La qual chosa per forza di gramaticha grecha e latina mai se e possuto perducere ad fine... e questa mia fatigha tanto meno grave pareo quanto io trovava le proportioni dell'opare conrispondare alle alturita & scritture di Vetrivio"³⁸.

It can also be noted that the idea of a *regola generale* for the proportions of columns and details, which appears in the title of Serlio's Fourth Book, is already presented by Francesco di Giorgio. He writes of the proportions of capitals: "Le quali proportioni io con gran diligentia e non con pichola faticha per esperienza ho visto, trovato et misurato piu e piu volte, sicche di molti et molti exempli, nissuno discrepante, si puo concludere la

37. UA 350, Wurm, 1984, pl. 243, which can be compared with Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. C. Maltese, Milan, 1967, vol. I, pl. 122.

38. Francesco di Giorgio Martini, *I Trattati*, 1967, vol. II, p. 297-8. I have followed here the Magliabechiano codex fol. I v^o which is clearer than the composite text Maltese presents.

regola generale, come le altre universali conclusioni dalle sue partichulari riceve verita e notitia³⁹.

The two other aspects of Peruzzi's contribution to architectural thinking, his compilation of a carefully drawn and annotated corpus of drawings from the antique, and his sense of the need for the architect to be inventive in devising ideal solutions, and then infinitely resourceful in adapting them to particular sites and circumstances, also ultimately derive from Francesco di Giorgio's example, as can be seen by considering Francesco di Giorgio's Turin "book" of antiquities, or several passages in his treatises⁴⁰.

Whereas Francesco di Giorgio's importance for Peruzzi's approach to architecture is clear, it is harder to assess the extent to which he was influenced by the ideas of Bramante, Raphael, and Sangallo. It is unlikely that Peruzzi was the first to think of making an illustrated commentary to Vitruvius, an idea which may well have gone back to Raphael (who annotated the margins of his copy of Calvo's translation of the text), while the idea of a set of illustrations to the book, more accurate and elegant than those to Fra Giocondo's pioneering illustrated edition of 1511, probably also has its origins in Raphael's circle⁴¹.

Antonio da Sangallo gave close attention to the text of Vitruvius, and was as meticulous a student of the antiquities as was Peruzzi. Peruzzi, Sangallo and Labacco may well have collaborated in making surveys of ancient buildings, and not simply copied each other's drawings⁴². The similarity of Peruzzi's and Sangallo's attitude to Vitruvius is manifested in Sangallo's forthright comment "Vitruvio è goffo", "Vitruvius is clumsy", but also in their disdain for strictly Vitruvian orders, and their use of the Ionic base as found in ancient works, rather than the Ionic base described by Vitruvius, which as Palladio noted, is not in fact ever to be found in antiquity⁴³. The Vitruvian base, as reconstructed by Serlio (fig. 17) and others, consists of an upper torus, a scotia, a double astragal, and another scotia, immediately beneath which is the plinth. In contrast a type of base was used in Roman times which resembles the Vitruvian base except that above the plinth there is inserted a double astragal. Peruzzi draws one of the known examples of the type (fig. 18), and labels it "Ionicha"⁴⁴. It is a base of this sort that Peruzzi employs in the cortile of Palazzo Massimo (fig. 19), and which Sangallo uses in the cortile of the Palazzo Farnese (fig. 20)⁴⁵. The form of Ionic base used by sixteenth century architects in fact offers a touchstone by which the degree of their Vitruvian orthodoxy, or their archaeological knowledge, can be judged, a crucial point on which architects declared themselves for or against Vitruvius, though abstention was also possible, simply by using the always acceptable Attic base. Sansovino in the lesser Ionic order of the Libreria, Giangiorgio Trissino at Cricoli, Vignola in the cortile at Caprarola, and Alessi on the facade of Palazzo Marino, and of course Bertani on the built text-book portal of his house in Mantua, all follow Vitruvius. But an honourable and learned minority stand out against Vitruvian conformism, and include not only Sangallo and Peruzzi, but also Palladio on the facade of Palazzo da Porto in Vicenza, and Pirro Ligorio in the monument to Pope Paul IV in Santa Maria sopra Minerva in Rome. Peruzzi's attitudes were certainly formed in the course of contact and

39. Francesco di Giorgio Martini, *I Trattati*, 1967, vol. II, p. 378; Cod. Magl., fol. 36 v°.

40. F. di Giorgio, *Trattati*, 1967, vol. I, pl. 129 ff.

41. See, for instance Frommel, Ray, Tafuri, *Raffaello Architetto*, Milan, 1984, pp. 424-5 (Nesselrath), and p. 435 (Burns).

42. A whole group of drawings by Sangallo and Peruzzi share the same measurements with those of Labacco's plates.

43. The criticism of Vitruvius appears on UA 981 of Antonio da Sangallo il Giovane.

44. The drawing appears on UA 481 r°; Wurm, 1984, pl. 84.

45. I discuss the question of the Ionic base in sixteenth century theory and practice more fully in the paper which will appear in the Proceedings of the symposium on Vitruvius held at the Warburg Institute in London in December 1986.

collaboration with his leading contemporaries. But if his originality cannot be clearly separated from that of those with whom he worked, his influence on subsequent architects and architectural writers remains clear. Little of his theoretical work survives today, partly because that section of his papers in which it was contained passed into the hands of Serlio, Francesco da Siena, Melegghino, and did not enter the Uffizi collection, where most of his surviving architectural drawings are to be found. Enough however was known of his writings in the sixteenth century for his achievement and views to be familiar to contemporaries, and for his ideas to make a strong impression on individuals as different as Serlio, Cellini, and Ligorio, and perhaps even on Palladio and Michelangelo, whose architecture he admired, according to Francisco d'Hollanda, and whose combination of a giant pilaster order with a smaller order of columns he made the basis for the facade design of the Palazzo dei Conservatori⁴⁶.

Peruzzi's critical attitude towards Vitruvius stimulated both a proponent of the overriding importance of the artist's judgement, like Cellini, and serious students of the antique like Ligorio and Palladio. His writings and drawings relating to Vitruvius lie behind not only Serlio's *Fourth Book*, but are doubtless connected with Battista da Sangallo's illustrations to Vitruvius, the projects of the Tolomei circle, Barbaro's Vitruvius, Vignola's *Regole*, and much of Palladio's *Quattro Libri*. The *Third Book* of Serlio, and Labacco's *Libro* stem directly, and Palladio's *Book IV*, indirectly, from Peruzzi's drawings of the antique, whether he intended to publish these or not.

Peruzzi's skill and ingenuity as a designer when confronted with difficult sites and pre-existing structures, which one sees in the Palazzo Massimo, and also in his projects for the Palazzo Ricci in Montepulciano was presented to the wide public as a method of design by Serlio in his posthumous *Seventh Book*, which is dedicated to difficult design problems. Palladio's interest in such problems, as manifested in plates in the *Quattro Libri*, and demonstrated in his design for Palazzo Valmarana, may well spring from an early contact with Serlio and Serlio's portfolios. Many of the designs of the *Fifth*, *Sixth*, and *Seventh Books* of Serlio are in a recognisably Peruzzian manner, even if they lack the sureness and directness of Serlio's teacher. An unidentified and unpublished project for the convent attached to the church of San Salvatore, preserved in the Archivio di Stato in Venice (fig. 22) recalls Peruzzi's Montepulciano designs in its attempt to make the best use of awkward corners, and in the agreeable device of showing a fire in the fireplaces⁴⁷. The handwriting is close to that of known autographs of Serlio from his Venetian years, and the use of a hexagonal room as a hinge on which the whole layout turns, is characteristic of him, as is the overcomplication of the whole plan. On the basis of these elements, as well as the echoes of Peruzzi, I would suggest that the project is by Serlio himself.

Peruzzi, then, is a figure of the first importance in the history of Renaissance thinking and writing about architecture, both for his own achievements and as a link between Francesco di Goggio on the one hand, and Serlio and Palladio on the other. No other unpublished architectural writer was so often mentioned and praised in the sixteenth century, or enjoyed such influence. This influence must have derived from the clarity of Peruzzi's thinking, the wonderful skill which he possessed as a draughtsman, the sureness of his aesthetic judgement, and his constant theoretical and didactic urge, to

46. Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma*, ed José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, 1984, p. 43: "E o mesmo debuxador será mestre de edificar os paços ou templos, e entalhavá a escultura, e a pintura pintavá; que o mesmo senhor Micael, e Rafael, e Baltasar de Sena, pintores famosos, ensinaram a arquitectura e a escultura. E Baltasar de Sena, estudando brevemente naquela arte, se igualou com Bramante, architecto eminentissimo, que toda a sua vida tinha consumido na disciplina dela, e ainda dizia que lhe fazia vantagem porlhe ter de mais a cópia da invenção e galantaria e despejo do desenho".

47. Venice, Archivio di Stato, Miscellanea Mappe, n. 852.

which Serlio alludes, and which appears clearly in his surviving drawings, often transforming a practical design task into a theoretical investigation.

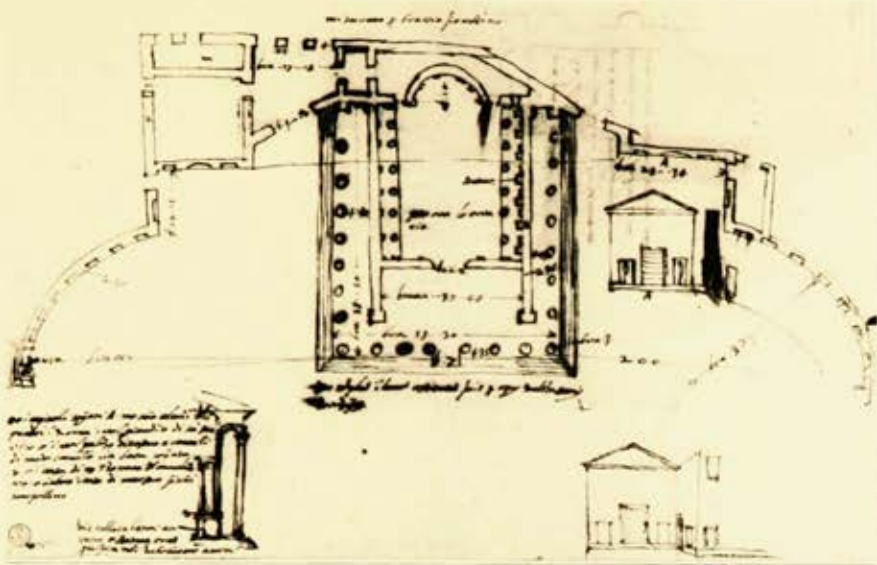
One can illustrate his character as an architect who was "not only most learned in this art in theory and practice, but also courteous, and extremely generous, in teaching it to anyone who took delight in it", as Serlio says, by letting Peruzzi speak for himself⁴⁸. Firstly with the comment "Modernaccia per accomodare le storie", "Nasty modern style to fit in the reliefs", which he wrote beneath one of two alternative solutions for the entrance to a chapel in Siena cathedral (fig. 23), contrasting his neo-Quattrocento solution, influenced by the della Quercia portal of San Petronio, with an elegant all'antica design, based on the central arch of an antique triumphal arch⁴⁹. The second note appears on a project for the renovation of the palace of Conte Cornelio Lambertini in Bologna (fig. 24), which had been sent to Peruzzi for comment or advice. He pasted a flap over the plan of the cortile of the palace (fig. 25), suggesting a more felicitous arrangement of the columns, and the use of a straight entablature. The accompanying note expresses his preoccupation with *firmitas*, *utilitas* and *venustas*, and specifically with function, beauty, lighting, and adherence to the usage of the "good ancients". It gives some impression of what a treatise by Peruzzi on modern architecture, of the sort Vasari describes his having begun, would have been like. He writes:

"Questo modo e piu al proposito per lumj e per bellezza e maxime che glie piu propinque ala maniera e uso delj bonj antiquij: perchemai usareno archj tondi sopra ale colonne et in ultre accompagnano lj vani dela scala meglio che non sono lj tre vanj jn laltro disegno, ne sono pero tanto angusti lj intercolumnj che nelj quattro piu stretcj non passino comodamente due homini al paro non sendo molto inviluppati jn veste nuptiali..."⁵⁰.

48. This passage is quoted in the original above.

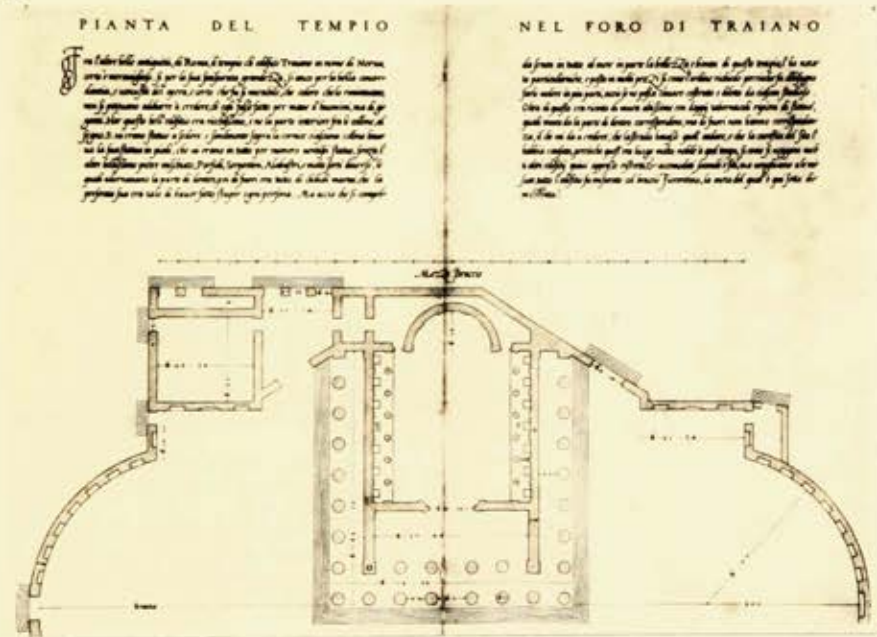
49. Philip Pouncey and J. A. Gere, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle* London, 1962, pp. 146-147; C. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner* (Beiheft zum Römischen Jb. für Kunstgeschichte, 11, 1967-1968) Vienna-Munich, 1967-1968, pp. 143-144.

50. UA 353; Wurm, 1984, pl. 135. ("This solution is more suitable for lighting and for beauty and above all as it is closer to the manner and usage of the good ancients: for they never used round arches over columns and furthermore [the columns] accompany the openings of the stairways better than do the three openings in the other design, nor are the intercolumniations so narrow that in the four narrower ones two men could not comfortably pass abreast, if they were not too much enveloped in wedding robes"). I discuss the projects for the Palazzo Lambertini in the paper on "Palazzi di Peruzzi", which will appear in the *Atti of the seminar organised by the Centro di Architettura di Vicenza in 1986 on Il Palazzo Italiano del Rinascimento*.

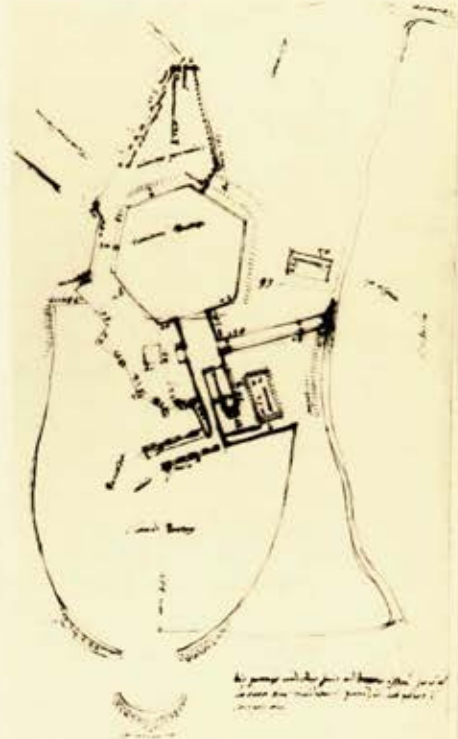


1

2

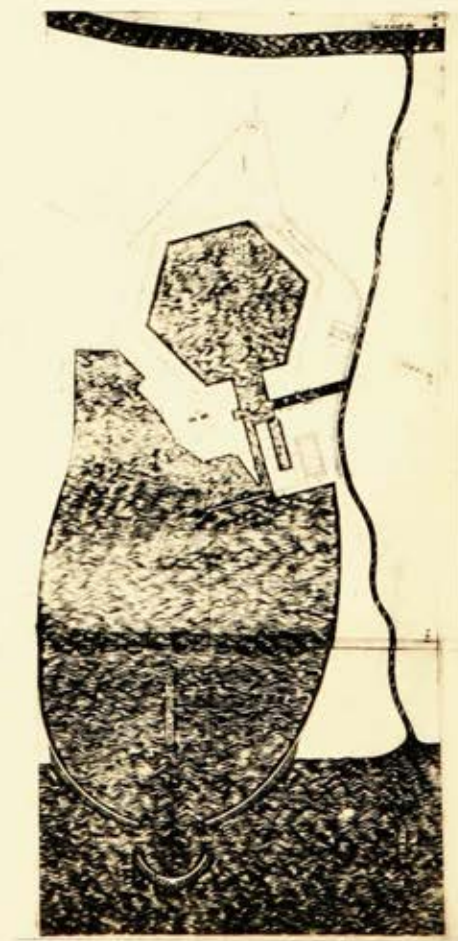


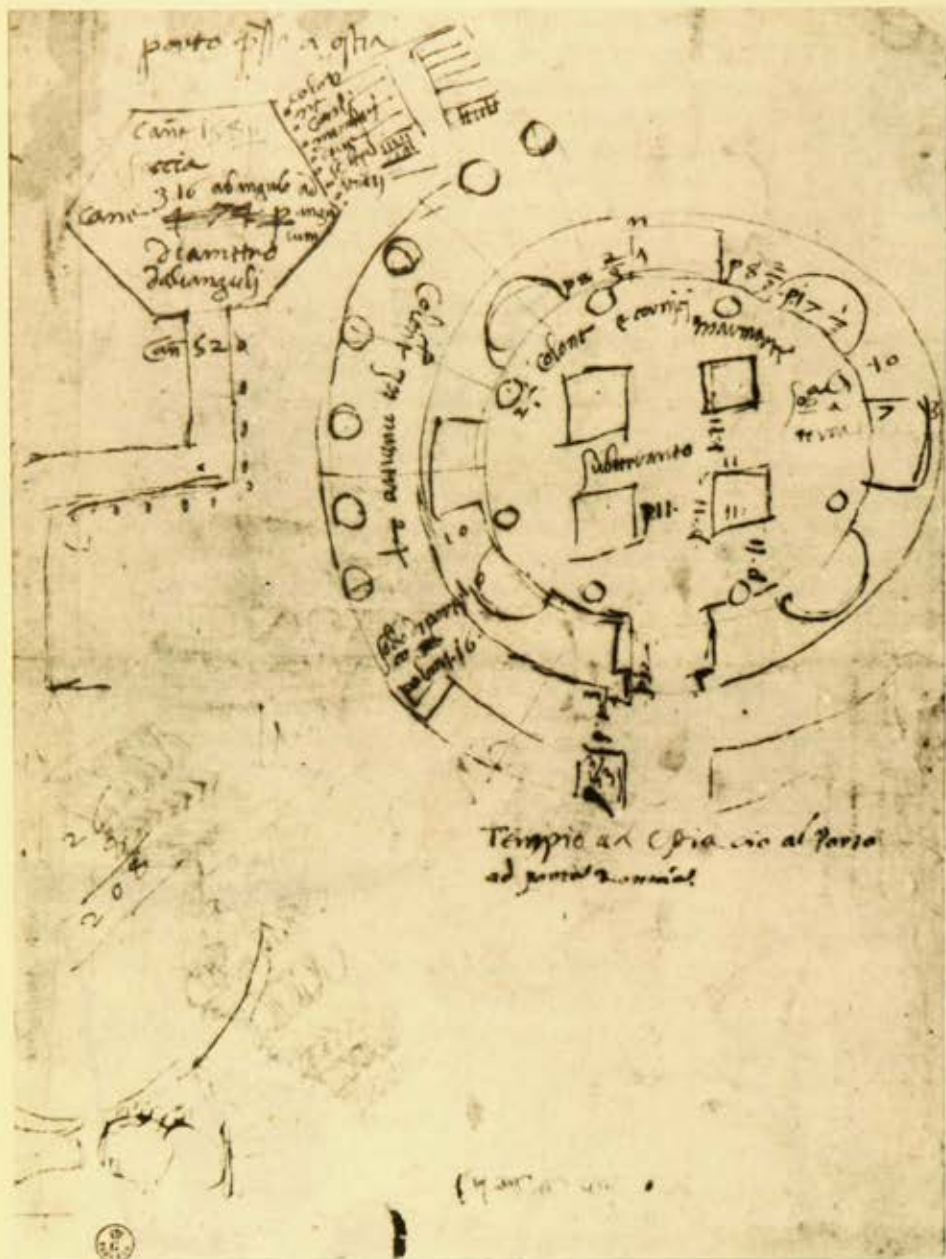
1. Salustio Peruzzi after Baldassare Peruzzi, plan of the Forum of Augustus (U.A. 676 v°).
 2. Antonio Labacco, plan of the Forum of Augustus (Libro, Rome, 1552).
 3. S. Peruzzi after B. Peruzzi, plan of the ports of Trajan and Claudius at Ostia (U.A. 360 v°).
 4. A. Labacco, plan of the ports of Trajan and Claudius at Ostia (Libro, 1552).



3

4





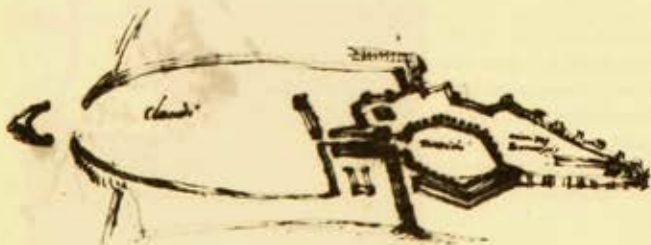
5

5. B. Peruzzi, sketch-plan of the ports at Ostia and of the temple at the port of Ostia.

6. S. Peruzzi, bird's eye view of the ports of Claudius and Trajan at Ostia (U.A. 641 v').

7. Pirro Ligorio, an antique bowl which had belonged to Peruzzi (Turin, Archivio di Stato, Ligorio mss. vol. 5, fol. 84 v').

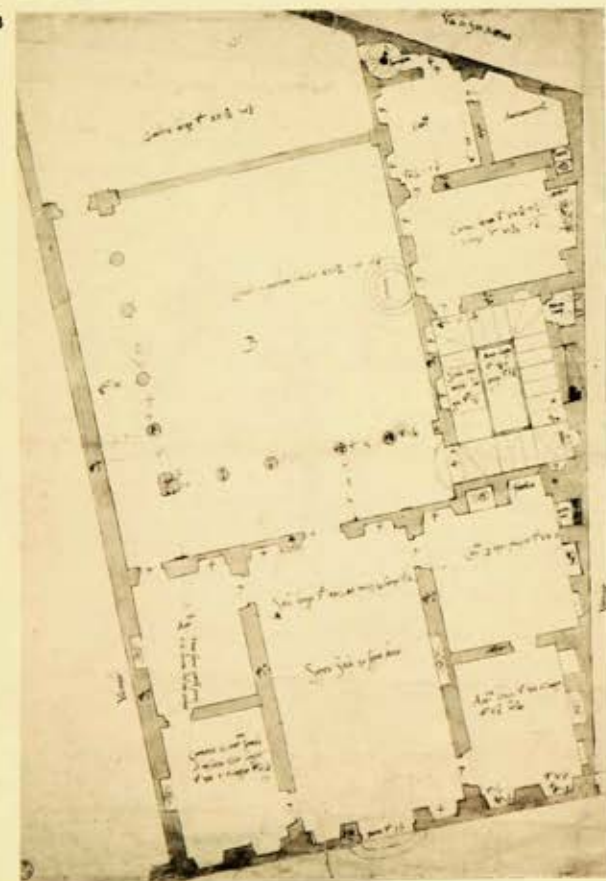
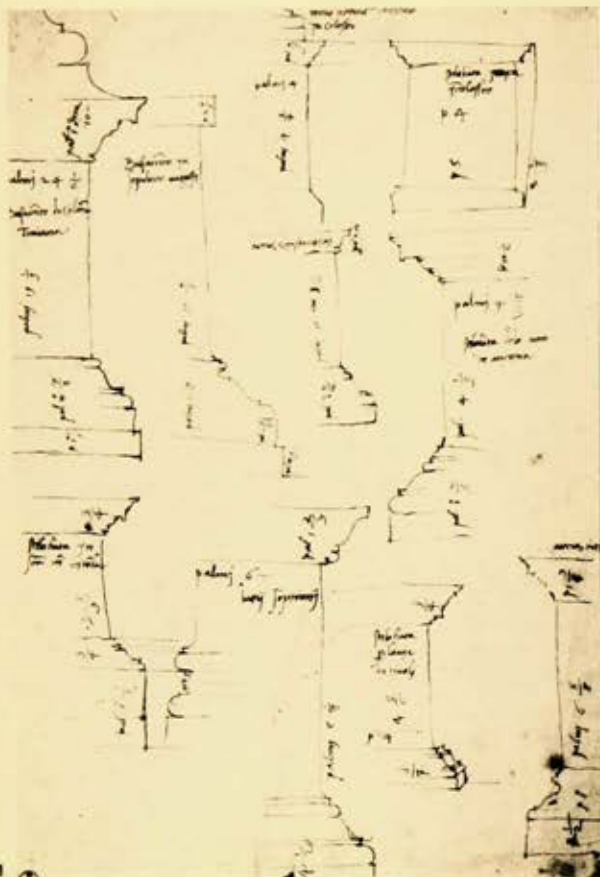
6



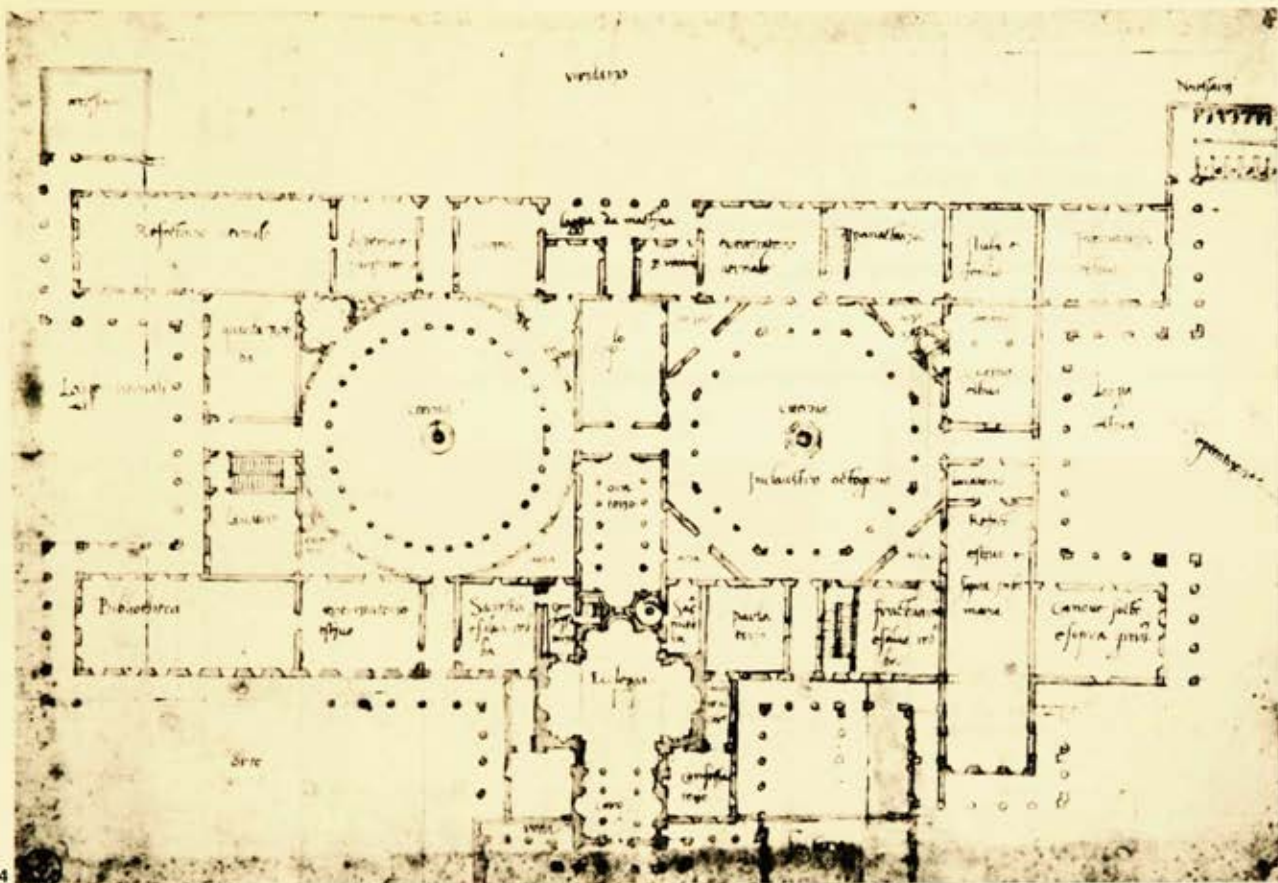
7

AMULEUM, QUAE CELEBAM HABET TRIVM CYATHORVM CAPACEM. Celaba hanc
 bere, come la Theriacula o Theriaculum. Vascolo detto presidiato da Dioscoridi per
 horada stizza consumando il suo amore, & cui su composto la Caristena.



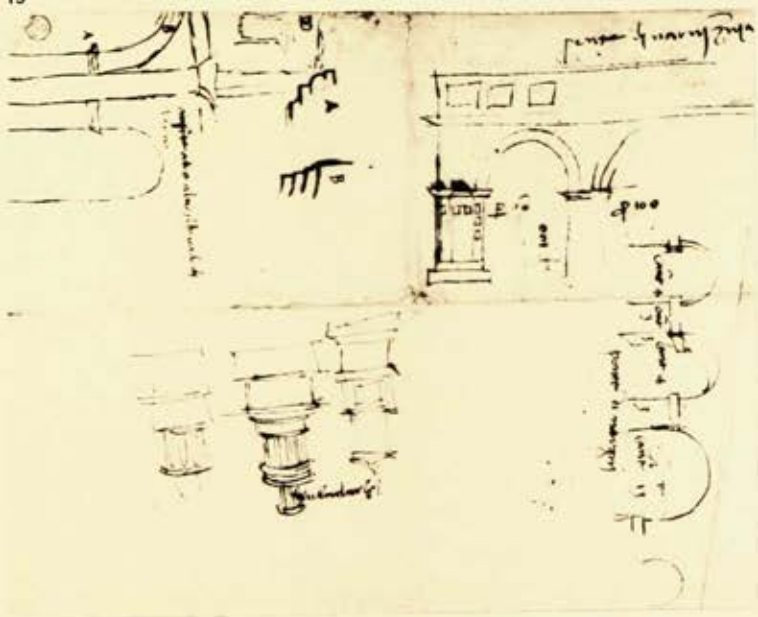


11. B. Peruzzi, profiles of antique pedestals (U.A. 482 v').
 12. B. Peruzzi, study of Doric intercolumniations (U.A. 547 v').
 13. B. Peruzzi, project for the Palazzo Ricci in Montepulciano (U.A. 356 v').

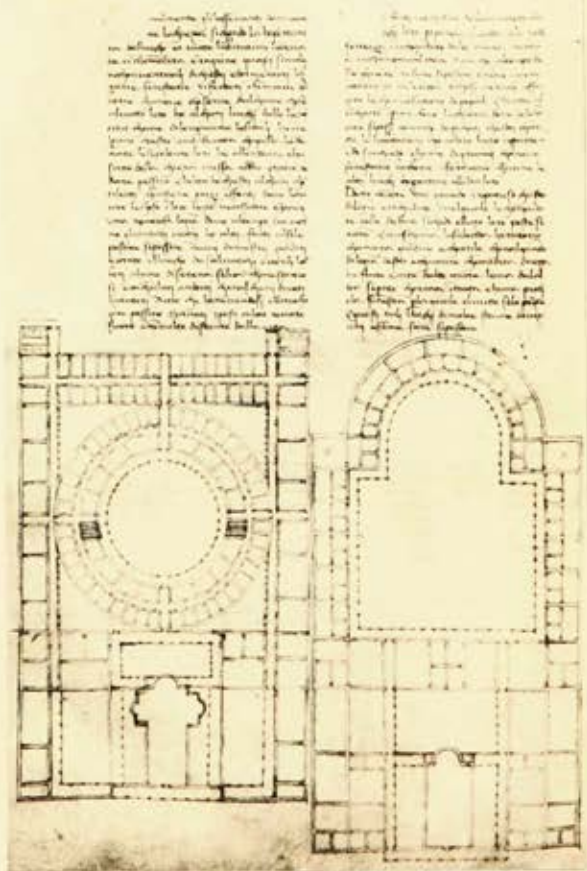


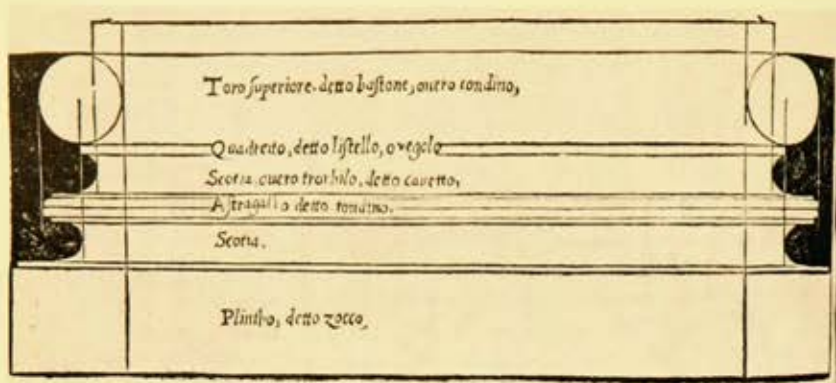
14

16

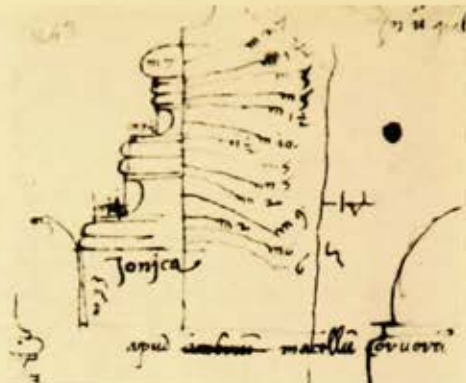


14. B. Peruzzi, project for a convent or monastery (U.A. 350 v).
 15. B. Peruzzi, sketch of the Roman bridge at Narni.
 16. Francesco di Giorgio, two monastery projects (Turin, Bibl. ex-Reale, Cod. 148, fol. 65 v).





17
19

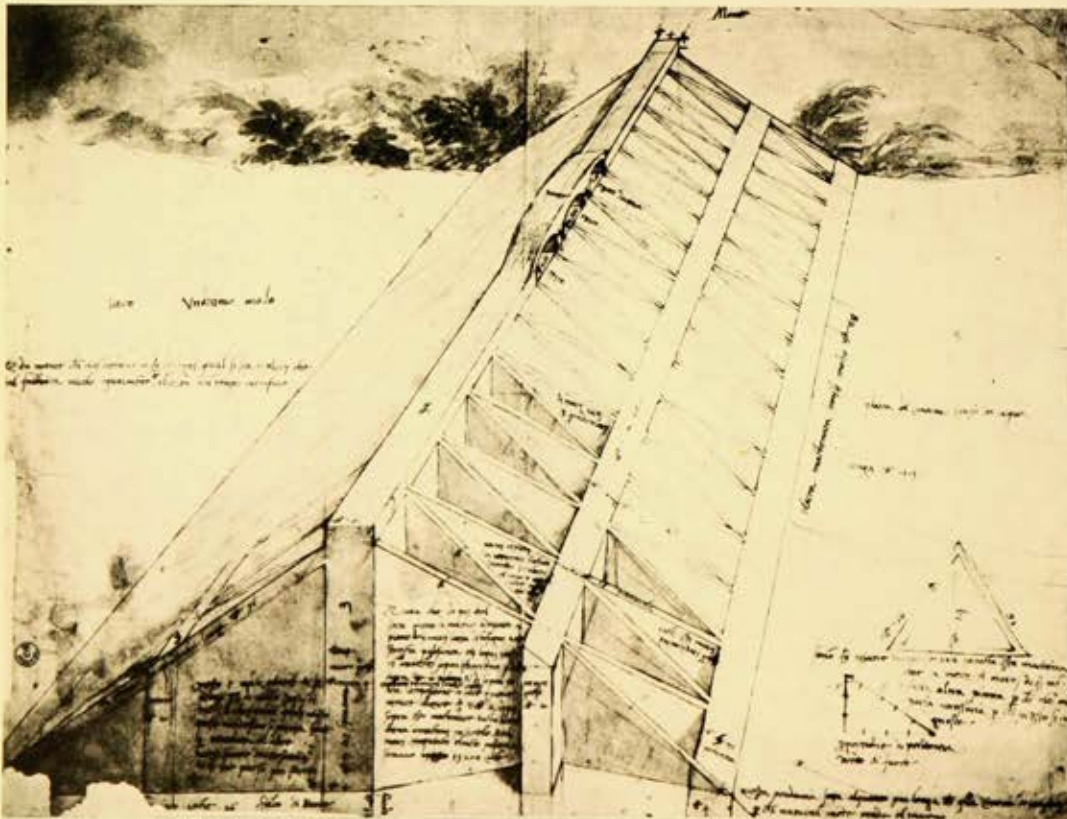


18

20



21



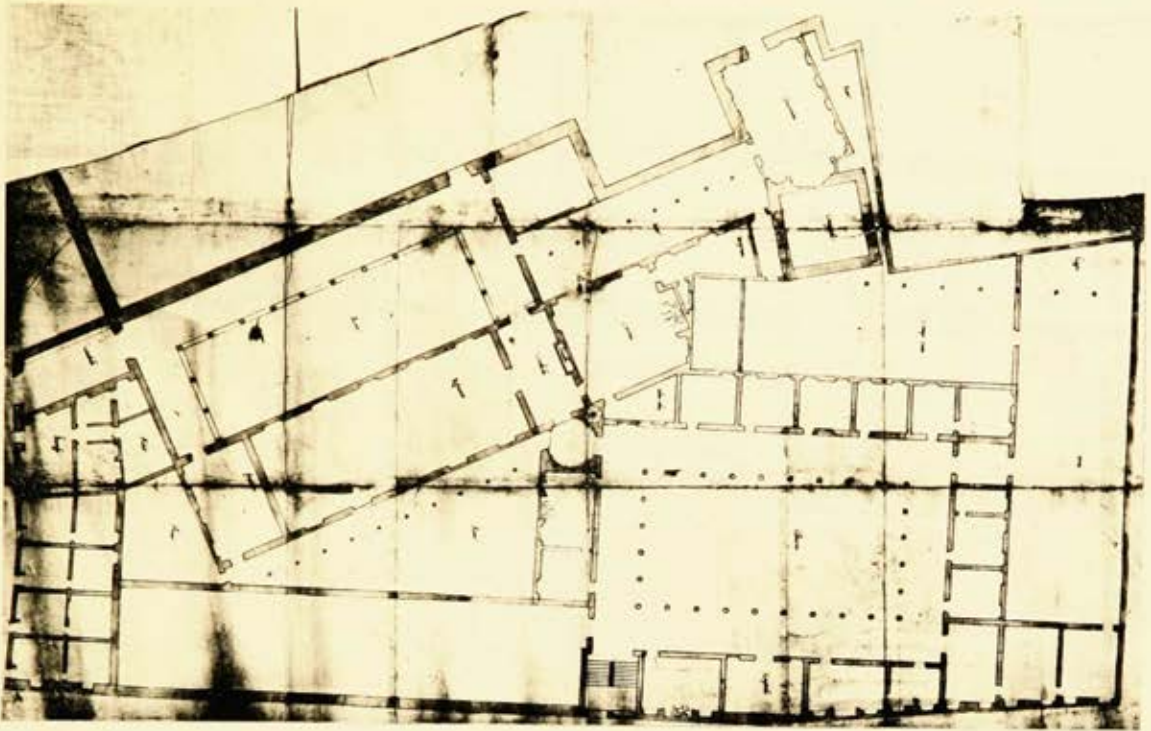
17. Sebastiano Serlio, the Ionic base according to Vitruvius (Regole Generali Venice, 1537).

18. B. Peruzzi, an antique Ionic base "apud macellum Corvorum" in Rome (U.A. 481 v; detail).

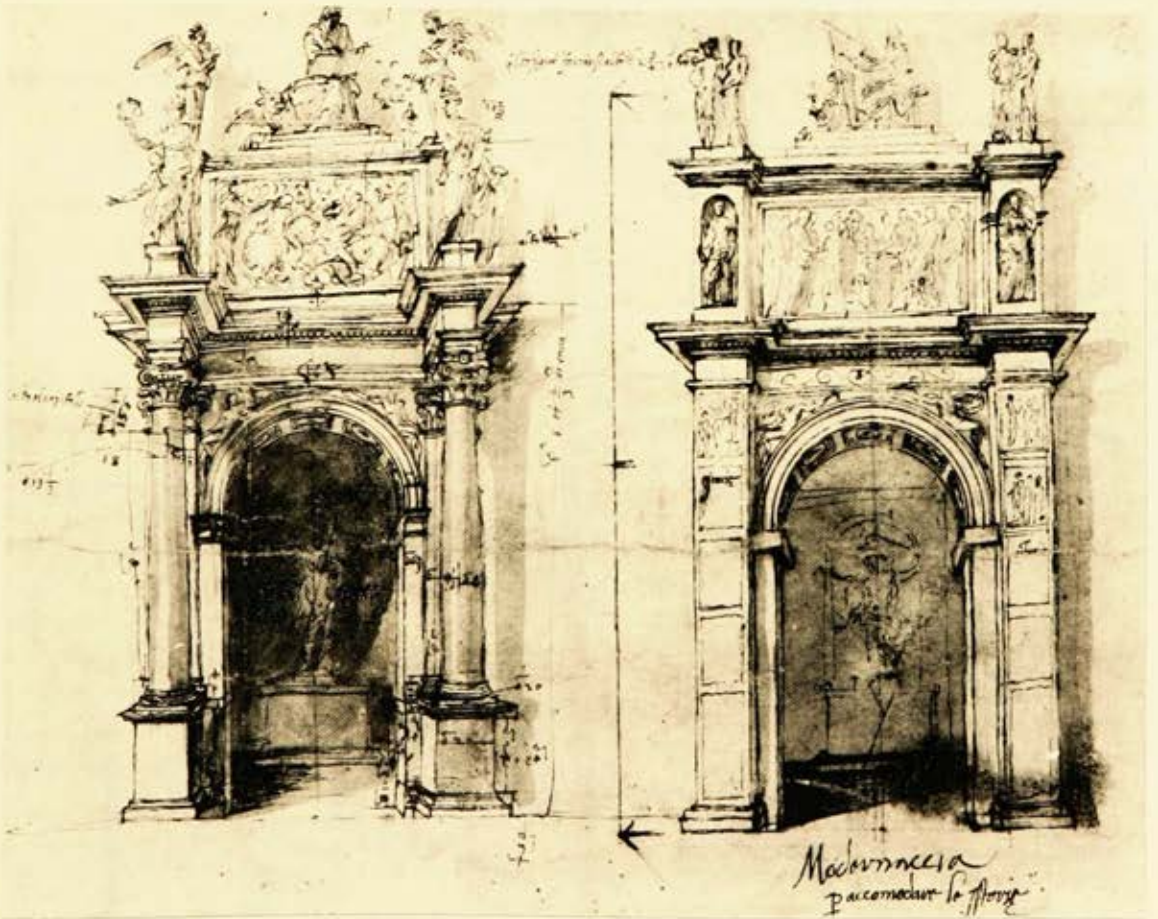
19. B. Peruzzi, the Ionic base of the upper loggia of the cortile of Palazzo Massimo, Rome.

20. Antonio da Sangallo the Younger, The Ionic base of the cortile of Palazzo Farnese, Rome.

21. B. Peruzzi, design for a dam "undecimo modo" ("eleventh alternative") (U.A. 589).

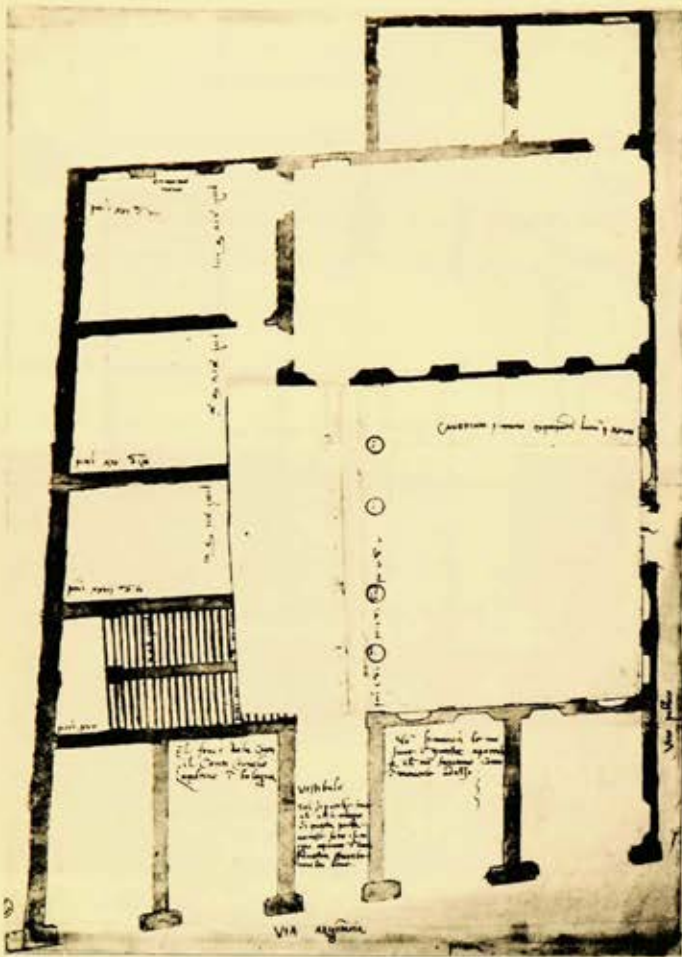


22



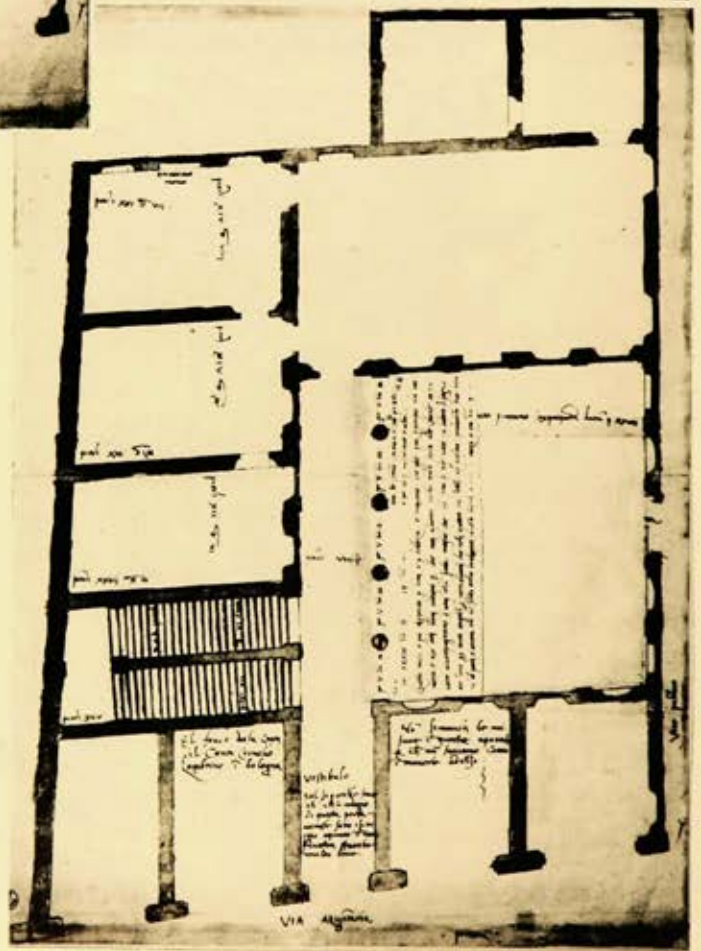
23

22. S. Serlio (here attributed to), project for the convent of San Salvatore, Venice (Venice, Archivio di Stato, Miscellanea Mappe, n. 852).
 23. B. Peruzzi, alternative designs for a chapel portal (London, British Museum).



24

24-25. B. Peruzzi and anon. Bolognese architect, project for remodelling the palace of Conte Cornelio Lambertini in Bologna (U.A. 353 v): with flap up, with flap down.



25

Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio

von Hubertus GÜNTHER

Nachdem Bramante den Formenschatz der Antike für die Baukunst der Renaissance erschlossen hatte, wick die Motivsuche zunehmend dem archäologischen Interesse. Die Antikenstudien von Architekten und Humanisten näherten sich einander in ihren Zielen. Aber die Verteilung der Rollen, die Konzentration der Künstler auf den anschaulichen und der Wissenschaftler auf den literarischen Aspekt, blieb wie in der Frührenaissance gewöhnlich erhalten. Raffael wollte einen Plan des alten Rom, gewissermaßen ein Gegenstück zum Führer des Andrea Fulvio, rekonstruieren. Antonio da Sangallo bemühte sich um die Ergänzung der fehlenden Illustrationen zu Vitruv, während die Accademia delle virtù eine kritische Bearbeitung des Textes vorbereitete. Baldassare Peruzzi nahm an der Erforschung der römischen Architektur ebenso wie an der Auseinandersetzung mit Vitruv teil, wollte davon aber auch Regeln für die moderne Baukunst ableiten. Vasari sah noch ausgeführte Ansätze zu dieser Arbeit: « cominciò un libro dell'antichità di Roma, ed a comentare Vitruvio, facendo i disegni di mano in mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore: di che ancor oggi se ne vede una parte appresso Francesco da Siena, che fu suo discepolo; dove in alcune carte sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna »¹.

Peruzzis Plan ist zur Ausführung gelangt, aber nicht durch ihn selbst, sondern erst nach seinem Tod und nicht in Rom, sondern im Veneto und in Frankreich, auch nicht von einem der Exponenten aus dem Kreis der römischen Architekturtheoretiker und Antikenforscher, sondern durch einen Gehilfen, der in Rom wohl als Dekorateur und Architekturzeichner tätig war: Sebastiano Serlio.

Diese Studie ging hervor aus den Vorarbeiten zu meiner unpublizierten Habilitationsschrift *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (1983). Dort sind auch die Säulenordnungen behandelt. Grundlegende Literatur: W. B. Dinsmoor, « The literary remains of Sebastiano Serlio », *The Art Bulletin* XXIV, 1942, 55-91, 115-154. Sowie besonders die zit. Bücher von Forssman, Nan Rosenfeld, Rosci. Jetzt auch: H. Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen, 1984; H.-W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1985. Ich behandle allgemein « Die Lehre von den Säulenordnungen », in *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Kat. Ausstg. Düsseldorf, 1986, 43-50; überarb. Ed. im Druck, ebenso meine Habilitationsschrift. Prof. Jean Guillaume und Christof Thoenes gilt mein besonderer Dank für die verständnisvolle Förderung meiner Studien zur Architekturtheorie der Renaissance.

1. G. Vasari, *Le vite* (1568). Ed. G. Milanesi, Florenz, 1878-85, Bd. IV, 604.

Zeugnisse für Serlios Abhängigkeit von Peruzzi

Serlios Berufung auf Peruzzi

Serlio leitet die « Regole generali di architettura », die er 1537 als viertes von sechs weiteren angekündigten Büchern eines Architekturtraktates herausbrachte, mit dem Hinweis auf die Abhängigkeit seiner Arbeit von der Schulung durch Peruzzi ein: « Di tutto quello, che voi troverete in questo libro, che vi piaccia, non darete già laude a me, ma si bene al precettor mio Baldessar Petruccio da Siena, il qual fu non solamente dottissimo in quest' arte e per theorica e per pratica, ma fu anchor cortese e liberale assai insegnandola a chi se n'è dilettrato e massimamente a me, che questo (quanto si sia) che io so, tutto riconosco da la sua benignità et col suo essemplio intendo usarla anch'io con quelli, che non si sdegnaranno apprenderla da me »².

Die Formulierung, mit der Serlio das gesamte Verdienst an dem Werk von sich weist und im Bausch und Bogen Peruzzi zuschreibt, wird man nicht gleich wörtlich nehmen, aber sie meint doch, daß Peruzzis Anteil denjenigen eines normalen Lehrers an der Arbeit eines Schülers weit übersteigt. In der Widmung der « Regole generali » an Ercole d'Este setzt Serlio mehrfach seinen kleinen Geist gegen das strahlende Genie der großen römischen Architekturtheoretiker ab, als habe er nur die Feder für seinen Meister führen können³. Aber die objektive Bedeutung der Berufung auf Peruzzi ist durch viele Motive in Frage gestellt; in sie fließen Bescheidenheit und Anhänglichkeit ein, sie dient der Rechtfertigung der Publikation, und sie enthält trotz aller Schüchternheit auch einen massiven Anspruch: Serlio stellt sich als Verwalter des geistigen Erbes Peruzzis dar.

Vasari und andere

Wie weit der Anteil Peruzzis an Serlios Traktat wirklich reicht, ist schon bald recht unterschiedlich beurteilt worden. Einerseits ist Serlio in den Ruf eines reinen Plagiators gelangt⁴. Vasari schreibt 1550 am Ende von Peruzzis Vita, daß Serlio Peruzzis Vorarbeiten zu einem Architekturtraktat erbt und in den beiden Teilen, die er zuerst herausgebracht hat— die « Regole generali » und das dritte der geplanten Bücher, über die antike Architektur— verarbeitet: « le quali fatiche di Baldassar furono poste in margine et gran parte scritte »⁵. Egnazio Danti dehnt dies dann sogar auf das Buch über die Perspektive aus, das 1545 in Lyon erschienen war⁶. Er beruft sich neben Serlios

2. S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*. Venedig, 1619, fol. 126 r'. Vgl. Serlios wehmütige Erinnerung an Peruzzi im Avery-Ms. zum sechsten Buch: « onde io suo umile discepolo et herede di una minima particella del suo sapere ». M. Nan Rosenfeld, *S. Serlio on domestic architecture*. Cambridge/Mass.-London, 1978, Text zu Taf. 32.

3. « Fra questi adunque così chiari ingegni come m'ho io da introporre a quelli quasi oscura ombra fra tante lucidissime stelle », « Il mio ingegno è picciolo e la virtù di molti, che nell'architettura fanno questo secolo adornare, grandissima », « se da così minima favilla, che a Dio piacquè darmi col mezzo di Baldassar da Siena mio precettor si vedrà uscir alcun raggio, infiniti lumi e splendori saran quelli, che da tanti soli, che l'età nostra illustrano aspetteremo ». S. Serlio, *Regole generali*. Venedig, 1537, fol. 4.

4. « Baldassar Petruccio Sanese autore di quella grandissima opera, che è stata data fuori sotto altrui nome, intitolata i cinque libri d'architettura di Sebastiano Serlio ». C. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*. Mailand, 1590, 14. M. Rosci, *Il trattato di architettura di S. Serlio*. Mailand, 1966, 3.

5. G. Vasari, *Le vite*, Florenz, 1550, 725.

6. « Sebastiano Serlio, il quale essendo stato allievo di Baldassar da Siena, prese da lui tutte le cose buone de' suoi libri dell'architettura, si come egli stesso in parte afferma et io mi ricordo più volte haverlo udito da

Zeugnis auf seinen Vater, der angeblich « engstens mit Baldassare befreundet » war und sogar Material von Peruzzi besessen zu haben scheint⁷. Vignola, dessen unvollendetes Traktat über die Perspektive Danti edierte, scheint der gleichen Auffassung gewesen zu sein. Er bezieht sich wohl auf Serlio, wenn er eine seiner perspektivischen Regeln einfach als « *regula ordinaria di Baldassare Peruzzi* » bezeichnet⁸.

Andererseits ist der Anteil Peruzzis an Serlios Werk auch heruntergespielt worden. Vasari lernte nach der ersten Edition der Viten einen anderen Schüler Peruzzis kennen, jenen Francesco da Siena, der nun, da sein Meister weit mehr als zu Lebzeiten berühmt geworden war, anscheinend ebenfalls Anspruch auf dessen geistiges Erbe erhob. Der klärte Vasari auf über « *molte cose che non potei sapere, quando uscì la prima volta fuori questo libro* » (die Viten), unter anderem, daß Peruzzi seine Studien zum Architekturtraktat erst während seines letzten Romaufenthaltes begonnen habe, also als Serlio garnicht mehr in Rom war, und daß er selbst, Francesco, neben Jacopo Melegghino, also nicht Serlio, der Haupterbe Peruzzis sei. Vasari schränkt daraufhin in der zweiten Edition der Viten den Einfluß Peruzzis auf Serlios Bücher vorsichtig ein: « *ed in questi le già dette fatiche di Baldassare furono parte messe in margine e parte furono di molto aiuto all'autore* »⁹. Davon, daß Serlio sie großteils abgeschrieben habe, ist keine Rede mehr. Wenn er wirklich etwas von den späten Studien Peruzzis, die Francesco da Siena vorweisen konnte, geerbt hat, kann es für das vierte Buch kaum noch ausschlaggebend geworden sein, denn es erschien schon ein Jahr nach Peruzzis Tod. Aber es fragt sich, in welchem Grad die späte Datierung von Peruzzis Studien durch Konkurrenzdenken bestimmt war. Serlio berichtet, daß Peruzzi überhaupt erst durch die Beschäftigung mit den Antiken und im Besonderen mit den Säulenordnungen zur Architektur gelangt sei, und auch Vasari führt an, daß Peruzzi in jungen Jahren, während seiner Ausbildung in Rom, die antike Architektur studiert habe¹⁰. Jedenfalls hat Serlio garnicht behauptet, daß er direkt fertige Konzepte Peruzzis kopiere, sondern nur daß er die Konzeption Peruzzis wiedergebe. Er stützt sich wohl auf eigene Aufzeichnungen von dem, was Peruzzi mündlich und vielleicht mit grafischen Demonstrationen lehrte.

Die Angaben Vasaris und Späterer über Peruzzis Anteil an Serlios Traktat führen nicht wirklich über Serlios eigenes Zeugnis hinaus. Auch die offensichtliche, für das Portal Abb. 1 von Serlio ausdrücklich bestätigte Abhängigkeit einiger Holzschnitte im vierten Buch von Entwürfen Peruzzis (Vgl. Abb. 1-4) sagen nur wenig über Peruzzis Anteil im Ganzen aus. Man bleibt hauptsächlich auf die Analyse des Traktates selbst angewiesen, um darüber Aufschluß zu erhalten. Serlio hat zwar kaum je Peruzzis Anteil ausdrücklich gegen sein eigenes Zutun abgesetzt¹¹; aber man sollte doch meinen, wenn

Giulio Danti mio padre, che di Baldassare fu singolare amico... e segno n'è, che nessuno architetto ho mai conosciuto, il quale non si serva grandemente dell'opere sue, se bene rari n'ho visti, da' quali dette opere non siano biasimate ». E. Danti, *Le due regole della prospettiva pratica di J. Barozzi da Vignola*. Rom, 1583, 82.

7. Vgl. die beiden Kopien nach Peruzzis verllorener Aufnahme des Trajanshafens in Ostia von Sal. Peruzzi, UA 639 (« *hic portus reductus fuit ad istam formam labore m. Baldassaris Peruzzii ut paret inscriptis eius* ») und von Egn. Danti, Berlin, Kunstbibliothek, OZ 109, 66 r' (Hdz. 3376) (« *misurata da frate egn. Danti l'anno 1582* »).
8. Vignola-Danti (1583), 68.
9. Vasari-Milanesi, Bd. IV, 606 f. Zu Francesco (di Filippo del Peruzzi) da Siena vgl. E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi 1200-1800* (1835). Florenz 1976, Bd. VII, 477-483.
10. « *Baldessar Peruzzi senese fu anchor lui pittore e nella prospettiva tanto dotto che volendo intendere alcune misure di colonne e d'altre cose antiche per tirarle in prospettiva, se accese talmente di quelle proportioni e misure, che alla architettura al tutto si diede* ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 18 v' (Einleitung zum zweiten Buch). « *Et perchè egli era molto inclinato alla architettura si diletto a misurare le antichità di Roma, et cercare d'intenderle* ». Vasari (1550), 720. Gekürzt in der Zweiten Edition. Vasari-Milanesi, Bd. IV, 592.
11. Im vierten Buch führt Serlio eines der dorischen Portale auf eine Vorlage Peruzzis zurück, *Opere* (1619), fol. 146 v'-147 r' (vgl. Peruzzis « *porta d'ordine dorico* », von der Vasari-Milanesi, Bd. IV, 596, berichtet, und die *Fensteraedicula* des ehem. Pal. Fusconi. C. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*,

ein bescheidener Gehilfe, als der sich Serlio darstellt, den Meister kolportiert, daß Unterschiede in der Qualität der Theoriebildung bemerkbar sind, so wie sich Kopien auch ohne die Originale oft schon durch Unstimmigkeiten oder Mängel selbst verraten.

Philandrier

Einen Ansatz zur Untersuchung in dieser Richtung liefert Guillaume Philandrier in dem berühmten Vitruvkommentar, der nur wenige Jahre nach den beiden ersten Büchern Serlios erschien (1544). Philandrier berichtet dort, daß er einige Korrekturen am vierten Buch vorgeschlagen habe, die Serlio dann auch wirklich in der zweiten Edition (1540) berücksichtigte¹²:

« Da er nicht wollte, daß den Interessierten das gewandelte Urteil vorenthalten bleibe oder daß Spätere in die Irre gehen, korrigierte er dies und anderes, was er sich schlecht überliefert hatte, als er Baldassare da Siena (der nach den Alten leicht als erster gelten kann — den einzigen Bramante ausgenommen) gehört hatte, und was wir angemerkt hatten, als wir sein viertes Buch gemeinsam lasen. Das dritte Buch, das über die antiken Monumente handelt, war noch nicht erschienen, aber dazu konnten wir damals keinen Beistand leisten, weil wir Rom noch nicht gesehen und Italien nicht durchwandert hatten. Es kam unzureichend emendiert, ja geradezu verfälscht heraus. Hatte der Autor doch bloß nicht unter dem Zwang gestanden, die Edition zu übereilen; hätte er nur das geschrieben, was er selbst gesehen hat, statt zu übernehmen, was andere abgemessen haben; und hätten dann nicht Menschen, denen fast jegliche Kenntnis von Malerei und Architektur fehlt, die Gelegenheit wahrgenommen, in die Materie stümperhaft einzudringen! Seine Absicht war zu loben, weil er sich nützlich machen wollte. Die Kenner haben mit Recht auf seine unübersehbaren Fehler hingewiesen, aber man hätte behutsamer mit dem guten Mann umgehen sollen »¹³.

Noch wichtiger als die diversen einzelnen Angaben ist der generelle Tenor des Berichtes: Mit sichtlichem Stolz hebt Philandrier seine kleinen Beiträge zum vierten Buch hervor. Er hat dann seinerseits die theoretischen Teile dieses Buches kaum mehr als in der Formulierung verändert zusammen mit den zugehörigen Illustrationen als geschlossene Abhandlung seinem Vitruvkommentar eingegliedert¹⁴. In diesem Zusammenhang nennt er Serlio sogar seinen Präzeptor¹⁵. Wenn sich eine Persönlichkeit wie Philandrier — der mit den Sangallo diskutierte¹⁶ und zu den führenden Mitgliedern der *Accademia delle virtù* gezählt wurde¹⁷, dessen Werke die Humanisten umworben haben¹⁸ und dem

Tübingen, 1973, Taf. 77 d-e) (Abb. 3), im dritten Buch führt er den Grundriß des Marcellustheaters auf die Rekonstruktion Peruzzis zurück, *Opere* (1619), fol. 69 v°-70 r°.

12. Serlio, *Opere* (1619), fol. 143 v°.

13. « Astragalum lesbium sima sculptura: Monui aliquando Sebastianum Serlium, locum hunc corruptum non esse, pro sine sculptura... Noluit mutati iudicii defraudare studiosos, et hoc, ne posterii errarent, et alia quaedam a se male tradita dum Balthasarem Senensem audit, post veteres facile principem (semper unum Bramantem excipio) correxit annotata a nobis, cum eius quartum commentarium simul legimus. Restabat tertius, qui est de antiquorum monumentis, cui tum nostram operam praestare non potuimus, non dum visa urbe peragrataque Italia. Venit in manus hominum non satis emendatus, ne dicam mendacem. Atque utinam non fuisset coactus auctor editionem praecipitare, aut ea tantum scripsisset, quae viderat, ac non potius quae ab aliis dimensa acceperat, non arripuissent occasionem acerbius in eum invehendi, graphydos atque adeo architecturae omnis ignari prorsus homines. Laudandi erant eius conatus, quod prodesse voluerit, et si dissimulandi errores non fuerunt, at certe a peritis indicari oportuit, et moderatius cum viro bono agendum ». G. Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*. Rom, 1544, 137 f.

14. *Op. cit.*, 72-93.

15. « Sebastianus Serlius, quo ego sum primis initiis huius artis usus praeceptore ». *Op. cit.*, 81.

16. « Posterioris nostrae sententiae inveni vindices Antonium et Baptistam Sangallos architectos insignes, ut minus me coniecturae poeniteat. Quod ad rem faciat, ex antiquorum monumentis aliud conicere non potui ». *Op. cit.*, 169 f.

17. L. Contile, *Lettere*. Pavia, 1564, fol. 19 v°-20 v° (18.VII.1541).

18. « Dell'opera del Filandro resta, che io mi scusi con voi, se ella non è andata più avanti. Giunti che fummo

seine Studien die römische Bürgerschaft einbrachten — derart mit dem vierten Buch identifiziert, dann darf man wohl annehmen, daß es seinerzeit positiv in Rom aufgenommen worden ist und daß der Anspruch auf das geistige Erbe Peruzzis im Ganzen Anerkennung fand.

Umso deutlicher distanziert sich Philandrier jedoch vom dritten Buch. Mit ihm will er nichts zu tun haben, es verfälsche Peruzzis Lehre; alles mögliche, was man eigentlich auch schon gegen das vierte Buch hätte vorbringen können, wird hier kritisiert. Die römischen Antikenkenner scheinen über das dritte Buch geradezu hergefallen zu sein. Philandriers Mahnung zur Mäßigung der Kritik ist wohl ehrlich gemeint. Er bringt seine Freundschaft mit Serlio deutlich genug zum Ausdruck, und von ihm ging anscheinend die Initiative aus, Franz I. von Frankreich als Mäzen für das dritte Buch zu vermitteln¹⁹.

Mäzene des dritten und vierten Buches

Das Verhalten der Mäzene gegenüber Serlio und seinem Werk entspricht Philandriers differenziertem Urteil. Für die « Regole generali » fanden sich gleich zwei Fürsten zur Unterstützung bereit, erst Ercole d'Este und für die zweite Edition Alfonso d'Avalos. Im Jahr nach der Edition der « Regole generali » plante Francesco Maria della Rovere, einen Monat auf seiner neuen Villa Imperiale in der Gesellschaft von Tizian und Serlio zu verbringen²⁰. Für das dritte Buch fand sich dagegen in Italien kein Mäzen, und der Hilfsbereitschaft Franz' I. mußte der gefürchtete Aretino nachhelfen²¹.

Anders als Vasari und Spätere fanden die Kreise, die sich noch zu Lebzeiten Antonio da Sangallos mit Antikenforschung und Architekturtheorie beschäftigten, demnach einen beträchtlichen Unterschied in der Qualität zwischen dem vierten und dritten Buch. Im Hinblick darauf vergleichen wir die beiden Bücher.

Vergleichende Analyse des dritten und vierten Buches

Säulenlehre im vierten Buch

Das vierte Buch stellt die Säulenordnungen dar. Schon der Titel weist auf die beiden Hauptstützen der Abhandlung: Vitruv und die antiken Monumente. Die Säulenordnun-

qui, io ne lo richiesi secondo l'ordine posto fra noi a Roma. Egli subito s'assiderò come un barbachieppo: e datosi con una delle mani alla barba, quella molte volte allisciò, e con l'altra faceva certi chioppi, come fanno gli Spagnuoli ballando o quelli, che giocano alla moresca: et avendo rivolti gli occhi in alto gli tenne per un pezzo fitti nelle volte della loggia et da ultimo disse, che aveva mutata opinione, perciocché intendeva di mandarla a Lione a stampare. E così poi ha fatto». T. Spica an D. Atanagi, Gubbio, 24.VI.1559. F. Turchi, *Delle lettere facete*. Venedig, 1575, 177 ff. Die erste Vitruved. Philandriers erschien 1552 in Lyon. Der Kommentar erschien jedoch zuerst in Rom (1544) und danach in Frankreich (Paris 1545).

19. Philandriers Mäzen, George d'Armagnac, Bischof von Rodez, vermittelte das dritte Buch an Franz I. S. Serlio, *Il terzo libro*. Venedig, 1540, fol. 3 (Widmung an Franz I.).

20. « Sua signoria pensava venire 'l mese de settembre a stare allo Imperiale a solazo, e voleva menare certi gentilomini sui amici, a stare con lui a solazo per mostrarli lo Imperiale e fra li altri messer Titiano, Bastiano da Bologna con certi altri valenti ». 1538. G. B. Belluzzi, *Diario autobiografico (1535-1541)*. Ed. P. Egidi, Neapel, 1907, 90. Serlio hatte sich 1531/32 mit Empfehlung von Ippolito d'Este Francesco Maria für einen Brunnen und andere Entwürfe angeboten. Zunächst reagierte der Herzog kühl, übertrug ihm 1532 aber eine « ambassada », und 1537 ließ er Serlio seine bevorstehende Ankunft in Venedig melden. G. Gronau, *Documenti artistici urbinate*. Florenz, 1936, 145-147 (Dok. CLXXIX-CLXXXIV) u. 16-18. Hinweis M. Groblewski. Vgl. Serlio, *Opere* (1619), fol. 47 v., 131 r., VII, 160 f. Sollte Serlio in der spannungsreichen Zeit der Liga von Cognac als Agent für Francesco Maria, den Soldnerführer der Republik, gewirkt haben? Er hatte anscheinend Beziehungen nach Ferrara und über Aretino zum Dogen Andrea Gritti.

21. P. Aretino an Mons. L. de Baif, 13.XI.1539. P. Aretino, *Lettere sull'arte*. Ed. F. Pertile und E. Camesasca, Mailand, 1957-60, Bd. I, 140 f. Dinsmoor, Anm. 65.

gen, ihre einzelnen Elemente und Proportionen, werden zunächst aus Vitruv abgeleitet. Aber Vitruv wird nicht einfach zur Regel erhoben, sondern diskutiert, wo seine Angaben Probleme aufgeben. Der Text wird an der gebauten antiken Architektur gemessen, von der jeweils Beispiele abgebildet sind. Ihr Zeugnis ergänzt Vitruv nicht nur, wo er unverständlich bleibt, sondern auch dort, wo der überlieferte Text lückenhaft, unglaubwürdig oder einfach unbefriedigend erscheint²².

Die Korrekturen, die Serlio an Vitruvs Angaben vornimmt, reichen weit. Keine Ordnung bleibt von ihnen unberührt. Manche Details werden gefälliger proportioniert: Die Ausladung des dorischen Kapitells vergrößert Serlio, weil sie sich nach Vitruvs Angaben recht dürftig gegen die antiken Beispiele ausnehme²³. Den großen oberen Wulst der ionischen Base Vitruvs reduziert er, weil er den meisten Menschen nicht gefalle²⁴.

Serlio geht über kleine Korrekturen hinaus. Obwohl Vitruv der dorischen Ordnung keine Base gibt, nimmt er die attische Base für sie in Anspruch²⁵. Er beruft sich nur auf Bramantes Werk. Aber schon Alberti und andere sind ihm gleicherweise in dem Bestreben, allen Ordnungen entsprechende Glieder zu verleihen, vorangegangen²⁶.

Vitruv empfiehlt für die tuskische Ordnung die gleiche Säulenhöhe wie für die Dorica, nämlich sieben Durchmesser. Serlio stört die mangelnde Differenzierung zwischen den Ordnungen. Er schlägt sechs Durchmesser als Höhe der tuskischen Säule vor, weil die früheste Dorica (wie Vitruv angibt) so proportioniert gewesen sei « und auch weil schon die Dorica sieben Teile hat und weil die tuskische Ordnung von robusterer Art ist »²⁷.

Von der Korinthia, wundert sich Serlio, « behandelt Vitruv nur das Kapitell, so als wollte er sagen, daß man nur dies auf eine ionische Säule zu setzen brauche, um die korinthische Ordnung zu bilden »²⁸. Das wollte Vitruv nicht nur sagen, sondern er hat es ausdrücklich so formuliert. Aber es stört Serlios Gebäude der Säulenordnungen. Deshalb übernimmt Serlio von der antiken Architektur, speziell vom Pantheon, eine besondere Form der Base und des Gebälks. Die Proportionen des Säulenstamms sind entsprechend dem eleganteren Charakter der Ordnung um einen Durchmesser gegenüber der Ionica gestreckt²⁹. Schon Alberti und Francesco di Giorgio haben die drei klassischen Ordnungen systematisch in den Proportionen des Säulenstamms unterschieden³⁰.

Vitruvs Angaben zur Korinthia erfahren vielfältige Korrektur, denn auch das Kapitell möchte Serlio schlanker proportionieren. Ihm scheint der überlieferte Text an dieser Stelle verfälscht, weil er im Widerspruch zu vielen und gerade zu den besten antiken Werken stehe³¹.

Nach dem Zeugnis der römischen Bauten fügt Serlio den vitruvianischen Ordnungen schließlich « una quasi quinta maniera de le dette semplici mescolata » an³². Ihr Fehlen

22. E. Forssman, *Säule und Ornament*. Köln 1956, 62-75. Forssmans Gesamturteil über Serlio ist vom vierten Buch bestimmt.

23. Serlio, *Opere* (1619), fol. 139 v^o-140 r^o. Vitruv IV, 3 (4).

24. Serlio, *Opere* (1619), fol. 158 v^o-159 r^o. Vitruv III, 5 (3).

25. Serlio, *Opere* (1619), fol. 139 r^o-v^o. Vitruv IV, 3.

26. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Florenz, 1485, fol. 119 r^o. Ebenso Franc. di Giorgio, Giuliano da Sangallo (Taccuino Senese, 31 v^o) und Cesariano.

27. Serlio, *Opere* (1619), fol. 129 r^o. Vitruv IV, 7 (2). Auf die vielfältigen Probleme, die mit der tuskischen Ordnung verbunden sind, kann hier nicht eingegangen werden. « Die tuskische Säulenordnung in der Hochrenaissance » habe ich 1986 in einem Vortrag am Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster besprochen; darüber handle ich auch in: C. Thoenes H. Günther, « Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? », Akten des Kongresses *Roma e l'antico* (Rom, 1982) Rom 1985, 272-310.

28. Serlio, *Opere* (1619), fol. 169 r^o, Vitruv IV, 1 (1).

29. Serlio, *Opere* (1619), fol. 169 r^o, 170 r^o-v^o.

30. Alberti (1485), fol. 117 v^o-118 r^o (1 × 7; 1 × 9; 1 × 8), 169 v^o (1 × 7; 1 × 8; 1 × 9). Francesco di Giorgio, Cod. Magl. II-I-141, fol. 32 r^o. Ed. C. Maltese, Mailand 1967, Taf. 217; Wie Alberti, fol. 169 v^o.

31. Serlio, *Opere* (1619), fol. 171 r^o.

32. Serlio, *Opere* (1619), fol. 183 r^o-v^o.

bei Vitruv erklärt er einfach mit der Unmöglichkeit, alles in einem Buch zu erfassen. Die fünfte Ordnung kennt schon Alberti³³; Serlio nennt sie Komposita, erwähnt aber, daß sie auch unter den Namen Italica (so nennt sie Alberti) oder Latina (so nennt sie der Sangallo-Kreis)³⁴ bekannt sei. Kapitell und Gebälk sind Mischformen, die Proportionen des Säulenstamms sind wiederum um einen Durchmesser gegenüber der Korinthia gestreckt, nur eine besondere Base fehlt.

Man erkennt: Die doppelte Basis der Argumentation, einmal von Vitruv her und dann von den antiken Monumenten, erlaubt die Einführung eigener ästhetischer Urteile und Prinzipien. Manchmal wirkt die Ausspielung der antiken Architektur gegen Vitruv eher wie ein Vorwand zur Rechtfertigung von neuen Regeln. Die Eigenmächtigkeit braucht sich auch nicht verstecken. Serlio greift in der Widmung des vierten Buchs an Alfonso d'Avalos den alten Gedanken auf, daß die moderne Architektur die Antike « wenn auch nicht an Größe, so doch wenigstens an Geist » übertreffen könnte³⁵.

Das selbständige Urteil führt über Modifizierungen einzelner Elemente hinaus. Es bestimmt den Aufbau der Säulenordnungen im Ganzen. Serlios System ist mit einer Konsequenz durchgeführt, die Vitruv so nicht kennt, die überhaupt mehr dem Geist der Renaissance als der Antike entspricht. Vitruv beschreibt die tuskische Ordnung unabhängig von den drei Ordnungen, die aus Griechenland stammen, und kennt ihre Verwendung anscheinend nur am Tempelbau. Von den drei klassischen Ordnungen sind nur zwei als grundverschieden gegeneinandergesetzt, während die Korinthia als eine allein im Kapitell verschiedene Variante der Ionica erscheint. Für die Säulenhöhen der Dorica und Ionica gibt Vitruv frühe und späte Versionen an³⁶. Ionica und Korinthia können wahlweise zwei verschiedene Basen (darunter die attische) verwenden³⁷. Diese Unordnung verwandelt Serlio zu einem Kanon von fünf gleichwertigen Ordnungen, die sich in ihren Einzelementen und den Proportionen von einander unterscheiden.

Die « Regole generali » bilden keine Doktrin. In der Erklärung zur Übersichtstafel, die dem vierten Buch vorangestellt ist, weist Serlio eigens daraufhin, daß sie lediglich als Richtlinien gemeint sind³⁸. Die Angaben der Säulenproportionen bilden nichts weiter als eine Art von Mittelwerten, deren Variation in verschiedenen Fällen sogar ausdrücklich empfohlen wird³⁹. Serlios eigene Vorschläge für die Gestaltung mancher Glieder bleiben letztlich unverbindliche Empfehlungen. Sie zeigen aber, daß man sich auch nicht unbedingt an Vitruvs Angaben halten muß. Im Ganzen hängt das vierte Buch nicht an starren Regeln oder Details. Es geht darum, die Säulenordnungen so von einander

33. Alberti (1485), fol. 117 v°. C. Thoenes, « *Spezie e ordine di colonne nell'architettura del Brunelleschi* », in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*. Florenz, 1980, 459-469. Allerdings verselbständigt Alberti die italischen Sonderformen noch nicht zu einer eigenen Ordnung.

34. Vgl. Anm. 81.

35. « Se tutti i principi e gran personaggi fossero di quella bellezza d'animo, che è Vostra Eccellentia, si potria sperar, che'l secol nostro... ritornasse a quel summo di grandezza, ch'ei si trovava al buon tempo degli antiqui Romani, anzi saria possibile, che in qualche parte le cose antique da le nostre moderne fossero superate, ... conciosiacosa, che sia piu facile d'aggiungere a la inventione, che a ritrovarla, come essi antiqui trovatori fecero in molte cose, le quali (come ho detto) si potrebbono agumentare, se ne la grandezza no, almeno ne la intelligentia con miglior arte ». S. Serlio, *Regole generali*. Venedig, 1540, fol. 2 r°. Vgl. T. Buddensieg, « Criticism of ancient architecture », in R. R. Bolgar (Hrg.), *Classical influences on European culture*. Cambridge, 1976, 335-348.

36. Vitruv IV, 1 (6-8).

37. Vitruv III, 5 (2-3).

38. « Ma questo è solo (come ho detto) per dimostrar una regola generale ad una guardata sola ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 126 v°.

39. Serlio, *Opere* (1619), fol. 187 r° (Die Schwankungen sollen generell je nach der Last, die Saule oder Pilaster wirklich oder auch nur dem Anschein nach tragen, bis zu einem Durchmesser und mehr betragen). 163 v° (Proportionierung der Halbsäulen eines ionischen Portalentwurfes wie 1×9 wegen der geringen Last, die sie tragen), 158 v° (Schwankungen bei der Ionica bis zu mehr als einem Durchmesser je nach der Art von Gebäude, an dem sie verwandt wird).

abzugrenzen, daß ihre besonderen Charaktere, mehr « robusto » oder mehr « delicato », wie sie Serlio etwas ungenau umschreibt, klar zur Wirkung kommen.

Drittes Buch

Das dritte Buch stellt antike Bauten in Rom und ganz Italien vor. Die Anfügung einiger moderner Werke, besonders von Bramante, entspricht dem Selbstbewußtsein gegenüber der Antike, das in der Widmung des vierten Buches an Alfonso d'Avalos zum Ausdruck kommt. Abbildungen und Legenden halten sich wie im vierten Buch die Waage, aber nur weil die Legenden mit ellenlangen Auflistungen von Maßangaben gefüllt sind. Die Abbildungen sind nach der Art mancher Musterbücher der Zeit von verschiedenen Vorlagen kopiert. Diese lassen sich weitgehend namhaft machen.

Vorlagen für die Illustrationen antiker Architektur im dritten Buch

Serlio standen im Wesentlichen zwei Quellen zur Verfügung, die er schon für die Abbildungen der antiken Beispiele im vierten Buch herangezogen hatte und auf die er sich im dritten Buch zu ungefähr gleichen Anteilen stützte. Einerseits ging er von den archäologischen Studien Peruzzis aus. Der Zusammenhang der Holzschnitte mit Peruzzi läßt sich zumeist in den sog. « disegni scelti » einschließlich des Blattes in Ferrara greifen, also den Zeichnungen, die am ehesten als Vorstudien zu einem Antikentraktat Peruzzis in Frage kommen⁴⁰. Allerdings hat Serlio nicht unbedingt die « disegni scelti » selbst besessen. Man kann sogar daran zweifeln, ob das dritte Buch überhaupt direkt Zeichnungen Peruzzis kopiert. Vielleicht konnte sich Serlio auf eigene Zeichnungen stützen, die er schon in Rom bei der Mitarbeit an den Antikenforschungen seines Lehrers angefertigt hatte. Für einige Architekturglieder des Marcellustheaters hat er das ausdrücklich behauptet⁴¹. Auch die Legende zum Grundriß des Romulusheroons, den Peruzzi mit übereinstimmender Kotierung gezeichnet hat, bezieht sich glaubhaft auf Serlios eigene Vermessungstätigkeit⁴².

Serlios zweite Quelle bildete ein Musterbuch, das heute als Kasseler Kodex bekannt ist⁴³, bzw. dessen Vorlagen. Es gibt auch teilweise die Stichserie wieder, die Serlio zusammen mit Agostino Veneziano 1528 herausgebracht hat⁴⁴, (Abb. 5, Dorica. Abb. 6, Ionica und Korinthia, bez. « ionica » bzw. « corinthio »), und andernteils deren Vorlagen (Abb. 7 Mi. li., bez. « corinthia »). Den Einfluss der Zeichnungen im Veneto belegen weitere Kopien Palladios⁴⁵ und des Anonymus A in den Berliner Heemskerck-Bänden⁴⁶.

40. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Rom, 1914-22, 57, fig. 315-326. H. Burns, « A Peruzzi drawing in Ferrara », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII, 1966, 245-270. Rosci (1966), 17-19.

41. « Io, che nel tempo medesimo (als Peruzzi das Marcellustheater erforschte) mi trovavo in Roma, vidi gran parte di quei scorniciamenti, et hebbi commodità di misurargli ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 69 v°.

42. « Circa alle altezze, per esser molto ripieno et anco perche ci era bestiame dentro, io non le misurai ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 69 r°. Vgl. Peruzzi, UA 488 r°-v°. Bartoli, fig. 283 f.

43. Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Kod. Fol. A 45, 17-33, 40-48. H. Günther, « Bramantes Hofprojekt um den Tempio », in *Studi Bramanteschi*, Rom, 1974, 483-501. Jetzt auch: H. Günther, « Der Kodex Fol. A 45 der Staatl. Kunstsammlungen in Kassel », *Kunstchronik*, XXXVI, 1983, 47-50.

44. Vgl. mit Serlios Stichen den Kasseler Kodex, fol. 26 r° (dorische Base, Kapitell, Gebälk), 23 v° (ionische Base, Kapitell, Gebälk « ionica », korinthisches Kapitell, Gebälk « corinthio »), 18 v° (korinthische Base « corinthia »).

45. RIBA VIII, 7. H. Günther, « Studien zum venezianischen Aufenthalt des S. Serlio », in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXXII, 1981, 42-94.

46. Kasseler Kodex, fol. 17 r° (Grundriß des Kolosseums), 18 r° (Grundriß der Maxentiusbasilika). C. Huelsen und H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, Berlin, 1913-16, Bd. II, Taf. 8 :

Später gelangte der Kodex in den Besitz des Marten van Heemskerck selbst, dann an verschiedene holländische Künstler, darunter Pieter Saenredam; im 18. Jahrhundert kam er durch Erbschaft in die Sammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel⁴⁷. Auch dem Kasseler Kodex stand Serlio wohl nicht ganz als Fremder gegenüber.

Die Vorlagen sind zumeist wenig verändert in die Holzschnitte des dritten Buches eingegangen. Eine Vereinheitlichung der unterschiedlichen Maßeinheiten und der Projektionsweisen wie im Codex Coner oder bei Palladio fehlt. Sicher auch darauf zielt Philandriers Kritik. Allerdings zeigt eine Vorzeichnung Serlios für die Holzschnitte der sog. Porticus Pompeji, deren Stellung im Entwurfsprozeß durch Parallelen mit dem Avery-Manuskript zum sechsten Buch bestimmt ist, daß die Vorbereitung des Druckes nicht ganz so flüchtig ablief wie seine unsystematische Zusammenstellung denken läßt⁴⁸ (Abb. 8).

Architekturtheoretische Ansätze im dritten Buch

Der theoretische Anspruch des dritten Buches ist merklich geringer als der des vierten Buches. Historische Umstände interessieren Serlio höchstens am Rande. Einen der wenigen Exkurse auf diesem Gebiet (in Bezug auf das Pantheon) bezeichnet er abschätzig als « Gerede, das dem Architekten wenig nutzt »⁴⁹. Serlio versteht das dritte Buch als Sammlung von Vorlagen, deren sich der moderne Architekt bedienen kann. So hat er mehrfach formuliert⁵⁰, und dies Verständnis prägte den Inhalt des Buches: z.B. stehen nur zwei Tempel klassischer, aber in der Renaissance kaum noch verwendbarer Form — ein Peripteros vom Forum Holitorium und der Antentempel in Tivoli (abgesehen von der « Basilika des Forum Transitorium », deren wahre Form und Bedeutung Serlio verborgen geblieben war) — fünf von den anregenden Mausoleen an den römischen Ausfallstraßen gegenüber. Neben der reinen Demonstration der Antiken hat sich Serlio jedoch vorgenommen, zur gezielten Auswahl unter dem reichen Angebot an Vorbildern anzuleiten. Er will unterscheiden lehren zwischen guter und schlechter antiker Architektur⁵¹. Hier geht das dritte Buch über die üblichen Musterbücher hinaus und bietet die Möglichkeit zum Vergleich mit dem vierten Buch.

Gegenüber der konsequenten Ordnung der « Regole generali » fällt zunächst auf, wie unsystematisch die theoretischen Äußerungen über das dritte Buch verstreut sind und wie unausgewogen die Akzente gesetzt sind. Das Hauptthema bilden die Ordnungen; aber nicht alle Teile von ihnen interessieren gleichmäßig. Über die Proportionen der Säulen fällt kein Wort mehr; auch die Verteilung und Gestaltung der Basen wird kaum noch berührt. Auf die Proportionen der korinthischen Kapitelle kommt Serlio geleg-

Vom Grundriß der Maxentiusbasilika ist ein Viertel formal in allen Besonderheiten übereinstimmend kopiert, vom Grundriß des Kolosseums nur eines der Elemente, bez. « Colliseo di roma ovade de questo nombre 76 p. 13, p. 5, p. 11, p. 55, p. 11, p. 10, p. 8, p. 12, (largo) de dentro sia piede bolognesi 150 (longo 200 ». Kasseler Kodex: « Colliseo di Roma largo piedi bolognesie numero centocinquanta cioe CL. Lungo piedi ducenti cioe CC. dito il natuvo nelle de dentro. Et tuta la misura di questa machina sono masurate al pede giometrico di bologna » und übereinstimmende Kotierung.

47. H. Günther, « Pieter Saenredam als Sammler », in *Weltkunst*, XLVII, 1977, 2242-2245.

48. Berlin, Kunstbibliothek, OZ 109, 65v (HdZ: 3375). H. Günther, « Porticus Pompeji », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLIV, 1981, 388-395.

49. Serlio, *Opere* (1619), fol. 50 v°.

50. *Op. cit.*, fol. 64 v°, 67, 92, 119 v°-120 r°.

51. « l'intento mio è di far conoscere le cose bene intese da le male intese, e non come da me, ma con le autorità di Vitruvio », « altro è imitare le cose antiche si come elle stanno apunto e altro è saper fare elezione del bello con le autorità di Vitruvio e rifiutare il brutto e male inteso », « come puro imitatore de buon Vitruvio ho detto il parer mio sicuramente, per farne avertiti quelli, che sanno, accioche volendosi servire de le cose antiche, sappiano fare elezione del perfetto e bene inteso e abandonar le cose troppo licentiose ». *Op. cit.*, fol. 69 v°, 99 v°. S. Serlio, *Il terzo libro*. Venedig, 1540, fol. 155 (Nachwort).

tlich zurück⁵². Im übrigen konzentriert er sich jedoch ganz auf die Gebälke. Sein Interesse an dieser Materie spitzt sich auf einen Punkt zu : die Unangemessenheit einer gleichzeitigen Verwendung von Konsolen und Zahnschnitt im korinthisch-kompositen Gesims. Da die antike Architektur diese beiden Elemente gern zusammengebracht hat, findet er reichlich Gelegenheit zur Wiederholung der Warnung vor dieser Unsitte, die, wie er selbst beklagt, zur Gewohnheit und Regel geworden sei. Fast zehnmal bezieht er Stellung dazu, auch dort, wo garkein Anlaß zur Klage vorliegt — das lobt er dann⁵³. Während das vierte Buch die Triumphbögen als Hauptmonumente der Komposita herausstellt — hier hätten die Römer ihre selbst erfundene Ordnung bevorzugt, weil sie aus den Ordnungen der Völker zusammengesetzt sei, die sie unterworfen hätten⁵⁴ —, qualifiziert sie das dritte Buch wegen ihrer häufigen Verwendung von Zahnschnitt unter Konsolen zur billigen Dekorationsarchitektur ab, die in Eile achtlos zurechtgemacht worden sei⁵⁵.

Die Regel der Unvereinbarkeit von Zahnschnitt mit Konsolen hat ihren guten Sinn wegen der ursprünglichen Herkunft beider Elemente vom gleichen Glied des Daches. Sie stammt von Vitruv und erscheint auch im vierten Buch⁵⁶. Aber durch die stereotype Beschwörung wandelt sich ihr Charakter. Aus der Empfehlung wird ein Dogma. Das entspricht dem ganzen gewandelten Tenor des dritten Buches. Im Gegensatz zum lockeren Umgang mit Vitruv im vierten Buch werden Vitruvs Regeln jetzt, wie es wörtlich heißt, als « sakrosankt und unantastbar » hingestellt, wer ihnen nicht « vollen und unbeirraren Glauben » schenkt, wird zum « Häretiker » gestempelt. Die antike Architektur ist nurmehr bedingt als Korrektiv geeignet : wenn sie « liederlich war, dürfen wir es noch längst nicht sein, die wir die Doktrin Vitruvs als Führer und untrügliche Regel zu halten haben »⁵⁷.

Schließlich versteigt sich Serlio dazu, das Kolosseum wegen lauter Fehlern in den Gebälken, sage und schreibe, einem deutschen Architekten zuzuschreiben⁵⁸.

Besondere architekturtheoretische Urteile im dritten und vierten Buch

Der Gehalt der beiden Bücher ist nicht durchgehend so konträr, wie ihn die Gegenüberstellung bisher erscheinen ließ. Manchmal verfließen die Grenzen. Urteile aus dem vierten Buch kehren im dritten Buch wieder : so als Detail die Proportionierung des korinthischen Kapitells oder als weiterreichender Gedanke die Verbindung der Komposita mit dem Triumph. Am Kolosseum kommt der Triumph der Römer nach Serlio durch die Position der Komposita über den Ordnungen der unterworfenen Völker zum Ausdruck⁵⁹. Die Vorstellung paßt freilich schlecht zu der Zuschreibung an einen deutschen Architekten. Die ganze Behandlung des Pantheons sticht durch die Partien, die Serlio als Gerede abtut, vom übrigen Niveau des dritten Buches ab : durch die eingehende historische Abhandlung ebenso wie durch die sensible Beschreibung der Auswirkung des

52. Serlio, *Opere* (1619), fol. 55 v°, 108 v°, 110 v°.

53. *Op. cit.*, fol. 54 r°, 99 v°, 104 v° (« tal uso si è converso in consuetudine e legge »), 106 v°, 110 v°, 112 v°, 115 v°.

54. *Op. cit.*, fol. 183 r°.

55. *Op. cit.*, fol. 99 v°.

56. *Op. cit.*, fol. 170. Vitruv IV, 2 (5).

57. Serlio, *Opere* (1619), fol. 69 v°; vgl. 99 v°, 112 v°.

58. « Tengo per certo che quel fusse un'altro architetto differente da questo, et per aventura fu Tedesco percioche le cornici del Coliseo hanno alquanto della maniera Tedesca ». *Op. cit.*, fol. 85 v° (zur Arena von Pola).

59. *Op. cit.*, fol. 183 r° (Serlio IV), 80 v° (Serlio III). Serlio ist sich bewußt, daß die obere Ordnung des Kolosseums eigentlich korinthisch ist, läßt sie aber unter Hinweis auf das besondere Gebälk dennoch als komposit gelten. Daß sie auch als Attica bezeichnet werden könnte, erwähnt er nicht. Peruzzi spricht von « colonna angulare corintya », UA 480. Bartoli, fig. 286.

Oberlichtes und seiner Weiterleitung in die Nebenkapellen, die sogleich an die Experimente Antonio da Sangallos mit Lichtführung und Peruzzis Öffnung der Gewölbe im Hof des Palazzo Massimo erinnert. Serlio kommt in den eigenen Entwürfen seiner späteren Bücher kaum mehr darauf zurück⁶⁰.

Andererseits bleibt auch das Niveau des vierten Buches nicht immer auf gleicher Höhe: Am Ende der Behandlung einer jeden Säulenordnung gibt Serlio Beispiele für deren Verwendung an ganzen Bauwerken. Eigentlich gehört das Thema erst ins fünfte und sechste Buch, und es trägt auch wenig zur Erklärung der Säulenordnungen bei. Die Fassadenentwürfe lösen sich weitgehend von der Antike, eine Auseinandersetzung mit Vitruv findet nicht mehr statt. Serlio gelangt auch kaum noch zur Formulierung von « Regole generali » — mit einer auffallenden Ausnahme allerdings: der Bestimmung, daß die Höhen der Geschosse nach oben zu jeweils um ein Viertel abnehmen sollen. Vitruv empfiehlt solche Verhältnisse nur für Markthallen⁶¹; Alberti überträgt sie in differenzierter Form auch auf Stadthäuser, wenn sie mit Säulen geschmückt sind⁶², hält sich daran aber nicht am Palazzo Rucellai. Die globale Ausweitung kenne ich nur noch aus der *Hypnerotomachia Polifili*⁶³. Die pauschale Formulierung der Regel ist an sich schon problematisch genug. In der Architektur der Renaissance hat sie wenig Resonanz gefunden: Die Verminderung der Geschosshöhen ist für die mittelalterliche Palastarchitektur in Italien charakteristisch. Die mittelitalienische Renaissance wendet sich im Gegenteil gerade davon ab. Die Regel ist also auch rückschrittlich. Wahrhaft trivial ist aber die Beständigkeit, mit der Serlio sie wiederholt: insgesamt gut zwanzigmal im vierten Buch⁶⁴. Daran halten sich sämtliche Entwürfe Serlios im vierten Buch und fast durchgehend auch diejenigen aller späteren Bücher. Im dritten Buch und in der Vorzeichnung zur *Porticus Pompeji* hat Serlio zudem bestehende Bauten seinem Gesetz angepaßt⁶⁵.

Zusammenfassung

Wir haben also zunächst beobachtet, daß die theoretische Substanz der beiden ersten Bücher von Serlios Traktat, generell gesehen, von zwei Geisteshaltungen bestimmt wird, die einander fremd gegenüber stehen: der kritische und kreative Vitruvianismus der Säulenordnungen im vierten Buch und die orthodoxe Regelgläubigkeit besonders im dritten Buch. Dann zeigten sich auch innerhalb der beiden Bücher die gleichen Gesinnungsunterschiede. Aber die Grenzen verfließen nicht. Die unterschiedlichen Teile heben sich klar voneinander ab. Das vierte Buch bietet sogar die Möglichkeit, sie chronologisch auseinanderzuhalten.

Das System der Säulenordnungen brachte Serlio bereits fertig aus Rom mit. Darauf weist die Stichserie von 1528 (vgl. Abb. 5-7). Die Stiche verteilen die Glieder der Ordnungen in gleicher Weise wie das vierte Buch (attische Base zur Dorica, Pantheon-Base zur Korinthia) und nehmen schon die gleichen Modifizierungen an Vitruvs Angaben vor (stärkere Ausladung des dorischen Kapitells, Verkleinerung des oberen Wulstes an der ionischen Base, Erhöhung des korinthischen Kapitells). Ausgeführt sind zwar nur die Stiche zu den drei griechischen Ordnungen, aber geplant war von vornherein auch die

60. Eine unerhebliche Ausnahme: Serlio, *Opere* (1619), fol.204.

61. Vitruv V, 1 (2).

62. Alberti (1485), fol. 146 v°, 163 v°.

63. F. Colonna, *Hypnerotomachia Polifili*. Ed. G. Pozzi und L. Ciapponi, Padua, 1964, 344.

64. Serlio, *Opere* (1619), fol.150 v°-156 r°, 165 r°-166 r°, 174 r°-178 r°; ebenso 123 r° (im Grundriß nach Peruzzi kopierter Villenentwurf im dritten Buch), 187 r°-v° (Auseinandersetzung mit dem Gesetz in Bezug auf das Kolosseum).

65. *Op. cit.*, fol. 97 r°, 119 r°, 121 v°, 122 r°.

Darstellung der beiden italienischen. Das Gesuch um Urheberschutz nennt die Ordnungen mit den gleichen Bezeichnungen wie im vierten Buch (also besonders Komposita statt wie üblich nach Alberti Italica oder wie die Sangallo Latina) und in der gleichen Reihenfolge (derartige Aufzählungen stellen auch gern die griechischen und italienischen Ordnungen zusammen)⁶⁶. Die Fassadenentwürfe im vierten Buch hat Serlio dagegen ausdrücklich als spätere Zutat gegen die übrige Demonstration der Säulenordnungen abgesetzt⁶⁷. Manche von den Entwürfen stehen bereits ganz unter dem Einfluß venezianischer Architektur⁶⁸.

Die verschiedenen Geisteshaltungen, die sich zwischen den ersten beiden Büchern des Traktats und innerhalb von ihnen bemerkbar machen, spiegeln eine gewisse geistige Entwicklung Serlios, wenn auch sicher keinen Fortschritt. Aber die geistige Entwicklung allein erklärt die Gesinnungsunterschiede nicht. Sie sind mehr von fremden Einflüssen bestimmt: Das Gebäude der Säulenordnungen und der kritische, kreative Vitruvianismus, der sich mit ihm verbindet, stammen aus der Schule Peruzzis. Sie stehen in der Nachfolge Albertis und Francesco di Giorgios. Aber sie sind noch präziser und differenzierter. Das Gebäude der Säulenordnungen hat erst durch Peruzzi seine Vollendung in der Theorie erfahren. Später ist dies System nicht mehr wesentlich korrigiert worden.

Serlio besaß nicht die notwendige Sicherheit, die Kraft zum energischen Bündeln und die kritische Klarheit. Dort wo er ganz auf sich gestellt war, wirkt er leicht zerfahren, redundant und verliert sich in lose Einzelheiten. Er hat die orthodoxe Regelgläubigkeit dem Erbe seines Lehrers angefügt. Sie entspricht der weniger beweglichen Mentalität des Kopisten. Sie mag aber durch das geistige Klima in Venedig noch bestärkt worden sein. Die Fassadenentwürfe im vierten Buch geben nicht nur formal ihr Vorbild leicht zu erkennen. Das beständige Insistieren auf der Regel von der Verminderung der Geschoßhöhen in den zugehörigen Legenden entspricht der Disposition der venezianischen Privatpaläste, zudem aber der ganzen konservativen Haltung, mit dem die Lagunenstadt an dem hergebrachten Bautyp bis ins 19. Jahrhundert festgehalten hat. Es ist wenig darüber bekannt, in welchen Bahnen die Beschäftigung mit Vitruv in der Zeit von Serlios venezianischem Aufenthalt verlief. Es fällt jedoch auf, wie unbekümmert Giangiorgio Trissino die Architekturglieder der Fassade seiner Villa bei Vicenza ganz getreu nach den Angaben Vitruvs geformt hat⁶⁹. Das ungebrochene Vertrauen auf das Wort lag in der Distanz zur antiken Architektur begründet. In Rom hat deren Allgegenwärtigkeit die kritische Haltung gegenüber Vitruv herausgefordert.

Serlio, Peruzzi und Antonio da Sangallo

Im Anschluß an den Versuch, Peruzzis geistiges Erbe in Serlios Traktat zu identifizieren, soll wenigstens kurz die Stellung beleuchtet werden, die dieses Erbe innerhalb der römischen Architektur der Hochrenaissance und der Architekturtheorie in Rom einnimmt. Ein Blick auf seine eigenen Bauten bestätigt zunächst, daß Peruzzi nicht die beiden Regeln, an die sich Serlio klammert, zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht hat. Er hält sich weder an die Verminderung der Geschoßhöhen um ein Viertel noch an

66. D. Howard, «S. Serlio's venetian copyrights», in *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, Sp. 512-516.

67. «Fu mio pensier da principio, nel quarto libro di trattar solamente degli ornamenti delle cinque maniere degli edifici, cioè di colonne, piedestalli, architravi, fregi e cornici, d'alcune parte variate, finestre e nicchi e altri simili membri separati, volendo poi negli altri libri a luoghi suoi trattar degli edifici interi e degli ordini suoi, ma dopo mi son deliberato, per arricchir più questo volume, di dimostrar diverse faccie di edifici».

Serlio, *Opere* (1619), fol. 148 v°.

68. *Op. cit.*, fol. 155 r°-156 r°, 177 v°.

69. Günther (1981), 49.

die Unvereinbarkeit von Zahnschnitt und Konsolen in korinthisch-kompositen Gebälken. Er hat selbst auffallend gern Gesimse mit Zahnschnitt und Konsolen ausgestattet⁷⁰ (vgl. Abb. 9) und bezeichnet zudem den Dioskurentempel uneingeschränkt als schönstes Werk der Antike, obwohl sein Gebälk beide Elemente vereint⁷¹. Im übrigen kann die Architekturtheorie aber nur sehr behutsam an der ausgeführten Architektur gemessen werden. Serlios Beharren auf den Regeln verkennt den eigentlichen Charakter der Lehre von den Säulenordnungen. Sie war nicht zur reinen Anwendung in der Baupraxis bestimmt und manchmal nicht einmal dazu geeignet. Sie bildet ein System aus, dessen Wert schon in seiner inneren Schlüssigkeit begründet liegt. Der Aufbau der Ordnungen ist eher ein Gedankenexperiment als ein Reglement. In ihm äußert sich die gleiche Freude am Formenspiel, die für Peruzzis Entwürfe so charakteristisch ist, die selbst in der konkreten Planung praktische Gegebenheiten in den Hintergrund drängen konnte (UA 2). Peruzzis Architektur zeichnet sich nicht durch Regelmäßigkeit aus, sondern im Gegenteil durch den freien Umgang mit den Ordnungen, durch ihre eigenwilligen Verknüpfungen und die Schöpfung von besonderen Formen. Das unterscheidet sie gerade von Antonio da Sangallo mehr gleichförmiger und kanonischer Architektur.

Das unterschiedliche Verhältnis der Architektur zur Regel bei Peruzzi und Antonio da Sangallo führt auf die Frage nach dem Verhältnis ihrer theoretischen Studien zueinander. So wie die beiden Meister die Antikenaufnahmen, die in die « *disegni scelti* » eingegangen sind, im engen Kontakt miteinander geschaffen haben⁷², betrieben sie auch die Auseinandersetzung mit Vitruv vereint. Das zeigt ein Billett mit Erklärungen zu zwei Passagen des Traktates, das Antonio an Peruzzi gerichtet hat (Abb. 10)⁷³.

Das kritische Vitruvverständnis, die Ergänzung und Korrektur der Angaben des antiken Traktates durch die Analyse der antiken Architektur, die dem Aufbau der Säulenordnungen im vierten Buch zugrundeliegt, entspricht dem Tenor von Antonios Vorwort zu einer geplanten « *Vitruvrekonstruktion* » (1531) und anderen Studien des Sangallo-Kreises⁷⁴. Dann gehen die Wege aber auseinander.

Peruzzis Stärke lag nicht im Bohren nach Details. Da ließ er sich, wie das genannte Billett zeigt, von Antonio helfen⁷⁵. Die Urteile, die Peruzzi auf seinen Antikenzeichnungen abgibt, beziehen sich auf die Schönheit der Bauten und die Qualität der handwerklichen Arbeit⁷⁶. Nach Cellini kritisierte Peruzzi an Vitruv die mangelnde Berücksichtigung ästhetischer Kriterien⁷⁷.

Die unzähligen Notizen auf den Antikenstudien der Sangallo kreisen dagegen stets um sachliche Fragen. In diesem Kreis interessierten gerade die Feinheiten Vitruvs. Bekannte Beispiele dafür bilden Antonios Studien für Portale. Antonio hielt sich exakt

70. Farnesina, Kranzgesims; Pal. Massimo, Kranzgesimse und Portal (so auch in den Entwürfen zum Portal, UA 530-531. Frommel (1973), Taf. 98 b-c).

71. « *Questa è la piu bella e meglio lavorata opera di roma* ». UA 478 v° + 631 v°. Bartoli, fig. 320.

72. Günther, « *Porticus Pompeji* », 378 Tff. Jetzt auch: H. Günther, *Raffaels Romplan*, in *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N.F. XXXI, 1982/83, 12-15.

73. UA 1213. Zu Vitruv VI, 3 (6-7) (Impluvium, Peristyl), « *vostro anto da Sangallo* », « *Baldassare* ».

74. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Gio.* Rom, 1959, 23 f., 394-397. P. Fontana, « *Osservazioni intorno ai rapporti di Vitruvio colla theorica dell'architettura del Rinascimento* », in *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di J. B. Supino*, Florenz, 1933, 312-320.

75. Ausnahme: Die späten Studien zur ionischen Volute bzw. zur Archimedisches Spirale UA 464-470, 4151-4154, 619 v°, 631 v°, 633 r° (?). Wurm, Nr. 269-278, 280-284, 456 unt. re., 462 unt. (?)

76. UA 633 r° + 632 r° (Mars Ultor Tempel, « *era de le ben lavorate opere che in Roma fussero* »). Bartoli, fig. 318. UA 478 v° + 631 r°. Anm. 71. Beide Urteile greift Serlio auf: *Opere* (1619), fol. 88 v°, 184 r°. Mit Bezug auf das Gebälk des Titusbogens erkennt Serlio die handwerkliche Qualität auch des Unorthodoxen an: « *nondimeno è molto ben lavorato* ». *Op. cit.*, fol. 99 v°.

77. « *E avendo ragunato una bella quantità di queste diverse maniere (der Antike), molte volte disse che cognosceva che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella, sì come quello che non era né pittore né scultore* ». B. Cellini, *Opere*. Ed. B. Maier, Mailand, 1968, p. 857 (Discorso della architettura, über Peruzzi).

an Vitruvs Angaben zu den Ordnungen (so die frühe Studie zu den Höhenverhältnissen der Säulen, Abb. 11, die einkalkuliert, ob nur der Säulenstamm gemeint ist oder Kapitell und Basis berücksichtigt sind). Er konzentrierte sich auf die Differenzierungen, die Vitruv innerhalb der Ordnungen vornimmt. Er setzte sich sorgfältig mit der Empfehlung auseinander, die Säulen bei ihrer Verwendung am Theaterbau um einen halben Durchmesser schlanker zu bemessen als beim Tempelbau (Abb. 12)⁷⁸; er hat ausführlich die Angabe durchdacht, daß das Verhältnis von Säulenstamm und Kapitell nicht konstant ist, sondern je nach den Dimensionen variieren sollte (Abb. 13)⁷⁹. Giovanni Battista hat die Säulenordnungen unter Berücksichtigung der früheren und späteren Versionen von Dorica und Korinthia gezeichnet (Abb. 14)⁸⁰. Zumeist gelten diese Studien den drei klassischen Ordnungen, aber die Sangallo haben aus Vitruv und anderen Quellen noch viele weitere Ordnungen zusammengetragen: nicht nur wie Serlio Tuskanische Ordnung und Komposita (Latina) und die bekannte Absonderung der Pilaster als eine eigene, nach Plinius Attica genannte Ordnung, sondern zudem eine Phrygia und eine Syracusana, zu denen sich freilich keinerlei Erklärungen finden⁸¹. Im Ganzen mag die Auseinandersetzung der Sangallo mit Vitruv philologisch differenzierter und intensiver gewesen sein als diejenige Peruzzis. Aber von ihrer strengen Sachlichkeit und peinlichen Akribie führte, soweit man sieht, kein Weg zur Entwicklung einer neuen Theorie der Säulenordnungen.

Die Einbeziehung der theoretischen Studien des Sangallo-Kreises in unsere Untersuchung führt über die Feststellung ihres Abstandes zu Peruzzi hinaus. Serlios viertes Buch zeichnet sich nicht nur durch die Entwicklung der Säulenordnungen aus, sondern auch durch die besondere Form der Darbietung. Im Unterschied zur Stichserie von 1528 liefert es nicht nur Abbildungen, aber es illustriert auch nicht wie Fra Giocondos Vitruvedition oder spätere Vitruvkommentare eine geschlossene Abhandlung. Es besteht aus Demonstrationszeichnungen, die durch Kommentare erläutert werden. Im Sinne unseres Diskurses erhebt sich die Frage, in welchem Verhältnis die neuartige Form des « Bilderbuches » (Forssman) zu Peruzzi steht. Aus den Vitruvstudien des Sangallo-Kreises läßt sich ableiten, wie sie zustandekam.

Gegenüber manchen neueren Kommentaren ist festzuhalten, daß Antonio da Sangallo nie einen regelrechten Vitruvkommentar ins Auge gefaßt hat. Sein Vorwort zu einer geplanten « Vitruvrekonstruktion » von 1531 drückt das Ziel mit aller Klarheit aus: Antonios Ausgangspunkt bilden Vitruvs Hinweise auf kommentierte Abbildungen am Ende des ersten und fünften Buches, die zum genaueren Verständnis seiner Ausführungen dienen sollen: ein « Schema » der Windrose, eine Zeichnung der rätselhaften Scamilli des Tempelsockels mit gesonderter Beschreibung, eine Demonstration der Entasis und eine Demonstration der ionischen Volute mit Angabe ihrer Ratio, schließlich ein Diagramm zur Harmonielehre des Aristoxenos⁸². Antonio nahm an, daß Vitruv seinen Text durchgehend mit solchen Illustrationen und zugehörigen Erklärungen am Ende eines jeden Buches ergänzt hatte oder ergänzen wollte. Hauptsächlich ihr Fehlen machte er für die allgemein beklagte Schwierigkeit verantwortlich, das Traktat zu verstehen. Deshalb formulierte er den Plan, die verlorenen Abbildungen mitsamt ihren

78. UA 1409, 1339. Vitruv V, 9 (3).

79. UA 826 r^o-v^o. Vitruv III, 3 (12-13).

80. Biblioteca Corsiniana, Rom, Inc. 50. F. 1, fol. 44 r^o.

81. « Tuschanica/ Doricha/ Jonicha/ Corinto/ Aticha/ Siracusana/ frigia ». Ant. da Sangallo, UA 1041. Giovannoni (1959), Abb. 51. « Questi so(n)o nomi d'ordini di colonne antique/ tuschanica/ doricha/ ionicha/ chorenta/ Antiqua latina/ Siracusana/ frisia ». Gio. Franc. da Sangallo, UA 1327 r^o. Bartoli, fig. 565. Zur Attica: Plinius, *Nat. Hist.* XXXVI, 178 f.; Isidor, *Etymologia*, XV, 8 (14). Thoenes (1980), 463. Zur Phrygia: Vitruv II, Vorrede (?); die Quelle für die Syracusana finde ich nicht. Vgl. jetzt jedoch meine Habilitationsschrift.

82. Vitruv I, 6 (12-13), III, 4 (5, 13) und 5 (8), V, 4 (1).

Erklärungen zu rekonstruieren⁸³. Bisher fehlt ein systematischer Versuch, die Zeichnungen des Sangallo-Kreises in Bezug auf diesen Plan zu sichten. Es gibt eine ganze Reihe von Studien, die Antonio anscheinend nachträglich einheitlich mit Nachweisen der entsprechenden Stellen bei Vitruv versehen hat; dazu gehört sogar das Billett an Peruzzi (Abb. 10, vgl. Abb. 12). Diese Zeichnungen sollten anscheinend für die Rekonstruktion Vitruvs ausgewertet werden. Ein Beispiel dafür, wie sich Antonio die kommentierten Illustrationen vorgestellt hat, bildet UA 1203 (Abb. 15): Vitruvs Text zum Portikus hinter der Theaterszene ist wörtlich zitiert und in eine Zeichnung mit Stichworten umgesetzt; auf Recto- und Verso-Seite folgen Bezeichnungen und Kommentare mit Freiraum für weitere Illustrationen zum gleichen Thema. Giovanni Battista hat den Plan der «Vitruvrekonstruktion» in sehr reduzierter Form als kommentierte Randzeichnungen zur Sulpiz-Edition des Traktates ausgeführt.

Antonio erklärt das Fehlen der vermeintlichen Vitruvillustrationen nicht einfach durch Verlust, sondern durch Vitruvs Furcht vor der Konkurrenz der vielen schlechten Architekten. Er habe diese Illustrationen zwar angefertigt, dann aber zurückbehalten, um bewußt das Verständnis des Traktats zu erschweren⁸⁴. Diese einigermaßen umständliche Hypothese finde ich nicht in den Vitruveditionen oder Kommentaren der Renaissance wieder, nur Serlio greift sie im vierten Buch auf⁸⁵. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er sie durch Peruzzi kennengelernt. Dann kannte Peruzzi wohl Antonios Plan, und sein eigenes Traktatprojekt ging vom gleichen Ansatz aus. Darauf weist auch der eingangs zitierte Bericht Vasaris: Nach dem, was Vasari von Francesco da Siena hörte, bestanden Peruzzis Vitruvstudien tatsächlich in dem Versuch, die verlorenen Illustrationen zu rekonstruieren. Er machte nicht einfach Zeichnungen zum Text, sondern Zeichnungen der Illustrationen zum Text («*facendo i disegni delle figure sopra gli scritti*»). Aber wie Peruzzi im Unterschied zu den Sangallo den Text Vitruvs verließ, um sein eigenes Gebäude der Säulenordnungen zu errichten, so lösten sich nach dem, was Vasari bei Francesco da Siena sehen konnte, auch seine Zeichnungen von der reinen Illustration Vitruvs und demonstrierten schließlich Regeln für die moderne Baukunst («*dove sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna*»). Auf diesem Weg gelangte Peruzzi wohl zu dem Gedanken, den Serlio dann ausgeführt hat, die Regeln der Baukunst in Demonstrationszeichnungen mit kurzen Kommentaren statt wie bisher in einer geschlossenen literarischen Abhandlung zu erklären.

Ein gewisser Francesco Fortunato aus Padua hat Peruzzi nachgerühmt, erstmals eine allerseits leicht verständliche Form für die Vermittlung von Architekturtheorie gefunden zu haben⁸⁶. Ebendas war Serlios erklärtes Ziel und er beruft sich auch dafür ausdrücklich auf Peruzzis Vorbild⁸⁷. Das Bilderbuch sollte sich als ideales Mittel erweisen, um der Architekturtheorie breite Popularität zu verschaffen.

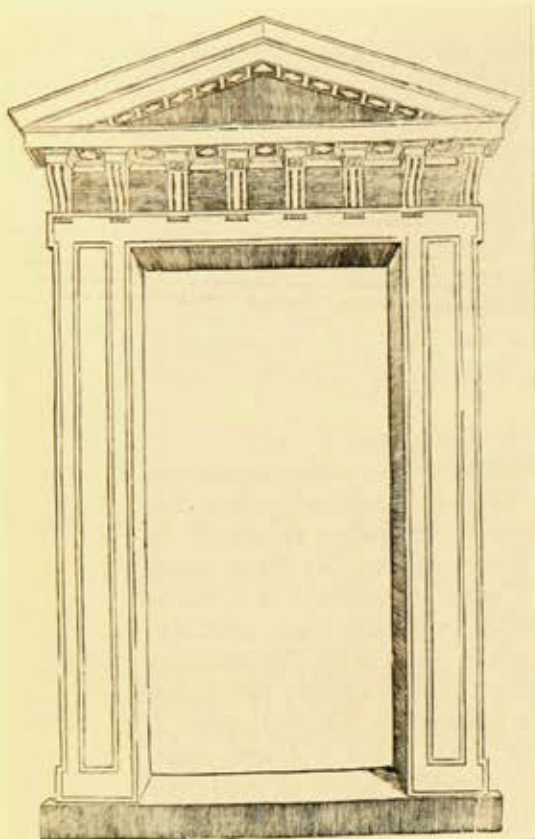
83. «*La settima e la più importante si è che per la brevità dello scrivere lui promette mostrare li corpi formati col disegno e sottoscritti, quali non si trovano*» (Aufzählung der Gründe für die Unverständlichkeit Vitruvs) «*E per questo ritrovare è stato necesario ricorrere ali autori suoi et avere notitia delli ediftii antichi greci et delli latini... e con ditti ediftii ritrovare quella parte de detto libro quale non si ritrova cioè li corpi e proprie forme e disegnate e scritte come lui promette*». Ant. da Sangallo, Biblioteca Nazionale, Florenz, Cl. XVII, Cod. 20. Transkriptionen gen. in Anm. 74. Vielleicht steht dieser Gedanke hinter den illustrierten Vitruveditionen und Kommentaren von Fra Giocondo bis Barbaro, aber er wird dort nicht ausdrücklich formuliert.

84. *Loc. cit.*

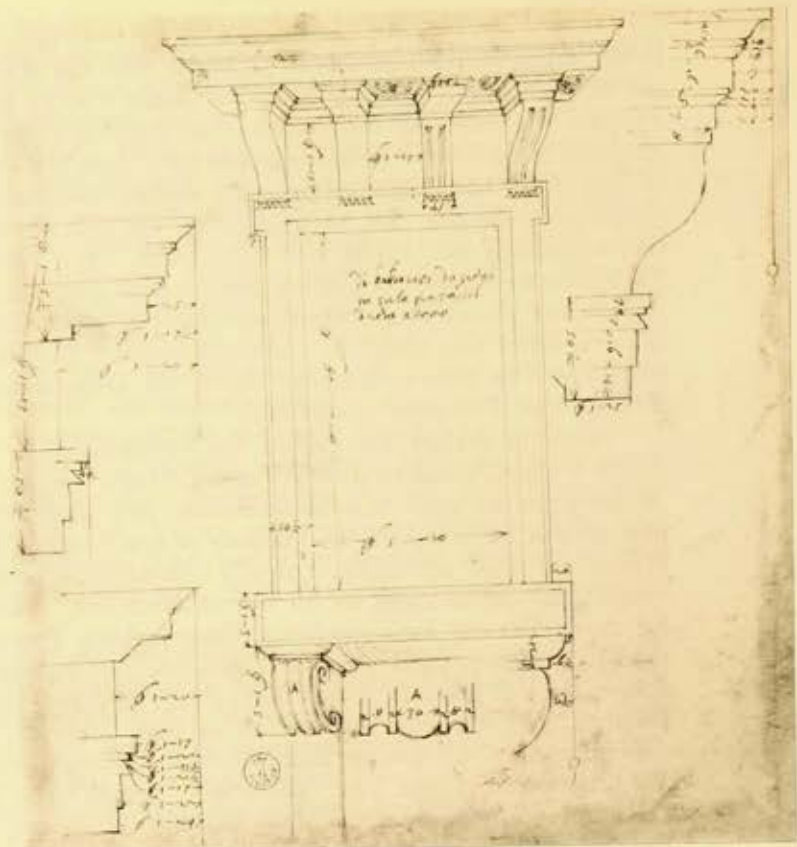
85. Serlio, *Opere* (1619), fol. 159 v^o (unt.). Ergänzung zur 2. Ed.

86. Alle früheren Vitruvstudien von Alberti bis Cesariano (Serlio ist nicht erwähnt) seien kaum verständlich, aber wenn «*Baldassare da Siena defonto, havesse in luce posto gli soi libri di architettura, li quali lui havia gia gran parte forniti non ho dubbio che quello non fosse stati l'ultime dechiarationi si de' vocabuli come di graphida over disegno et prospettiva*». Biblioteca Laurenziana, Florenz, Med. Pal. 51, fol. 3 r^o. Widmung an Hz. Cosimo von Florenz (1537-69). Vgl. L. Puppi in diesen Akten.

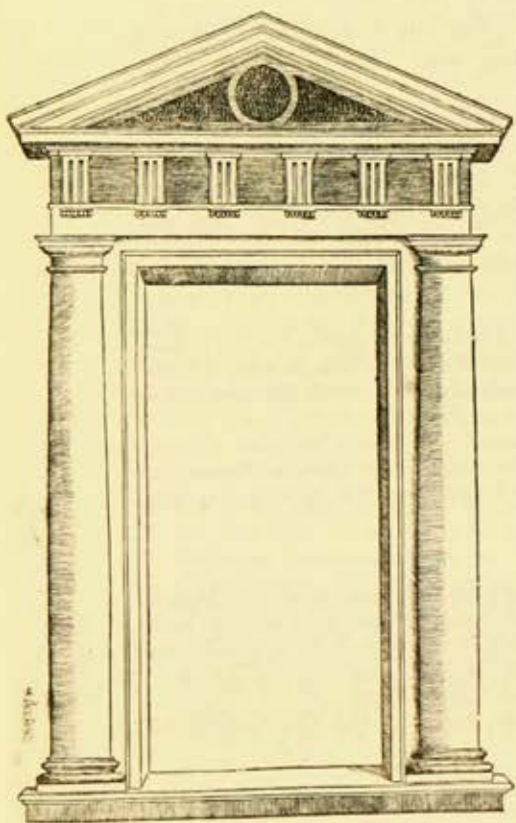
87. Widmung des vierten Buches an Ercole d'Este; Nachwort des dritten Buches; Serlio, *Opere* (1619), fol. 27 r^o und 23 v^o.



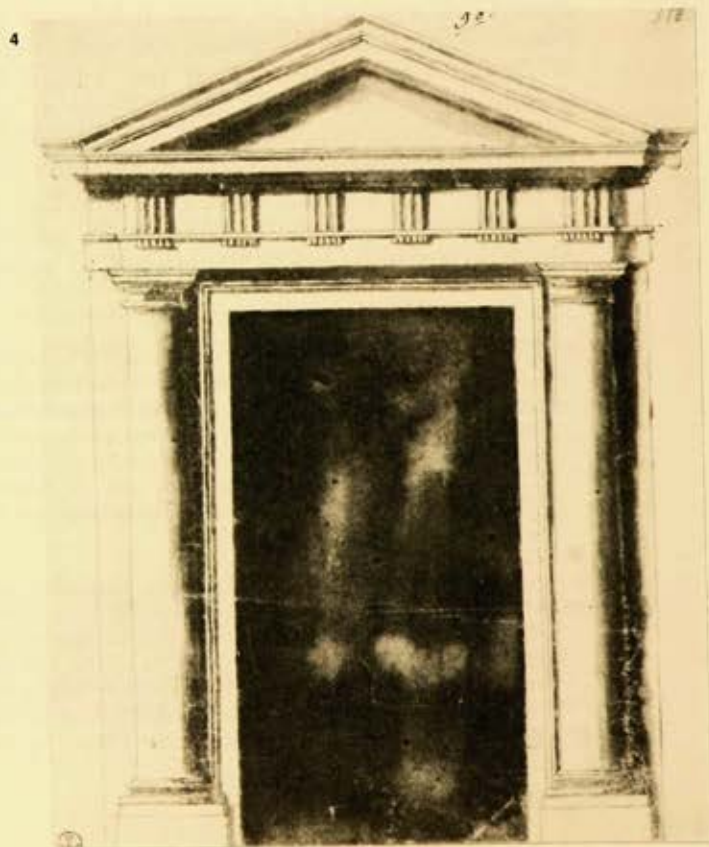
1



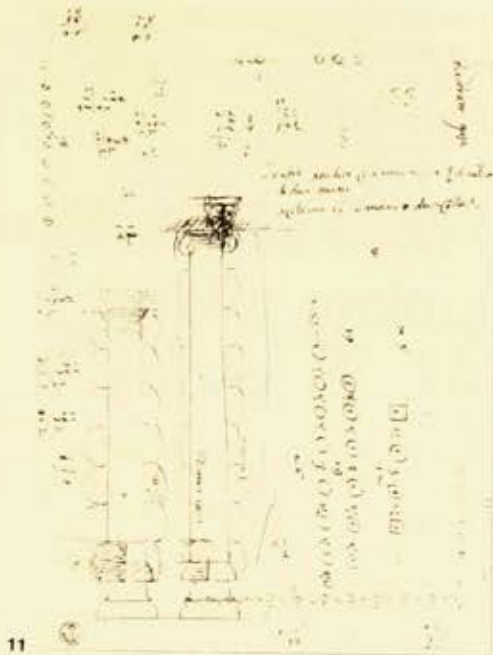
2



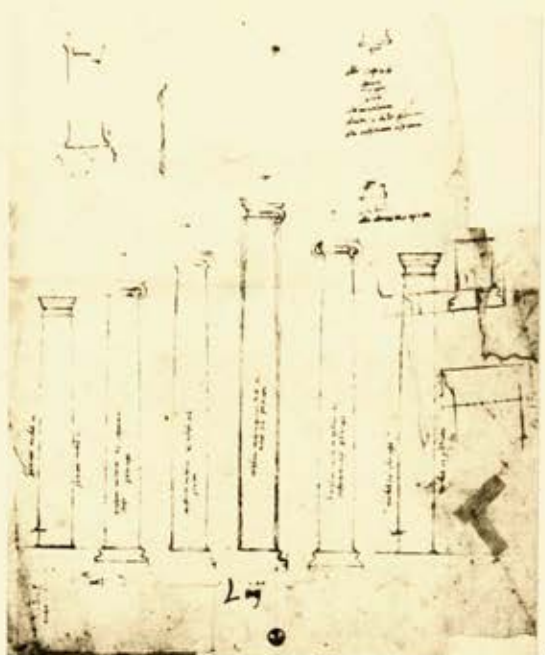
3



4



11



12



13



15

libro quarto

extulerunt. Ita Dorica colūna uirilis corporis pportioem & firmitate & uenustate in ædificiis p̄stare coepit, læe postea Dianæ constituere ædē q̄rentes noui generis specie isdem uestigijs ad muliebrē transtulerunt gracilitatē, & fecerūt primo colūne crassitudinē octa uia parte ut haberet sp̄m̄ excelsiorē: basi spirā apposuerūt pro calceo: capitulo uolutas uti capillamēto cōcispatos circinos p̄pendētes dextra ac sinistra collocauerunt & cimatis & encarpis pro crinibus dispositis frontes ornauerūt: trūcoq; toto strias uti stolay; rugas matrōali more demiserūt: ita duobus discriminibus colūnay; inuentionē: unā uirili sinē ornatu nudā sp̄e: alterā muliebrī subtilitate & ornatu symmetriay; sunt imitati: Posteri uero elegātia subtilitateq; iudiciay; progressi gracilioribus modulis delectati septē crassitudinis diametros in altitudinē colūnay; doricæ: ionicæ nouē constituerunt. Id autē q̄ iones fecerūt primo ionicū est notatum Tertium uero quod Corinthion dicitur uirginalis habet gracilitatis imitationem: q̄ uirgines propter ætatis teneritatem gracilioribus membris figuratæ effectus recipiunt in ornatu uenustiores. Eius

Primo prima Dorica colūna uirilis corporis pportioem & firmitate & uenustate in ædificiis p̄stare coepit, læe postea Dianæ constituere ædē q̄rentes noui generis specie isdem uestigijs ad muliebrē transtulerunt gracilitatē, & fecerūt primo colūne crassitudinē octa uia parte ut haberet sp̄m̄ excelsiorē: basi spirā apposuerūt pro calceo: capitulo uolutas uti capillamēto cōcispatos circinos p̄pendētes dextra ac sinistra collocauerunt & cimatis & encarpis pro crinibus dispositis frontes ornauerūt: trūcoq; toto strias uti stolay; rugas matrōali more demiserūt: ita duobus discriminibus colūnay; inuentionē: unā uirili sinē ornatu nudā sp̄e: alterā muliebrī subtilitate & ornatu symmetriay; sunt imitati: Posteri uero elegātia subtilitateq; iudiciay; progressi gracilioribus modulis delectati septē crassitudinis diametros in altitudinē colūnay; doricæ: ionicæ nouē constituerunt. Id autē q̄ iones fecerūt primo ionicū est notatum Tertium uero quod Corinthion dicitur uirginalis habet gracilitatis imitationem: q̄ uirgines propter ætatis teneritatem gracilioribus membris figuratæ effectus recipiunt in ornatu uenustiores. Eius

Corinthion
Ionica
Dorica
Primo Dorica colūna uirilis corporis pportioem & firmitate & uenustate in ædificiis p̄stare coepit, læe postea Dianæ constituere ædē q̄rentes noui generis specie isdem uestigijs ad muliebrē transtulerunt gracilitatē, & fecerūt primo colūne crassitudinē octa uia parte ut haberet sp̄m̄ excelsiorē: basi spirā apposuerūt pro calceo: capitulo uolutas uti capillamēto cōcispatos circinos p̄pendētes dextra ac sinistra collocauerunt & cimatis & encarpis pro crinibus dispositis frontes ornauerūt: trūcoq; toto strias uti stolay; rugas matrōali more demiserūt: ita duobus discriminibus colūnay; inuentionē: unā uirili sinē ornatu nudā sp̄e: alterā muliebrī subtilitate & ornatu symmetriay; sunt imitati: Posteri uero elegātia subtilitateq; iudiciay; progressi gracilioribus modulis delectati septē crassitudinis diametros in altitudinē colūnay; doricæ: ionicæ nouē constituerunt. Id autē q̄ iones fecerūt primo ionicū est notatum Tertium uero quod Corinthion dicitur uirginalis habet gracilitatis imitationem: q̄ uirgines propter ætatis teneritatem gracilioribus membris figuratæ effectus recipiunt in ornatu uenustiores. Eius

14

**Con il Serlio tra i
« dilettanti di architettura » veneziani
della prima metà del'500.
Il ruolo di Marcantonio Michiel**

di Loredana OLIVATO

Due volte Sebastiano Serlio, nelle sue *Regole generali di architettura* apparse in Venezia nel 1537 (e ristampate colà « con nove additioni » nel 1540) e nel *Libro terzo delle antichità* di Roma edito sempre tra le lagune nel 1540, rammenta, con espressioni di alto elogio, un gruppo di esponenti delle élites sociali ed intellettuali della Capitale serenissima, sottolineandone l'interesse e la competenza in tema di architettura. Nella dedica del primo volume a Ercole II, duca di Ferrara, dopo aver nominato gli artisti più eminenti, aggiunge : « potremo accopiar con questi, molti gentilhuomeni della [veneta] nobiltà, che non pur si dilettano, ma sanno di quell'arte [architettonica, appunto] quanto i migliori maestri, com'è M. Gabriel Vendramino, M. Marcantonio Michiel, e M. Francesco Zeno, e molti altri, che del continuo hanno in opera qualche diligente maestro particolare a comodo loro, e ad universal ornamento della terra »¹. Se, in codesto accenno, dei personaggi nominati son soprattutto e globalmente esaltate le iniziative di illuminata committenza destinate a tradursi in promozioni dalle quali la bellezza dell'immagine urbana di Venezia coerentemente s'accresce (e torneremo su tale spunto), nell'altro passo, rivolto ai lettori, il Serlio precisa meglio il ruolo dei « gentilhuomeni ». « Ma se alcuno — egli scrive² — più invaghito delle ruine degli edifici romani, che innamorato de la saldezza di Vitruvio, mi volesse pure in ciò biasimare, piglieranno le arme per la difesa mia huomini di questa età pieni di giudicio, e de le salde dottrine del principe dell'architettura, tra i quali sarà in Venetia il Magnifico Gabriel Vendramino severissimo riprenditor de le cose licentiose, [e] Messer Marcantonio Michiele, consumatissimo in le antichità [...] ». In riferimento al dibattito accanito sul rapporto tra il patrimonio archeologico e la lezione vitruviana, Sebastiano indica qui, dunque, due nobili « dilettanti » come autentici garanti della correttezza della propria fatica trattatistica, in base ad un'autorità indiscutibile ed indiscussa. E' quasi ozioso sottolineare che la chiamata in causa di entrambi non poteva essere casuale, nè immotivata e, meno che mai, arbitraria : al contrario, possiamo ritenere plausibile che essa fosse stata preventivamente richiesta e,

1. Cfr. S. Serlio, *Regole generali di architettura...*, Venezia 1537, fol. XXXI.

2. Cfr. S. Serlio, *Libro terzo delle antichità di Roma*, Venezia 1540, fol. 4.

quindi, espressamente autorizzata. In altri termini, essa — integrata col precedente richiamo — configura una sorta di circolo o sodalizio intellettuale, le cui finalità dovevano essere interpretate e offerte al pubblico dibattito precisamente dall'impegno teorico ed editoriale di Sebastiano. Anche su ciò torneremo subito: ma, intanto, conviene far caso che, una volta di più, si rimette in causa il problema delle circostanze dell'arrivo del Serlio a Venezia, su cui — mi sembra — il « *tópos* » del meccanicistico richiamo al Sacco di Roma si rivela sempre più insoddisfacente ed inadeguato. E' pur vero, infatti, che, quando egli detta i passi che si son riportati, son trascorsi a un di presso tra i dieci e i tredici anni dal suo approdo nella Serenissima; ma non meno vero è che Sebastiano, sin dal 18 settembre 1528, chiedendo al Senato veneto con l'incisore Agostino Musi il *copyright* per la pubblicazione di un *dossier* di incisioni, di cui ci è pervenuta una serie dove quella data è ribadita, già appare ingranato nella preparazione di una sintesi trattatistica³. A prova, la supplica rivolta all'Autorità dichiara l'intenzione di far « saper discernere [attraverso quelle immagini] le generationi di edifici zò toscano, dorico, jonico, corinthio, et composito ». Ma è impensabile che il progetto che sta dietro alla richiesta, quando appare già in stato avanzato di esecuzione, possa esser stato concepito ed avviato a poco più di un anno da un arrivo imprevedibile ed accidentale; mentre appare ben più credibile che esso sia inseparabile proprio dalle ragioni, quindi motivatissime, di quell'arrivo. E, in effetti, rendendo noto nella sua interezza il testamento espresso da Sebastiano in Venezia il 1 aprile 1528, e in successivi interventi⁴, avanzavo l'ipotesi — gravida di ulteriori, imponenti conseguenze — che il Nostro potesse essere giunto nella Capitale veneta grazie all'amicizia con quel Giulio Camillo Delminio che, insediato a Venezia sin dal 1520 all'incirca, risulta, poi, per qualche tempo, a partire dal 1521, trasferito, per ragioni d'insegnamento in quell'università, a Bologna, patria del Serlio⁵.

M'era sfuggito però — come a quasi tutti gli studiosi che hanno continuato ad affidarsi supinamente alle conclusioni del Dinsmoor e fatta eccezione per un puntuale e tuttavia marginale richiamo di E. Rizzoli⁶ — un documento edito dal Gualandi nella serie

3. Il privilegio di stampa è stato pubblicato da D. Howard, « Serlio's Venetian copyrights », *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, p. 512. In relazione al momento in cui l'operazione avrebbe preso avvio come sul significato di questa, si confronti quanto ragiona — in questa stessa sede — H. Zerner, « Du mot à l'image, le rôle de la gravure sur cuivre ».
4. Mi permetto di far riferimento a due precedenti miei contributi: « Per il Serlio a Venezia. Documenti nuovi e documenti rivisitati », *Arte Veneta*, XXV, 1971, pp. 284-291 e « Dal Teatro della Memoria al grande Teatro dell'Architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura 'A. Palladio'*, XXI, 1979, pp. 233-252.
5. Riferenze fondamentali per i dati biografici relativi al Camillo restano gli imponenti contributi di F. Altan di Salvarolo, « Memorie intorno alla vita ed alle opere di Giulio Camillo Delminio », *Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, 1755, pp. 239-288 e, soprattutto, di G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, Udine 1780, t. III, pp. 69-134. Sul significato culturale dell'opera del Camillo basti far qui riferimento ai recenti interventi di P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. I, Milano-Napoli, 1971, pp. 1072-1073 e F. Yates, *L'arte della memoria*, trad. it. Torino 1972, pp. 121-159 e di G. Stabile, « Camillo Giulio Delminio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, pp. 229-230 cui si rimanda per ogni ulteriore approfondimento bibliografico. Ci sembra necessario però citare, almeno ancora, P. Floriani, « Grammatici e teorici della letteratura volgare », in AA. VV., *Storia della cultura veneta*, 3, II, pp. 169-175 e la recentissima monografia di L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo Delminio*, Padova 1984.
6. L'idea del rifugio veneziano del Serlio, profugo da Roma dopo il Sacco, così come molti altri artisti rimasti alla loro volta senza commissioni e mecenati nella città sconvolta dalla guerra, già proposta dal Dinsmoor (« The literary remains of Sebastiano Serlio », *The Art Bulletin*, XXIV, 1942, n. 1, pp. 55-91 e n. 2, pp. 115-154: ma, in part., p. 64) torna nei contributi più recenti di maggior impegno cominciar da quello di S. Wilinski (« Sebastiano Serlio ai lettori del III e IV libro sull'architettura », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura 'A. Palladio'*, III, 1961, pp. 57-69) fino al recentissimo di M. N. Rosenfeld (*Sebastiano Serlio on domestic architecture*, New York, 1978). Solo M. Rosci (*Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano 1967, pp. 27 sgg.) aveva ipotizzato la possibilità di una tappa di Sebastiano a Bologna durante il viaggio di trasferimento dell'architetto da Roma nel Veneto: e ciò in base

IV delle sue *Memorie*, su cui ha portato la mia attenzione Lionello Puppi, che ringrazio di cuore⁷. Merita considerarne i punti salienti giacchè non è da poco il suffragio che mi riprometto di sviluppare brevemente in quest'occasione. Si tratta di un atto di « locazione », rogato in Bologna dal notaio Priamo Bailardi, l'8 aprile 1525 : in base ed esso, l' « ingegnoso viro magistro Sebastiano quondam Bartholomei de Serlio pictori et architecto », presente, prende con sè e nella propria casa sita « in capella sancti Laurentii Portae Steriae », un certo Bartolomeo Frabaldi del fu Alessandro da Modena, ma abitante alla sua volta a Bològna, al fine « exercendi in exercitio picture »⁸. Il contratto prevede un soggiorno di tre anni, a partire dal successivo 5 dicembre, del personaggio — certo minorene, visto che il rogito è « laudato » da sua madre — presso il Serlio, che si impegna a nutrirlo e a versargli uno stipendio di tre lire il primo anno, di quindici per il secondo, e di venticinque per il terzo.

Ora, in questa sede, non staremo a discutere sull'attività pittorica che, a quel che pare, sembra riguardare codesta inattesa presenza in patria di Sebastiano ; nè insisteremo più di tanto sul valore di un'informazione che consente di leggere con moltiplicato interesse il passo del Michiel relativo ai disegni di « edifici antichi » che il nostro eseguirà più tardi per lo sfondo di un quadro d' « historia de Traiano » appartenente alla collezione di Andrea Odoni⁹. Ciò che qui conta prima di tutto osservare, è che, nell'aprile 1525, il Serlio vien registrato a Bologna, che già abita in casa propria e che prevede di trattenervisi abbastanza a lungo se si preoccupa di assicurarsi per ben tre anni la collaborazione di un garzone. E' proprio il caso, a simili condizioni — e in mancanza, di contro, d'ogni sia pur vago documento in contrario — immaginare ch'egli sia ritornato a Roma giusto per attendere il Sacco e fuggire quindi a Venezia ? Stimo proprio che no ; e, viceversa, mi pare che, con sostanzioso supporto e assai più significativi esiti, si possa tornare alla ipotesi che, a suo tempo, mi era capitato di adombrare.

In realtà, sappiamo che, pur essendo passato ad insegnare a Reggio tra 1523 e 1524, Giulio Camillo continuava ad abitare proprio a Bologna, dove gli veniva indirizzata la corrispondenza e dove, di fatto, ancora lo raggiungeva una lettera scrittagli da Pietro Bembo il 16 maggio 1525 : solo poco più tardi, partirà per Parigi per riferire a Francesco I intorno all'opera del « Teatro » ; e nell'aprile 1530 lo ritroviamo tra le Lagune¹⁰. Ma, nel frattempo, col citato testamento veneziano del 1 aprile 1528, il Serlio lo aveva eletto universale erede in quanto suo « cordialissimum et amicissimum », per giunta indicando come esecutore (« de quo plurimum confido ») un « dominum Alexandrum quondam domini Napoleonis a Malvasia nobilem bononiensem », del quale sappiamo solo che si diletta di verseggiare, mentre (ed è impòrtante) resta che l'incarico conferitogli significa che il testatore manteneva alla data relazioni e molto probabilmente interessi e proprietà a

ad una congettura relativa alle tarsie del coro di S. Domenico che sembrano plausibilmente ispirate ad un suo disegno preparatorio. Per quanto riguarda l'intervento di E. Rizzoli si veda la nota successiva.

7. Cfr. M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, IV, Bologna 1843, pp. 71-72. Il documento era poi stato segnalato anche da A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato pontificio in Roma...*, Roma 1885, p. 25. Molto recentemente E. Rizzoli, in un bel saggio dedicato alle influenze culturali dell'ambiente bolognese sull'opera serliana, lo riproponeva in margine al suo discorso, fornendone la corretta posizione archivistica odierna e la riproduzione fotografica (« La « radice » bolognese nel trattato di Sebastiano Serlio », *Il carobbio*, 1979, pp. 371-387) : la compianta studiosa, tuttavia, non si soffermava a ragionarlo in alcun modo nè riteneva di trascriverlo integralmente tanto che, nel rapido commento con cui l'accompagnava (p. 384) lo considerava, erroneamente, un contratto di locazione per un immobile (e, precisamente, lo « studio » di Sebastiano di cui il Frabaldi sarebbe stato il proprietario).
8. Cfr. Archivio di Stato di Bologna, Notarile, Notaio Pasi Bailardi Priamo : b. 8, n° 187.
9. Cfr. Anonimo Morelliano (M. A. Michiel), *Notizia d'opere di disegno*, ediz. Bologna, 1884, pp. 161-162 : ma vedi anche C. Gould, « Sebastian Serlio and Venetian painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1961, pp. 56-64.
10. Questa e le precedenti informazioni sono ricavabili dal saggio monografico di G. G. Liruti, *Notizie*, cit., passim.

Bologna, laddove testimoni all'atto son Alessandro Citolini e Lorenzo Lotto¹¹. In maniera perfino quasi troppo trasparente, nella decisione di Sebastiano a favore del Camillo, si percepisce una volontà di attestare riconoscenza, di premiare: ma chi, e perchè, se non colui che gli aveva organizzato e appoggiato con raccomandazioni ad influenti amici locali il trasferimento a Venezia? Sicchè rimane solo il quesito: quando?

Abbiamo veduto che la « locazione » del giovane collaboratore a Bologna imponeva al contraente un obbligo di tre anni a partire dal 6 dicembre 1525. Osserviamo subito, però (e senza arzigogolare sulla possibilità che il Frabaldi possa aver accompagnato il maestro nello spostamento) che l'accertata presenza veneziana del Serlio nell'aprile 1528, dimostra inequivocabilmente come il patto dovesse esser già stato rotto allo scadere dei due anni: a simili condizioni, tutto può ritenersi possibile, e, ad esempio, che il Serlio arrivasse nelle terre di S. Marco non tanto indipendentemente ma addirittura prima del Sacco. Mi limiterò ad un paio di annotazioni.

Il rammentato rapporto di conoscenza personale, di stima e di fiducia tra Sebastiano ed il Lotto, già solido all'inizio del 1528, fa venire in mente che, nel 1527, Lorenzo aveva fatto il ritratto a quell'Andrea Odoni per il quale il Bolognese, come anche si è ricordato, aveva disegnato immagini di edifici antichi in una « Storia di Traiano », le cui figure erano state dipinte dal Cariani¹². Ciò potrebbe suggerire che i due — il Lotto ed il Serlio — si fossero incontrati per comune lavoro nel celeberrimo gabinetto d'anticaglie del ricco mercante — il quale appartiene, poi, a un ambiente d'interessi artistici su cui gravitano un Vendramin e un Michiel — magari sin dal 1527. Tuttavia, se facciamo caso che il Serlio, testando, chiede di essere sepolto nella chiesa di S. Giovanni e Paolo, nel cui convento sappiamo che il Lotto fu ospitato dal gennaio al luglio 1526 e se prendiamo atto che espressamente chiede poi che la messa gregoriana di suffragio gli sia celebrata da uno di quei frati domenicani — il Marcantonio Rossi che, giustamente a mio avviso, il Puppi ha identificato nel personaggio ritratto da Lorenzo nel quadro ora al Museo di Treviso¹³ — potremo addirittura arretrare l'incontro tra i due, in quell'ambiente che era pure eccezionale crogiolo di cultura, sino al 1526, per concludere che, stabilita la partenza da Roma intorno al 1525, l'approdo veneziano del Serlio potrebbe davvero essere avvenuto assai per tempo.

Le questioni che si aprono — anche esterne all'ottica del mio intervento — all'evidenza, non son da poco: e basterebbe pensare alla faccenda dei rapporti col Peruzzi (da considerarsi, di fatto, sospesi sin dall'allontanamento dall'Urbe) che, comunque, è faccenda ch'è stata già problematicamente toccata in altre relazioni¹⁴.

E' tuttavia necessario, a questo punto (confrontando il tipo di attività esercitata, secondo il documento del 1525, a Bologna, con quel lavoro su un quadro dell'Odoni), ammettere che il Nostro possa essere stato segnalato dal Camillo e invitato fra le Lagune per esercitarvi la professione di pittore, eventualmente specializzato in finzioni architettoniche « antiche » e quadrature. L'incarico, del 1528, per il soffitto della Sala della Libreria dogale vale a ulteriore riprova: ma sottende, al tempo stesso, che il Bolognese doveva muoversi a Venezia non come oscuro immigrato ma come chi v'era atteso e poteva quindi avvantaggiarsi di autorevoli appoggi.

Col che siamo tornati alla questione dei « nobili dilettranti » sollevata esordendo. Sono, infatti, convinta che la decisione di stampare con Agostino Musi (un altro

11. Cfr. il citato L. Olivato, « Per il Serlio », cit., n. 4, pp. 290-291.

12. Il ritratto, ora nelle gallerie reali di Hampton Court, è firmato da Lorenzo e datato, appunto, 1527: basti far qui riferimento al catalogo di G. Mariani Canova, *L'opera completa del Lotto*, Milano, 1975, p. 109, n° 175.

13. Cfr. L. Puppi, « Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto », in *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Treviso, 1981, pp. 393-399.

14. I rapporti fra Serlio e Peruzzi — tuttora molto discussi — son stati ragionati e dibattuti, proprio nella sede di questo convegno, dalle relazioni di H. Burns, M. Günther, L. Puppi, H. Zerner, cui si rinvia per maggior approfondimento.

« profugo » da Roma che diventa sospetto, sicchè sulle circostanze del suo arrivo non sarà male indagar meglio), la serie degli ordini classici (nella quale occasione, significativamente, il Serlio si qualifica « professor di architettura ») sia stata presa, se non concordata, precisamente in base alla garanzia di quell'abilità di dipingere temi « antichi », in accordo con qualche protettore, esponente di circoli nei quali si dovevano dibattere i grandi temi dell'architettura. E se anche quell'iniziativa non avrà immediato esito clamoroso (le immagini non saranno nemmeno utilizzate nelle *Regole generali* e il Musi le ristamperà per suo conto e col solo suo nome accompagnato a quello del Salamanca¹⁵ nel 1538) — fors'anche perchè appartenente ad un momento in cui i tempi e i modi del soggiorno non erano stati definiti (« moram trahens Venetiis », si dice nel testamento) —, in seguito a ciò il Serlio sembra insediarsi nella Serenissima prima di tutto come consulente e giudice di correttezza nella progettazione, a cominciare dall'intervento, col Tiziano e lo Spira, pel « memoriale » di verifica proporzionale di S. Francesco della Vigna, redatto da Francesco Giorgio nel 1534¹⁶.

M'è accaduto recentemente di riflettere come Venezia sia forse l'unica capitale italiana in cui manca del tutto ogni riferimento ad un passato dove siano reperibili monumenti e reperti dell'antichità classica e, insomma, sia dato e riconoscibile un *background* architettonico e urbanistico risalente a quell'antica Roma, delle cui « virtù » politiche l'ideologia della « renovatio imperii » rivendicava alla Serenissima l'eredità¹⁷. Ciò spiega, senza dubbio, il proliferare, attraverso l'imponente attività delle officine editoriali della terra veneta, di una produzione trattatistica capace di proporre, confrontando a Vitruvio, i modelli dell'antico, e capace di presentare le soluzioni più originali, le tipologie, le varianti : gli elementi, insomma, per la definizione di un autentico e compiuto « codice linguistico ». Ma, siffatta produzione, a ben guardare, pur molteplice, non è nè mai casuale : si può, viceversa, raggruppare e riordinare in tendenze guidate da altrettante e coerenti spinte di intenzionalità ; ciò che rinvia a omogenei gruppi intellettuali di promozione e indirizza ad ambiti non meno omogenei di destinazione. Né ci dobbiam scordare il ruolo gestito dal doge Andrea Gritti di cui non possiamo escludere precisi contatti con l'ambiente dei « dilettranti » veneziani. E a noi, qui, interessa perseguire ed identificare il *filo rosso* di un discorso unitario inteso a fissare sì l'universalità del « codice linguistico », ma in quanto questa si qualificasse nella specificità veneziana.

Si tratta di un processo che conosce il suo preludio sin dalle aspre critiche rivolte da Benedetto Ferrini, nel 1461, al progetto « gualampo » di Bartolomeo Bon per il prospetto della residenza dei Duchi di Milano in Canal Grande, in nome della vera « raxone del fabricare ». La contrapposizione irriducibile effettuata dall'architetto milanese (ma di

15. Per la fortuna di tale ciclo d'incisioni si veda, in questo stesso colume, l'intervento di H. Zerner, cit. n. 3, ma pure il recente saggio di D. Minonzo, « Novità ed apporti per Agostino Veneziano », *Rassegna di studi e di notizie*. Castello Sforzesco, VII, 1980, p. 284 e 316.

16. Il testo del *promemoria* è integralmente trascritto da R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, trad. it., Torino, 1964, pp. 149-150.

17. Cfr. « La scena dell'architettura : i fondamenti teorici della prassi », in L. Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*. Catalogo della Mostra, Milano, 1981, pp. 167-170. In relazione al vivo interesse del mondo artistico veneziano per il recupero del linguaggio della classicità, si consideri quanto scriveva Pietro Bembo a proposito degli artisti e dei committenti della Serenissima : « nel picciol spatio delle loro arte le forme... rapportano di belle antiche figure di marmo e thalor di rame, che qua e là giacciono o sono pubblicamente e privatamente guardate e tenute care : e gli archi, e le therme, e i theatri, e gli altri diversi edificij, che in alcuna loro parte sono in piè, et poscia quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli esempi, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più se dovere essere della loro fatica lodati credono : quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove ; percioche fanno e veggono che quelle antiche più alla perfettion dell'arte s'accostano che le fatte da indi innanzi ». Ma Cfr. L. Puppi, « Mito e rappresentazione allegorica in un sogno del luogo d'utopia », in AA. VV., *Il Veneto*, Milano, 1976, p. 352. Si veda anche, a latere, il saggio di M. Perry, « Cardinal Domenico Grimani's Legacy of ancient art to Venice », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLI, 1978, pp. 215-244.

« vocazione » toscana) di architettura « a la moderna » e di « modo venetiano », si scioglieva, poco più di vent'anni appresso, nelle rivendicazioni, in certe illuminanti pagine del *Polifilo*, di un'albertiana figura di architetto dotata di « litteratura, mensura et arte » e capace perciò di ridurre a ordine e ad antica « pulchritudo » il « fabricato inconcinno et deforme ». Una albertiana figura che, proprio nel confronto con le peculiarità del retaggio veneziano, Mauro Codussi veniva contestualmente interpretando¹⁸.

Dubito che l'accanimento filologico dell'*antiquarius* Fra' Giocondo su Vitruvio, umanisticamente teso a realizzare un'astratta « perfectam intelligentiam » testuale, appartenga a tale vocazione : benché, purtroppo, si ignori quali pensieri sottendesse il trattato d'architettura che aveva programmato. L'attenzione insistente, viceversa, del Serlio nelle *Regole generali*, per la peculiarità del « costume di Venezia », connotato ed esaltato nelle « facciate delle case », è *in riga* e oltremodo interessante. Se è vero che « in questa nobilissima città di Venezia si usa fabbricare in modo molto differente da quello di tutte le altre d'Italia », giacché il particolare atteggiamento formale dei costruttori locali obbedisce alle peculiarità incomparabili del sito urbano, non è men vero — sottolinea Sebastiano¹⁹ — che fondamento della progettazione è per essi la « gran discrezione », l'« osservanza » [del] « fabricare antico » e il rifiuto, pur all'interno di soluzioni tipologiche « diverse », delle « cose troppo licentiose ». Possiamo, insomma, tener per fermo — sviluppando un acutissimo spunto del Tafuri — che l'empirismo del Bolognese parli il dialetto veneziano della « naturalità », in questa fase ch'è comunque discordante della maturazione del progetto del « gran teatro dell'architettura » (già veramente chiaro all'atto della nuova richiesta di *copyright* nell'ottobre 1537 per « alcuni libri de architettura »). Ma è una naturalità « che non contraddice [...] l'artificialità connessa alle forme » purché il suo fine [sia] il rafforzamento delle qualità già insite nell'organismo configurato dai « padri »²⁰, per esaltarne le « buone » prerogative che sono « bellezza » attraverso — aggiungo — la ripulsa della licenza e il riferimento all'antico.

E si tratta di un approdo teorico che doveva fondarsi sulla concreta sperimentazione, come prova la bellissima planimetria di un palazzo « al costume di Venezia » conservato al Correr, che il Lewis si ostina a riferire al Sanmicheli ed è invece disegno serliano eseguito per la ricostruzione dell'emblematica Cà del Duca subito dopo l'acquisizione, nel 1528, da parte di Vittor Grimani, fratello del patriarca Marco, « archeological adviser » di Sebastiano, secondo la stessa testimonianza di questi. A riprova di cronologia e paternità valgano (lo abbiamo altrove evidenziato) sia il profilo di una base di colonna tracciato sul foglio e inseparabile dal lavoro di preparazione delle varie « cose antiche » denunciato dalla supplica al Senato del 1528, che il ritorno sul tema della Cà del Duca nei ff. 52-57 nel manoscritto della Avery Library²¹.

Non dimentichiamo poi che, in questi stessi anni, Sebastiano risulta applicato alla fondazione tipologica della villa veneta, fornendo a Giangiorgio Trissino l'*exemplum* di Villa Madama per il rifacimento della residenza a Cricoli e suggerendo a Federico Priuli, sullo spunto di Poggio Reale secondo un disegno avuto dal Michiel, idee per il palazzo di Treville.

E' un gran peccato che così poco si continui a sapere intorno al circolo di

18. Cfr. L. Olivato Puppi-L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano, 1977, pp. 11-15.

19. Cfr. S. Serlio, *Regole...*, cit., Venezia, 1537, fol. XXXI.

20. Cfr. M. Tafuri, « « Sapienza di stato » e « atti mancati » : architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500 », in L. Puppi (a cura di), *Architettura e utopia*, cit., pp. 16-39 : in part. p. 18.

21. Riteniamo di aver già dimostrato la paternità serliana di tale disegno (cfr. L. Olivato, « La scena dell'architettura » cit. n. 17, p. 175) : ci conforta la concordanza con la nostra opinione di H. Burns che, nell'intervento che figura in questi stessi Atti, presenta un inedito autografo serliano certamente molto vicino al disegno del Correr. Una nuova ipotesi sulla paternità dello schizzo è stata recentemente avanzata da A. Foscari-M. Tafuri, « Un progetto del Sansovino per il palazzo di Vettor Grimani a S. Samuel », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1981, 15, pp. 69-82.

intellettuali solito a riunirsi, secondo il Partenio che da giovinetto vi partecipò, « in Vinegia... in casa del Serlio » : che sarà stata l'abitazione affittatagli da Federico Priuli ai SS. Apostoli sulla fundamenta di S. Caterina prima del 1533²². Certamente, vi convennero, con Giulio Camillo, letterati quali il Bembo, il Trissino, l'Aretino e altri impegnati nel dibattito sulla lingua : ma credo che non vi mancassero quei « dilettanti d'architettura » (proprio il nome del Trissino ne suggerisce in qualche modo l'intervento) nominati nelle *Regole generali* e nel *Libro terzo* come committenti e garanti e che ci domandiamo, adesso, se non siano da intendere, pure, sino a un certo punto, come ispiratori. Riconosceremmo così qualche concreto lineamento del *milieu* omogeneo al quale approda il *filo rosso* di cui abbiamo parlato ; e che significa una linea di tendenza diversa, pur nell'obiettivo comune della *renovatio* urbana, sia da quella dell'« uso rigoroso dell'apparato classicista » interpretata progettualmente dal Sansovino, sia da quella della affermazione della *ratio* scientifica assoluta dell'architettura e del « codice esatto » impersonata dal Barbaro, sia — infine — da quella dell'Accademia Peregrina del Doni, votata alla problematica delle tecniche. Al di là della testimonianza serliana, che mantiene tutto il suo peso, pressochè nulla è noto intorno all'effettiva estrinsecazione degli interessi di Gabriele Vendramin, viceversa ben documentato oltre che come collezionista di Giorgione e di « anticaglie » (che son fatti interessantissimi pure per noi), come amico di letterati e animatore di un ridotto di virtuosi. Son però in atto ricerche dalle quali c'è da aspettarsi qualche risultato sorprendente e confortante per le tesi qui esposte²³. Per quel che riguarda Francesco Zen — nominato dal Serlio, che fu testimone al suo testamento l'8 agosto 1538, solo nelle *Regole generali* del 1537, essendo morto quello stesso 1538 — ho già fornito informazioni in altra sede²⁴. Mi limiterò a ricordare che, innanzi tutto la sua vocazione per l'architettura è provata dalla volontà di avere al suo funerale una larga rappresentanza della fraglia dei costruttori, depositaria dei valori profondi del retaggio veneziano. Poi, che personalmente stese il « disegno » per la « faza » dei palazzi gentilizi : la cui esecuzione il padre Piero, nel 1539, raccomandava avvenisse con il controllo delle opinioni di « messer Bastianello ». Posto che al *milieu*, al quale ci riferiamo, non saranno stati estranei un Marco Grimani e un Federico Priuli, resta a dire del ruolo, che considero eminente, del Michiel²⁵.

Tralasciamo di indugiare sulle sue relazioni personali e culturali, che comunque rinviano al circolo largo che abbiamo ritenuto raccolto in casa del Serlio. Credo piuttosto che dall'apparente polivalenza d'interessi del personaggio, quale sembra emergere dalla considerazione degli scritti pervenutici e dai materiali radunati dal Cicogna, scaturisce in realtà, non tanto l'ampia e generica eccellenza del « giudizio » sulle arti attestata ancor nel

22. Per ogni referenza, si faccia comunque riferimento a L. Olivato, « Per il Serlio », cit. n. 4, passim. In relazione all'ambiente frequentato da Sebastiano a Venezia, non s'hanno da trascurare i rapporti che lo legarono a Francesco Marcolini, che non solo fu l'editore della prima edizione delle *Regole* (1537 e 1540) ma che introdusse, con la ben nota lettera ad Alvise Cornaro, l'edizione del 1544. Personaggio dai molteplici interessi — fu, infatti, anche letterato, incisore, partecipe attivo del dibattito artistico veneziano di quel tempo, corrispondente alla sua volta dell'Aretino e di Tiziano — si diletto anch'egli nella progettazione architettonica : come un altro suo importante amico, il padovano Alvise Cornaro, alla cui frequentazione probabilmente proprio egli introdusse il Serlio. Ma si veda quanto scrive in proposito G. B. Resciani Alvarez, « Le fabbriche di Alvise Cornaro », in L. Puppi (a cura di), *Alvise Cornaro e il suo tempo*. Catalogo della mostra, Padova, 1980, pp. 36-37 e 206.

23. Su Gabriele Vendramin — che fu, tra l'altro, uno dei più importanti committenti di Giorgione — cfr. S. Settis, « La « Tempesta » interpretata. Giorgione, i Committenti, il Soggetto », Torino, 1978, in part. p. 129-133 ma anche D. Battilotti-M. T. Franco, « Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione », *Antichità Viva*, XVII, 1978, 4-5, pp. 64-68.

24. Si veda, ancora, « Per il Serlio », cit. n. 4, pp. 286 e 289.

25. La più completa monografia sul personaggio resta ancora quella — ricchissima d'informazioni — di E. Cicogna, *Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel*, Venezia, 1861. Ma si veda il recentissimo e penetrante contributo di J. Fletcher, « Marcantonio Michiel : his friends and collection », *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, 941, pp. 453-467.

1545 dall'Aretino, quanto la profondità degli interessi archeologici attribuitagli dal Serlio che in un passo, che di proposito ho sin qui tralasciato e che riguarda lui solo, lo dichiara pure « molto intendente d'architettura »²⁶ : ma tutto ciò in un'ottica peculiare che cercheremo di definire.

In rapporto, sin dal 1510 quando frequentava la Scuola di Rialto, con Frà Giocondo impegnato su Vitruvio, e in visita a Firenze nell'estate del 1514, nel 1518 il Michiel si reca a Roma dove si tratterà sino al novembre del 1520 : più di due anni, dunque, che egli spende in perlustrazioni sul patrimonio antico e per i cantieri della nuova architettura, spingendosi sino a Napoli sui cui beni artistici cercherà ulteriori notizie, una volta rientrato in patria, e le avrà dal Summonte il 20 marzo 1520. Abbiamo anticipato che sarà Marcantonio a fornire a Sebastiano i disegni di Poggio Reale : occorre adesso aggiungere che alla descrizione di quei giardini aveva dedicato un'epistola che è andata purtroppo perduta. Grazie ai diarii, tuttora manoscritti, e a lettere a vari corrispondenti veneziani riportate e sunteggiate dal Sanudo, sappiamo che meta privilegiata delle peregrinazioni romane del patrizio, il quale aveva concepito ad un certo momento l'idea di scrivere una notizia degli artisti attivi nell'Urbe, doveva essere il cantiere di S. Pietro e il circolo di Raffaello, del quale apprezza soprattutto l'impegno sistematico sulle « proporzioni, forme et ornamenti » degli « edifici antiqui de Roma ». Del 4 maggio 1519 è una notevolissima annotazione : « son per fare amicitia con altro pittore senese detto mastro Baldissera, ch'è grande inventore et protomaestro »²⁷. Sarebbe troppo comodo, ma nient'affatto insensato, ipotizzare che, nella circostanza, presso il Peruzzi, Marcantonio possa aver conosciuto il Serlio : così da concorrere a suo tempo e più tardi, a favorirne l'arrivo e la sistemazione a Venezia.

Ma preferisco sospendere con questa cautissima congettura ogni riflessione al riguardo, per insistere su una probabilità più plausibile e sostanziale. La tensione della vocazione per l'architettura, nel Michiel, sembra dominare la varietà, che può avvertirsi dispersiva, degli interessi, in vista di una « summa » della vera « ragione » di quell'arte, coerente e da organizzarsi in un'esposizione sistematica « siccome Ptolomeo ha inteso il mondo ». Ora, l'impresa non sarà condotta a compimento da lui che pur l'aveva concepita ; e, tuttavia, il progetto assomiglia troppo all'impostazione serliana per non pensare che precisamente il Bolognese, tanto più disponibile per il rigore così prossimo all'idea camilliana del « teatro », sia stato delegato a realizzarlo. Quando poi si tenga conto che l'altro costante e dominante pensiero del nobile « dilettante » riguardò la stesura di una « historia venetiana » come « sintesi storicamente fondata del profondo e organico culturale, nella sua specificità, di Venezia »²⁸, è forse dato intendere il senso dello stesso suo programma teorico architettonico ; in quanto fondazione di un « codice » — veneto — dell'architettura sulla garanzia di Vitruvio letto attraverso il « modello » romano e raffaellesco : un Vitruvio la cui universale (e perciò contestualizzabile nello specifico di Venezia) « saldezza » non per caso è opposta ad un supposto (e contestato) valore esemplare delle « ruine » antiche.

26. Cfr. S. Serlio, *Regole...*, cit., Venezia, 1537.

27. L'informazione è in una lettera diretta dal Michiel, il 4 maggio 1519, ad Antonio di Marsilio a Venezia : cfr. E. Cicogna, *Intorno la vita*, cit., p. 46.

28. Cfr. L. Puppi, « La teoria artistica », ne AA.VV., *Storia della cultura veneta. Il Cinquecento*, III, 3, Vicenza, 1981, pp. 173-192, dove si trova un accurato profilo degli interessi artistici del Michiel.

*L'inedito Vitruvio
di Gianfrancesco Fortuna
(med. palat. 51)
e un'ipotesi sui commentari
di Baldassare Peruzzi*

di Lionello PUPPI

E' rimasto, sinora, stranamente, al margine degli interessi degli studiosi — per non dire, « tout court », escluso — un codicetto conservato col numero 51 nel fondo medico palatino della Biblioteca Laurenziana di Firenze dove, pure, già il Baldini lo descriveva con la consueta meticolosità; ed anche la segnalazione opportuna del Gurrieri, un paio d'anni or sono (peraltro, tradita dalla nota affrettata e imprecisa di commento del Ruschi), restava priva di conseguenza. Trattasi di un fascicolo cartaceo, di mm. 353 × 255, di 1 + 35 fogli fitti di scrittura databile, in prima approssimazione, entro la metà del '500 ma rilegati in pergamena, all'evidenza, nel '700; disegni, in verità alquanto rozzi, delle « quattro cariate » reggenti un complicato cornicione (fig. 1) e del « portico de Persiani » (fig. 2) occupano per intero, rispettivamente, le carte 20 r° e 22 r° mentre l'immagine di una sola cariatide accampa la metà inferiore della carta 21 r° (fig. 3) e grafici dimostrativi « de sensi et de l'anima » e « di voce et di ellementi et di prospetiva » in parte la 34 v° (fig. 4) e, per intero, la 35 r° (fig. 5). Il frontespizio, che inaugura un impianto di pagina che sarà codificato dal Barbaro, è costituito da un'immagine d'arco trionfale (fig. 6) recante nel fregio il motto greco: « οὐ χροί, παννύχιον εὔδειν βουλήφορον ἄνδρα » reiterato in latino: « non oportet totam noctem dormire prudentem hominem »; e, nel fornice di mezzo, l'intitolazione, che val la pena di trascrivere integralmente. *Regole generali di architettura di Io. Francesco Fortuna Paduano sopra li X libri di M.V.A. traduti in lingua materna con molt'antiquità taliane, greche, moresche et indiane da pochi vedute le quali son conforme alli testi di Marco Vitruvio con sue figure commentate co privilegii.* Il nome dell'autore — « Joannes Francescus Fortuna Patavinus Architectus » — occupa, con un distico latino, il resto della c. 1; lo stemma medico, miniato a colori brillanti, quello della c. 2 (fig. 7) nel cui verso figura un breve componimento latino; una ampia dedica di « Jo. Francesco Paduano » a « Cosmo de Medici dignissimo Duca di Firenze » impegna le cc. 3 r°-6 r°, ma quest'ultima include pure un breve saluto « ad lectorem », mentre, tra le cc. 6 v°-7 r°, si dipana l'omaggio di « Joanne Francesco Fortuna ditto el Sole architetto » « alli [suoi] honorandi patroni Veneti et Padoani ». Finalmente, dalla c. 7 v° procede la traduzione del testo vitruviano, introdotta, oltre il « proemio », da una « tavola del primo libro » (c. 13 r°), e intercalata da succinti passi di commento nonché dai citati disegni e grafici: che concludono il codice. Il quale, dunque, non giungendo ad esaurire il primo libro vitruviano, ci si

presenta largamente incompleto : ma, a leggere precise espressioni della « dedica » alludenti a opera terminata ed anzi pronta per la stampa, è molto probabile che non si tratti di condizione originaria ; e che il manoscritto possa esser stato mutilato, e la sua maggior parte dispersa o perduta, qualche tempo dopo il dono dell'autografo-ovviamente privo di ogni esito concreto-al duca di Firenze e prima che le poche pagine scampate fossero raccolte e fermate nell'attuale rilegatura. Non solo, infatti, l'autore, rivolgendosi a Cosimo, allude alla stesura, ormai compiuta, di dieci tavole sinottiche, una cioè per ciascun libro del testo tradotto e postillato e di quella generale (c. 4 v°), ma, dedicando ai « patroni Veneti et Padoani », si vanta d'aver cercato, « con secura diligentia », e reperito, in ispecie » a Padoa, Bologna, Siena, Perugia et altri luochi li qual si fano studio », i migliori « maestri et quelli eccellenti huomini [h]a possuto trovare per disegnare et intagliar queste figure prolineate geometricamente perchè nulla ci [all'edizione] mancasse » ; ed anzi assicura d'aver fatto controllare da competenti « correttori » la precisione delle corrispondenze volgari alle espressioni originali greche e latine e la pertinenza dei termini filosofici, scientifici ed architettonici impiegati, così che tutto fosse in ordine prima della consegna « Alli impresori » (cc. 6 v°-7 r°).

Occorre avvertire subito che i pochi fogli di traduzione e commento pervenutici non consentono un giudizio appropriato e sicuro intorno all'eventuale peculiarità dell'atteggiamento dell'autore all'interno del dibattito su Vitruvio in atto nella prima metà del '500 e, mentre son privi d'ogni dato utile a identificare le varie « antichità taliane, greche, moresche et indiane » promesse a corredo dell' esposizione, solo denunciano una energica e persino pedestre inclinazione didascalica la quale, tra l'altro, predilige, piuttosto che la trasposizione letterale del testo latino (di cui non è dichiarata, nè è riconoscibile, l'edizione adottata), la circonlocuzione tortuosa e la parafrasi. Tuttavia, solo che le pagine occupate dalle varie *dediche* siano percorse con opportuna attenzione, la delusione, inevitabile e pungente, vien subito tutta risarcita, giacchè sviluppano un discorso la cui intonazione di circostanza distribuisce, in realtà, la trama di un lucido e inatteso disegno programmatico : e così rigoroso, a suo modo, da avvertirsi, comunque, disatteso dalla stessa concreta trattazione superstite dei materiali propriamente vitruviani. Presupposto implicito dell'impegno assunto dal nostro autore, e pagato con le lunghe e « incommode vigilie » nelle quali ha « consumato la [sua] vita » (c. 6 v°), è il valore di fondamento e di irrinunciabile referenza attribuito al trattatista latino ; sebbene ne siano, però, subito denunciati i limiti, consistenti nel carattere astrattamente teorico dell'esposizione e nelle difficoltà terminologiche « da pochi intes[e] » (c. 3 v°). Ma non si tratta di inerte replica del *topos* d'origine, com'è noto, albertiana, giacchè proprio sull'Alberti e, quindi, sul Cesariano — che riscontriamo, con relativa sorpresa, associato al Pirovano e al Gallo — s'appunta l'accusa d'aver accumulato « commenti sopra commenti » viziati da un eccesso d'intellettualismo e da un parlar « oscuramente », non solo attraverso l'uso dello stesso arduo vocabolario originario, ma moltiplicando le astruserie, in funzione di un pubblico *d'élite* costituito da « li teorici cittadini, over gentiluomini » (c. 4 r°). D'altra parte, l'esigenza del sussidio di una circostanziata « esemplazione » grafica viene energicamente proclamata, alla condizione che essa abbia a scaturire dal confronto fra testo e recognizione di un patrimonio archeologico che fosse stato preventivamente « con proprie mani mesurat[o] et non per altrui relazione, come alcuni hanno fatto, et soleno fare » (c. 3 v°). Ma è solo superficiale la sensazione, che a siffatte condizioni si potrebbe provare, d'esser al cospetto di un'intenzione semplicisticamente riducibile al richiamo di Francesco di Giorgio all'esigenza di un rapporto vicendevole tra segno e significato, raccolto da Fra'Giocondo, o alla problematica del dibattito tra antico e moderno finalizzata all'istanza progettuale nell'attualità che orienta, quindi, benchè con distinte articolazioni, il circolo raffaellesco, la bottega sangallesca, l'accademia del Tolomei. La stessa affermazione di principio, che sembra enfatizzare con accenti quasi palladiani un passaggio della lettera di Claudio ad Agostino Landi « alcuno huomo mai esser nato [...] salvo per utile, et beneficio de li altri huomini, perchè l'uno al'altro et l'altro a l'uno

aiutar se potesse », sottende il dovere etico della conquista e della pratica delle virtù, di cui è, tuttavia, riconosciuta e sottolineata la dignità « così liberale come mechanic[a] » (c. 6 v.). Si tratta di rivendicazione carica di notevolissime conseguenze, giacché permette all'autore, nel momento stesso in cui giustifica e suffraga la propria critica antintellettuale, di sciogliere il riferimento generico al « vulgo universale » (c. 3 r^o) nell'identificazione del « meccanico operatore », pel quale la « fatica frustratoria [di tanti commenti è stata sin là] invano consumata » (c. 4 r^o), come destinatario privilegiato del suo discorso. Troppo spesso all'autore, nel corso di un'attività dispiegata « per il mondo », è accaduto di giovare d' « artefici li quali certissimo h[a] trovati molto speculativi, et con bonissimo ingegno, come sono maestri di legname, fabri, muratori et picapreda et altri simili », ma che, privi delle nozioni connesse da Vitruvio all'esercizio corretto dell'architettura (« grammatica, arithmetica, geometria, musica, grafida over disegno, astrologia et filosofia »), « si son defidati, et hanno lassato di dar opera a quella dilettevole, et vera pratica di architettura, dove se avessero auto qualche guida, o lume, non [c'è da dubitare] che non avessero fatto maggior frutto di quello che fa tal scientie con sua teorica, senza speculatione » (c. 3 r^o). Insomma : se è « tal scientia di architettura più dedita al mechanico operatore, qual con sua mano fa le cose' che a quelli tali periti, che con il suo disegno comanda » (c. 3 v^o) — e il riferimento polemico ad una tradizione che dall'Alberti tragitterà al Barbaro si prova trasparente — occorre provvedere alla adeguata costruzione delle basi culturali indispensabili alla riqualificazione culturale e perciò stesso professionale per l'appunto del « mechanico ». Stabilito che l'esperienza, arricchita dall'informazione teorica ancorché semplificata (« facili sermone » : c. 6 r^o), val più della teoria non sostanziata dall'esperienza, a quel fine si rivolge il dovere *virtuoso* dell'autore, consapevole del significato canonico della lezione vitruviana : predisponendo « alcune regule facile, breve et di non poca meraviglia », fondate sul « numero duodenario » ; « per le quali, purché quello vol operare di sua mano sappia numerare sino a dodice, potrà con gran facilità architettonicamente in sue fabbriche reuscire » (c. 3 v^o). Laddove par di avvertire la consapevolezza, condotta all'elaborazione di un sistema quanto mai semplificato, e insomma spogliato d'ogni sua implicazione problematica, delle grandi costruzioni mnemotechiche. Non solo. Per agevolare l'approccio testuale al trattatista latino, comunque indispensabile (« quod opus omnium scientiarum fontem appellare soleo » : c. 6 r^o), si fa cura di elaborare un glossario in cui ciascun termine greco rechi, insieme coi suoi corrispondenti latino e volgare, anche quelli usati « tra li artisti » nei cantieri delle varie regioni italiane (c. 4 v^o). E ancora. Posto che le « vigilie » di studio l'han fatto avvertito di una latitudine storico culturale che non s'esaurisce nei « greci et latini » ma è popolata di innumerevoli « autori antiqui et moderni [...] arabici et caldei, siriaci et indiani, persi, mauretani » (c. 4 v^o), e che l'esperienza lo ha messo a contatto di un universo architettonico parimenti « di più nationi », connesse e di « immensa utilità del artista, al suo operare », l'« esemplazione » grafica approntata del discorso vitruviano (di cui si ribadisce così l'assoluto e metastorico valore) s'indirizza ad elaborare « bellissimi disegni [...] come piante, colonne, pilastri, basamenti, capitelli, architravi, fregi, cornicioni, frontespizi, fazade de palazzi, porte, fenestre, camini, sufitadi, salegadi bellissimi, chiese, archi trionfali, teatri, anfiteatri, et altre bellissime figure da cavarne utilidade, con molte antiquidade cavate per il mondo... » (c. 3 v^o). Talché la semplificazione dello studio dell'« arte » in una con lo speramentalismo eclettico dell'apertura « storicistica » già postula l'esigenza di organizzare un largo e spregiudicato repertorio di modelli. Infine. « Non [da volontà di] calunnia di alcun teorico preterito, o presente, o ver altro peregrino ingegno », si protesta ispirato l'autore ma dal desiderio di crear il dovuto « vantaggio » all'autentico e negletto protagonista dell'architettura, che è il « povero artista » : vantaggio ch'è, però, tutt'uno con quello di una committenza socialmente elevata che realizzerebbe assai più fabbriche e spenderebbero meglio il proprio danaro, quando « un gentiluomo avesse per architetto un meccanico, perché se lui avesse un teorico voria ancor più pagamento » (c. 4 r^o).

Non v'è il tempo, purtroppo, di esaminare e postillare contestualmente quanto meriterebbe un simile documento del dibattito su « arte e isperienza » nella prima metà del sec. XVI. Ci basterà annotare che la scoperta e, per qualche aspetto, veemente apologia della condizione meccanica, la tensione a rivendicarne — non senza ambiguità e ingenuità — i diritti a rimpiazzare, in coerenza con i suoi statuti di concreta operatività, sul piano della responsabilità progettuale e della direzione del cantiere, il governo del « superiore » ed « astratto » ruolo liberale, s'innestano nel difficile travaglio in atto di ricerca di una sintesi equilibrata. Con originalità comunque notevole, vi è ipotizzata l'esclusione d'ogni possibile compromesso e son scartate, così, nettamente, non dico le compromissioni col « magico » che condizionano o invischiano altre contemporanee, ancorchè più complesse e solide, rivalutazioni della « meccanica », ma pure le preoccupazioni di natura linguistica e « culta » espresse dal Tolomei intorno all'esigenza di ridurre a chiara e « bella lingua toscana » le astruserie vitruviane o la stessa cauta rivendicazione sangallescica della « pratica dell'arte ». E si delinea, in ultima analisi e secondo parzialmente s'anticipava, la configurazione di un atteggiamento che, enfaticamente e spostando anzi in direzione ben diversamente esclusiva una preoccupazione di Fra' Giocondo per un verso, e di Francesco di Giorgio per l'altro s'annuncia irrimediabilmente antitetico all'imminente sforzo del Barbaro, teso a consegnare, il diritto all'esercizio dell'architettura, previo riconoscimento del suo « dominio » delle altre arti, ad una « superiore ratio intellettuale regolata da una scienza codificata » e impersonata da un « pianificatore » che, pel suo ruolo, dal « corpus » delle arti spettante alle « operazioni parziali » degli « artefices » meccanici, resta rigorosamente staccato. A condizioni siffatte, potremmo solo, e per adesso, pensare al deliberato intento serliano, che la critica del Lomazzo assumerà in termini esasperati, di rivolgersi non tanto agli « elevati ingegni » quanto ad « ogni mediocre [...] a tal arte inclinato », con la significativa preoccupazione, tra l'altro, di tradurre « i vocabuli di Vitruvio » in quelli « usati moderni, comuni a tutta Italia » e, al contempo, d'elaborare l'autentico « teatro del mondo » di una modellistica onnicomprensiva.

Ma è tempo, finalmente, di interrogarci sulla personalità dell'autore del nostro codice e sulla cronologia di quest'ultimo. Cominciamo dal secondo quesito che si presenta più facile. Di fatto, la dedica a Cosimo, « dignissimo duca di Firenze », pone al 1537 un preciso termine « post quem » ; per altro riguardo, il ricordo di « fra Sebastiano da Venezia il qual tiene l'offizio del Piombo a Roma » (c. 5 r^o) stabilisce al giugno del 1547, allorchè il pittore perdeva la vita, una non meno puntuale barriera « ante quem », per giunta avvallata dal ricordo di « Sigismondo Albergetto da Ferrara, tragettatore di artiglierie singolarissimo [...] con stipendio perpetuo e onorevole da essa Signoria [di Venezia] quanto altro premiato » (c. 4 v^o) : visto che l'Alberghetti, a dispetto delle informazioni addotte nella pessima voce recente del *Dizionario Biografico degli Italiani*, perdeva la vita poco dopo aver fatto testamento il 4 gennaio 1548 (m.v.). Ma v'è di più, giacchè il nostro autore — il quale aveva già lodato Bramante come « illuminatore » della « quasi smarrita architettura » (c. 4 v^o) — rammenta ancor in vita « Julio Romano, legittimo erede della eccellentissima pittura di Raffael da Urbino » (c. 5 r^o). Il codice, pertanto, sarà stato redatto tra 1537, data d'assunzione al ducato di Cosimo, e novembre 1546, della morte del Pippi : e, forse, precisamente a partire dalla prima data, dal momento che — come vedremo tra poco, in conclusione — l'autore attribuisce l'idea dell'opera a pensieri venutigli a seguito della morte del Peruzzi (ch'era stata del 6 gennaio 1536) (c. 4 r^o) e assicura, poi, d'aver impiegato nella redazione « più anni ». Un'espressione inequivocabile — « qui in Fiorenza » (c. 5 v^o) — assicura, inoltre, che l'ultima parte della fatica dovette essere condotta nella città toscana. Tutto ciò stabilito, ogni possibilità di documentare il personaggio — assolutamente ignoto alla storia dell'arte — ci sfugge. A Padova — donde egli si dice originario, lasciando anzi intendere nell'apposita « dedica » d'esserne tuttora cittadino e, pertanto, suddito anche della Serenissima, « digna et honoranda patria [...] e] specchio, lume et vera norma equivalente alli antiqui et dotti

Romani » (c. 6 v°), e dove, con la presenza dell'Alberghetti, gli è ben noto il ruolo esercitato come pubblico proto dal « perspicace » Sansovino (c. 5 r°) — esiste una famiglia Fortuna documentata, in più rami, dagli estimi quattrocenteschi e che ha per protagonisti tre notai nel secolo successivo : nessuna traccia, però, di un Giovanfrancesco. Possiamo pure aggiungere, ma senza che ciò possa confortarci, che un Bellin Fortuna è attivo come perticatore a Piove di Sacco, presso Padova, nella prima metà del '500.

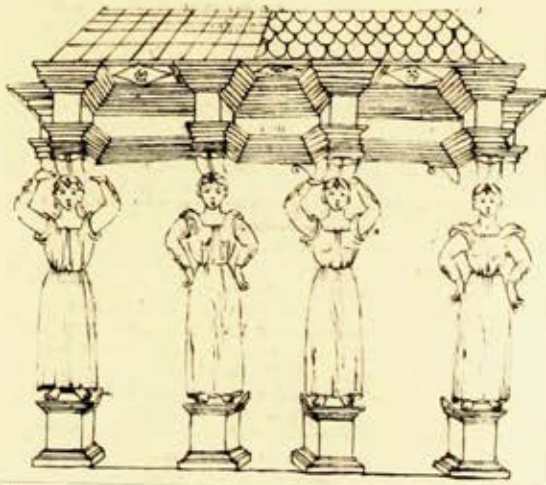
Tanta « impasse » costringe, inevitabilmente, alle informazioni che allo stesso autore accade di offrire. Prendiamo atto, così, che il Fortuna, il quale non manca di vantare con compiacimento la certezza delle proprie « dedalias... artes » (c. 6 r°), si sarebbe trovato impegnato « in molte parte d'Italia et for de Italia, dove h[ord]inato qualche fabrica d'architettura, et militare, si de pugnazioni, come di espugnazione » (c. 3 v°) : e sarà stato, per un verso, « in Grecia, et in la Morea dove personalmente » si sarebbe ridotto (*ibidem*) e, per l'altro riguardo, « in Roma » (*ibidem*) e a Firenze (c. 5 r°) ma anche, giusta un'affermazione già riportata, a Bologna, Siena e Perugia (c. 7 r°). E' tanto più plausibile, e significativo, che l'attività professionale del nostro abbia riguardato soprattutto l'architettura militare in quanto le sfocature della testimonianza espressa si precisano in qualche misura alla luce della rivendicazione di un rapporto personale « de visu, verbo et opere » (c. 5 r°) con « quello raro, et immortal luminatore, et reformatore de la antiqua millitia del Signor Joanne de Medici » (c. 3 r°), Giovanni dalle Bande Nere, il « gran diavolo », padre del duca Cosimo. Se ne evince l'ipotesi di una buona consuetudine, per tempo, con quella Firenze dove Giovanfrancesco, di fatto, risiede allorchè congeda il Vitruvio, e dove, per giunta, si ripromette, di concludere, se confortato dal mecenate eletto, « un'altra opera già quasi fornita di prospettiva, fuochi lavorati, et genere marittime et terrene, con i suoi esempi occorsi, e da poter occorrere in Italia, e fuor d'Italia » (c. 5 v°). Tuttavia, intense dovettero essere pure le sue relazioni con Roma : ce l'assicura la puntualità della sua memoria del « divino » Michelangelo « scultore, pittore e prospettivo », di Raffaello, di Sebastiano del Piombo, di Giulio Romano : ma, in ispecie, di un personaggio insolito, quale Jacopo Melegghino, asserito « architetto » di Paolo III : ch'è vero, e fu dal 1 novembre 1535. Ma non basta. Dopo aver condannato l'inutile oscurità dei « commenti su commenti » dedicati a Vitruvio, il Fortuna con accorati accenti lamenta che, se « quel moderno speculatore in le discipline mathematiche et architettoniche di Baldassar da Siena defunto avesse in luce posto gli suoi libri di architettura, li quali lui avia già gran parte forniti », si sarebbe realizzata la mediazione tra « arte » e « isperienza » — meglio : la rivendicazione della « meccanica » sulla « teorica » — alla quale, proprio a causa della morte immatura del Peruzzi e dell'incompiutezza, anzi della dissipazione, della sua opera teorica, egli aveva « pensa [to] come minimo, un giorno stando solingo » (c. 4 r°).

Non è qui il caso di soffermarci sul problema dei « commentari » vitruviani e d'architettura progettati da Baldassarre e attestati, tra gli altri — come ampiamente chiarito in questo stesso volume dal notevole intervento del Burns — dal Ligorio, dal Vasari, dal Cellini e da quel Serlio, che di una parte dei disegni peruzziiani sembra esser stato erede, insieme — si faccia caso — col Melegghino, proclamandosi l'uno e l'altro in qualche modo devoti del maestro : se non per avanzare una cauta ipotesi alla luce di tutto quanto fin qui s'è visto. Intanto, le visitazioni senesi affermate dal Fortuna, rapportate alla consuetudine che all'evidenza ebbe col Peruzzi, possono suggerire, dapprima la domanda se il padovano se il non si sia per avventura trovato a collaborare con Baldassarre durante la saltuaria e pur frenetica attività per le fortificazioni volute dalla Repubblica senese, tra agosto 1527 e 1534 ; e quindi il quesito, ben più rilevante, se l'interesse di Giovanfrancesco per la costruzione scientifica dell'esperienza, sollecitato dall'attività di tecnico delle fortificazioni, non rispecchi, consegnandocene una possibile trasparenza, e sia pur attraverso la mediazione di un livello intellettuale indubbiamente modesto il possibile intento programmatico della vocazione trattatistica d'ottica speri-

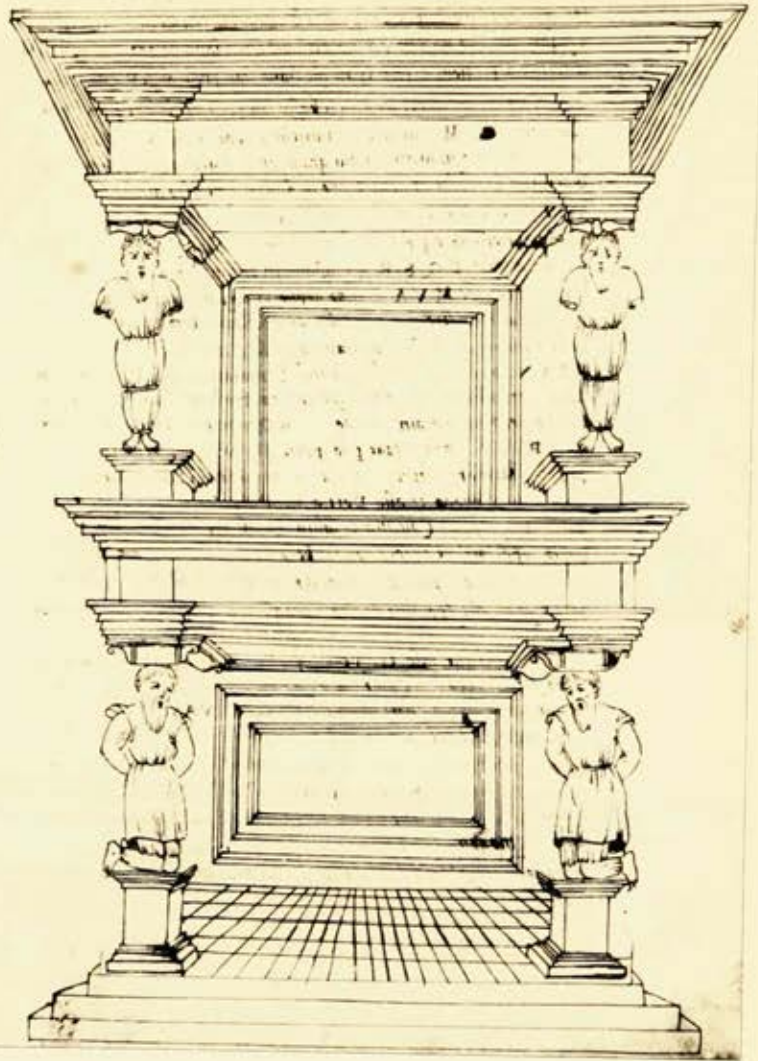
mentalista del Peruzzi. Giacchè, se pur è vero che l'approccio vitruviano di costui fu di singolare sottigliezza filologica, la ripresa, qui indietro sottolineata, da parte di un Serlio, che « tutto quello che voi troverete [nel suo] libro che vi piaccia » rimette a « laude » del « precettor [suo] Petruccio da Siena », vale a conferma indiretta : che si esalta, quando si faccia caso come l'ampia disponibilità eclettica del Fortuna s'accordi con l'atteggiamento di sperimentalismo storicistico del Senese, laddove — giusta il Cellini — si preoccupava di cercare « per tutto il mondo dove fusse delle cose antiche con mezzo di quegli huomeni, che si trovavano in diversi paesi » (si ricordi il reperto di vetro lavorato, esibito al Biringucci), criticando i limiti di spregiudicatezza di Vitruvio e attribuendoli — par di capire — ad una condizione meramente teorica, ed ignara di manualità (« siccome quello che non era pittore nè scultore »). La tentazione, a questo punto, di identificare Giovanfrancesco Fortuna col Francesco Senese ricordato dal Vasari, e certo non identificabile con un Pomarelli altrimenti proposto, sarebbe forte : a trattenerla, vale non tanto l'informazione, sempre vasariana, di un discepolato e di una proprietà di disegni di Baldassarre che par impossibile che l'autore del nostro codice, se l'avessero riguardato, decidesse di nascondere, quanto, i fondamentali chiarimenti offerti di recente sul personaggio, rimasto tanto a lungo misterioso, da un eccellente contributo di Roberto Guerrini. Piuttosto, e mentre non escluderemmo che almeno l'enigma relativo al *dossier* di fogli della Avery Library di New York già assegnati al Beccafumi possa discutersi — questo sì — nell'ottica del « Francesco Sanese » e quelle pagine possano intendersi come copie di originali di Baldassarre indipendentemente usati dal Serlio nelle *Regole Generali* del 1537, aggiungeremo solo una postilla.

Se la discriminazione della funzione-autore (per dirla con Foucault) resta negata in codesta fase delle nostre informazioni, ciononostante la lacuna non sminuisce la portata dell'intento programmatico contenuto nelle prime pagine rilegate nel codice laurenziano, che si è presentato e brevemente analizzato. L'orizzonte degli studi vitruviani e delle riflessioni sull'architettura e sul ruolo dell'architetto nei primi decenni del '500, ne risulta, a mio avviso, complicato, e tanto più in rapporto all'atteggiamento ancor tutto da scoprire del Peruzzi e alla complessità dell'ambiente romano. Al quale, senza dubbio, appartiene nell'ordine culturale il Fortuna, e sia pur in modi di partecipazione quasi sicuramente orientati da un'originaria formazione compiuta nelle officine venete dell'industria navale e della pianificazione idraulica, fortificatoria e insomma territoriale : in quell'universo di artigiani e d'ingegneri, ancor sospeso tra empiria e scienza, dove reperiamo, proprio all'avvio del '500, calzanti definizioni dell' « arte de mureri » connessa alle qualità di « valore et sufficienza » inseparabili dalla « pratic[a] », e dove, peraltro, reperiamo l'ingresso di consistenti interessi vitruviani. Universo di « meccanici » ; e « meccanico » resta, in verità, il nostro, tutt'affatto privo, tra l'altro, del « ben del disegno » e a dispetto delle sue esibizioni, sovente maldestre, di dotte citazioni e del suo ostinato misurarsi in latina e greca favella. Laddove, poi, quel sorprendente soprannome di « Sole » con cui ci si presenta, di nuovo ad un simbolo (« gran pianeta » ; « cuor del cielo ») dell'Arsenale rimanda. Che se, comunque, sulla funzione-autore, in prosieguo, volessimo insistere, sarà da considerare un sottile spiraglio documentario che potrebbe aprirsi intorno alla realtà del « solerte Io. Francesco Fortuna Padoano », colto forse sull'estrema ed inattesa tappa della sua avventura biografica ; e che deliberatamente abbiamo riservato alla chiusura. Tra 1544 e 1549, il « governo » amministrativo delle « fabbric[he] palatin[e] » apostoliche dell'Urbe risulta affidato a un « m. Francesco Fortuna tesoraro » : si tratta, davvero e finalmente, del nostro personaggio ?

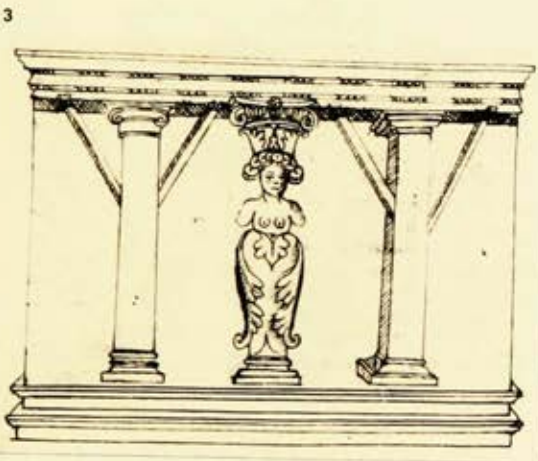
Al fine di non aggravare il presente intervento d'apparati che avrebbero finito per dilatarne le dimensioni ben al di là dei limiti prestabiliti, il resoconto circostanziato delle ricerche condotte nella prospettiva d'accertare la realtà biografica e, par qualche riguardo, culturale del Fortuna, vien offerto, da chi scrive, a parte : « Maestro J. Francesco Fortuna Padoano, ditto el sole, architetto », *Bolletino del Museo Civico di Padova*, LVII, 1978.



1

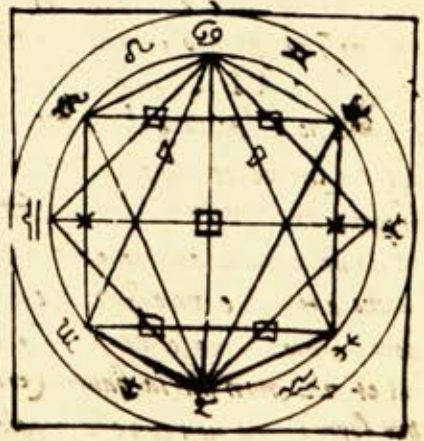
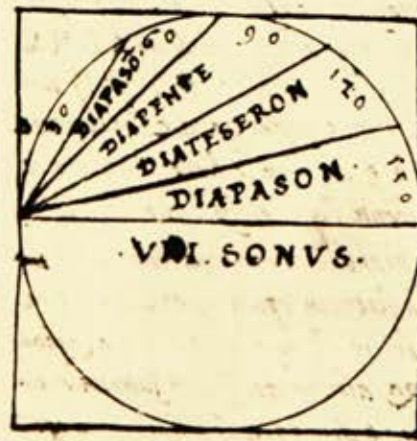


2

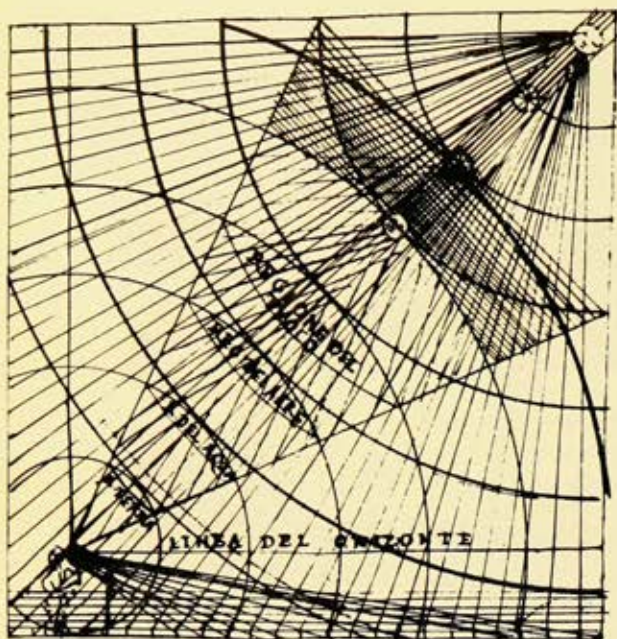


3

4
LA FIGVRA DIMOSTRATICE DE SENSI ET DE
- ANIMA -



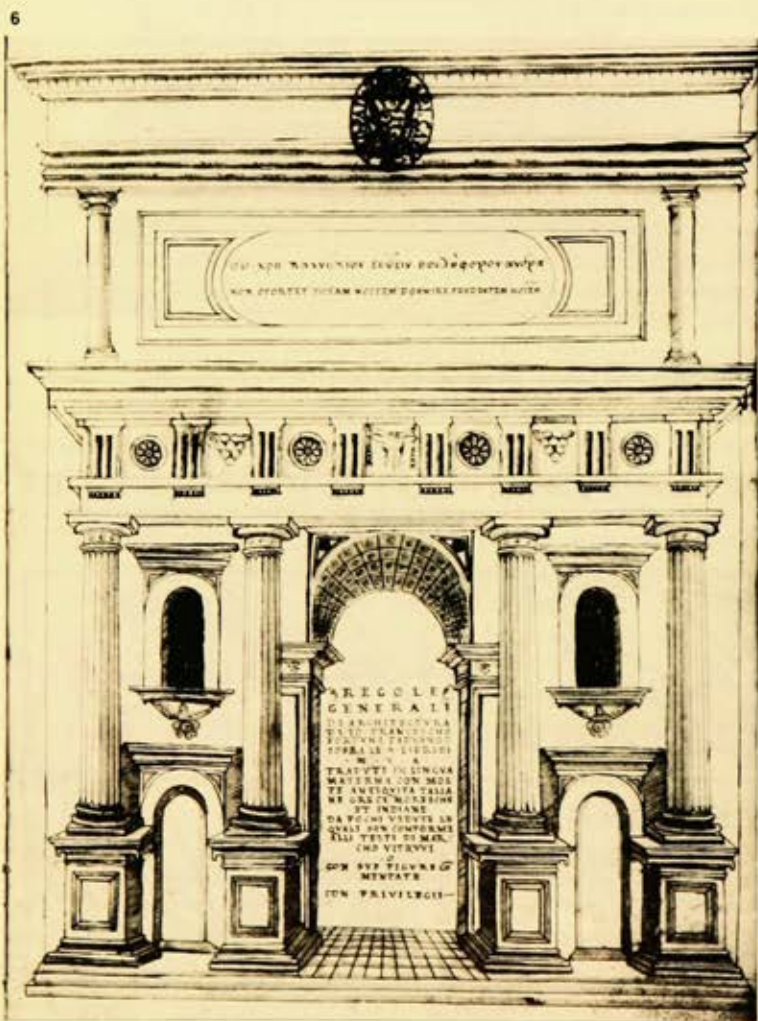
- 1. Francesco Fortuna, Le « quattro cariat » (fol. 20 r').
- 2. Francesco Fortuna, « Il portico de Persiani » (fol. 22 r').
- 3. Francesco Fortuna, Cariatide (fol. 21 r').
- 4. Francesco Fortuna, « La figura dimostratrice de sensi et de l'anima » (fol. 34 v').



Ioannes franciscus
fortuna Patavinus
Architectus.



Primo si velle vedere Virtus bonitas
Sunt vincentes mox marcos etc.



5. Francesco Fortuna, « La figura nelle demonstratione et di
voce et di elementi et di prospetiva » (fol. 35 r').
6. Francesco Fortuna, Frontespizio.
7. Francesco Fortuna, Stemma medico (fol. 2 r').

Il trattato sull'architettura di Pellegrino Tibaldi

di Aurora SCOTTI

Le due copie del Discorso di architettura di Pellegrino Tibaldi che ci sono oggi note — quella della Bibliothèque Nationale di Parigi, Mss. Italiani 474 e quella della Biblioteca Ambrosiana di Milano, cod. P 246 sup. — ci permettono di collocare la composizione della stesura originale da parte dell'artista negli ultimi anni della sua vita, pur non consentendoci una datazione precisissima. Se l'esemplare di Milano permette di fissare con sicurezza solo la data di esecuzione della copia — il 1610 per mano dell'ingegnere milanese Guida Bombarda —, l'esemplare parigino reca in apertura una datazione — 1587 — a scrittura diversa dal resto del volume, a matita e, ad evidenza, aggiunta in un secondo tempo. Tale data, derivata probabilmente dalla presenza di una citazione di una indulgenza pontificia, datata in quell'anno, nella pagina finale di guardia del codice, anche se possibile, mi sembra tuttavia eccessivamente precoce, poichè risulta posteriore di appena un anno al trasferimento di Tibaldi in Spagna, alla corte di Filippo II, mentre il Trattato rivela una conoscenza diretta di esperienze costruttive in terra iberica, intercalate lungo tutta la stesura, che sembrano presupporre una familiarità di più lunga data.

Per questo riterrei più prudente una datazione negli anni novanta che non solo trova riscontro in una seconda data presente nell'ultima pagina citata del manoscritto parigino (« la ditta indulgencia la copiai in Spagna al Scoriale reale ali 14 abril 1591 »), ma trova anche riscontri interni al codice stesso, nel ricordo da parte di Tibaldi della trasformazione di Madrid in città capitale spagnola iniziata trent'anni prima.

In ogni caso il trattato del Tibaldi è una composizione del tutto particolare : concepito in primo luogo e nella prima parte come discorso rivolto senza dubbio ad un destinatario politico di altissimo livello, inerente alla costruzione di una città-modello, esso prosegue poi come sintesi critica dei trattati di Leon Battista Alberti e di Vitruvio.

Tibaldi cioè — pur riflettendo sulla sua esperienza ventennale di architetto, tutta esperita a contatto ed al servizio del cardinale milanese Carlo Borromeo (e questa esperienza è ben visibile nell'attenzione ai problemi funzionali e nella citazione di alcune soluzioni idrauliche tipicamente lombarde) elabora un progetto di città vista non in funzione di un potere religioso, di uno stato della chiesa, bensì di uno stato del principe, sia pure cattolico.

Per questo assumono particolare interesse anche le due fonti teoriche da lui copiosamente citate e selettivamente espunte da un bagaglio sicuramente assai più ampio di conoscenze. Se non altro per la lunga consuetudine, Tibaldi doveva conoscere le elaborazioni teoriche dei milanesi, pittori e ingegneri da cui emerse poi la complessa teorizzazione del Lomazzo : di certo, ad esempio, aveva lavorato come ingegnere civile in collaborazione con Giacomo Soldati che, da frammenti scritti e dalla testimonianza del Lomazzo, sappiamo essere estremamente interessato ai problemi del 'lume' in architettura e della proporzione armonica degli ordini, tanto da proporre un nuovo ordine architettonico ritrovato prima che come invenzione formale come rapporto armonico

musicale. Ebbene lo scritto di Tibaldi, quasi ad escludere tutta questa esperienza, non sembra interessato ad una lettura dell'architettura in chiave di rapporti armonici musicali, nè ai risvolti cosmologici di questa lettura, escludendo così anche la possibilità di una teorizzazione in parte analoga a quella di Palladio. Il problema armonico è liquidato da Tibaldi nella sola frase (p. 120 v^o): « L'armonia è musica liberalle molto difficile la Poesia è parte di questa musicha, et musica è ragione, et esercizio della natura armonicha, natura armonicha è quella che si può adattare insieme, la ragione non opera senza l'occasione del senso, perchè non fa giuditio di cose che prima non si conosce fatti. La musica che diletta la mente è l'orechia congiunta con la moralità et con la speculatione ». La frase è estrapolata da Vitruvio, tralasciando tutti i restanti argomenti.

Tibaldi persegue prioritariamente il progetto di creare una città di aspetto enfaticamente classicista, con un uso iperbolico e moltiplicato degli ordini, puntando soprattutto sul dorico. Il carattere di robustezza, ma anche il valore di austerità e severità connesso col dorico servono a ribadire la potenza delle costruzioni progettate, garantendo così quasi implicitamente anche la solidità e la forza di valori morali su cui è costruita la nuova società.

I selezionati modelli teorici accettati dall'architetto hanno un valore politico del tutto particolare: da un lato c'è Vitruvio, indiscusso riferimento per tutti gli architetti del Rinascimento, ma è un Vitruvio filtrato attraverso la lettura della traduzione di Daniele Barbaro, che mirava alla formazione di architetti organici ad una committenza aristocratica ed oligarchica, impegnata a riflettere il suo potere economico nell'impegno di governo e nella gestione dello stato. I rapporti tra Daniele Barbaro e Palladio, e quelli tra quest'ultimo e l'aristocrazia veneta non potevano non essere noti ad un architetto colto come il Tibaldi, abituato per giunta ad operare scelte linguistiche perfettamente rispondenti ai milieux culturali e sociali a cui i vari lavori erano destinati.

La seconda — e forse ancor più importante fonte — era il Trattato dell'Alberti, il *De re aedificatoria*, con i suoi pregnanti riferimenti alla necessità di unificare nel tessuto urbano la concordia discors di elementi che riflettono la complessa società umana. Tibaldi non riassunse direttamente il testo latino di Alberti, ma operò sulla sua traduzione curata da Cosimo Bartoli a metà Cinquecento che, schematizzando il testo albertiano, già ne aveva irrigidito soluzioni e proposte, adeguando il trattato del dotto e colto umanista al clima assolutista e neofeudale instaurato dal granduca Cosimo I de' Medici.

Questa scelta di fonti culturali si accompagnava nel trattato del Tibaldi alla scelta della forma espositiva dal discorso teorico, quasi senza illustrazioni, con rifiuto di fornire una modellistica, sia nella organica accezione palladiana che nella sequenza empirica di Serlio o nello casistica tipologica di ogni forma di edificio urbano degli studi di Ammannati.

Anche Tibaldi inizia il suo discorso dimostrando interesse per alcuni tipi edilizi urbani, ma queste tipologie non sono quelle dei luoghi di abitazione, ma quelle degli edifici simboli del potere, enucleati dapprima sugli esempi romani antichi e verificati poi alla luce della loro persistenza e della loro evoluzione nel corso dei secoli. Troviamo così in apertura di discorso un capitolo sulle Basiliche, a una o più navate, correttamente divise e distinte in cristiane e non cristiane. Per le prime Tibaldi difende alcune posizioni tipiche della controriforma, come la necessità di un assoluto isolamento della basilica « da ogni secolar contagione et confusione da fabrica secolare » (p. 2), o la necessità che il tempio sia ornatissimo « et li tempij sontuosi induce (sic!) il popolo a divotione et tenuto in molta stima et reverentia ». Per le basiliche civili (i palazzi di città, i broletti ecc) egli distingue la tipologia moderna dalla antica per la adozione di una grande sala non a pian terreno ma al primo piano, con possibilità di destinare lo spazio sottostante a vari usi (opifici, negozi ecc), illustrando poi una propria proposta con sala doppia e grandi peristili (pp. 3-4). A quella della Basilica segue la trattazione della Curia, sia ecclesiastica che del Senato, con Libreria, Bagni, Terme, Teatri; segue poi il Foro con le attrezzature

che gli antichi pensavano adeguate ad una pubblica struttura, come Palestre, Xisti e Scuole (pp. 4-10).

A queste tipologie fa seguito l'analisi di edifici poco sviluppati nell'antichità, ma importantissimi per la società rinascimentale: « grandissime opere di pietà sono gli hospitali, et quanto sono maggiori e più degni, et meglio governati sarà maggior segno della bontà e carità de la città » (p. 10). La trattazione degli ospedali è dettagliata: difendendo la tradizione italiana dei grandi ospedali, Tibaldi prevede ricoveri per mali fisici curabili ed incurabili e per mali morali, distinguendo infermerie per malati di febbri, piaghe, ferite, convalescenti, nonché spazi per vecchi, pazzi, donne convertite, fanciulle da marito, orfani, con acuta sensibilità per tutte le forme messe a punto dalla assistenza cattolica nel corso del Cinquecento.

Gli ospedali rappresentano anche, nello svolgimento del discorso, il punto di passaggio alla trattazione di tipologie edilizie più legate al tempo presente, come il Palazzo Senatorio, il Palazzo di Giustizia, il Carcere (da notare la collocazione al centro della città, la presenza di un cortile al centro dotato di cappella in modo che i reclusi a pene non gravi potessero sentire la messa, con singolare ricordo oltre che del carcere milanese, del Lazzaretto; nel carcere Tibaldi classifica gerarchicamente i vari luoghi di pena e destina un reparto anche ai corrigendi, mentre le forme architettoniche devono essere estremamente ed eloquentemente severe), i Granai, la Piazza del Mercato, la Tesoreria, la Zecca, l'Armeria, le Stalle, il Palazzo degli anziani, il Palazzo del Principe, la Casa propria del Principe, il Tempio, la Casa del Vescovo, la Canonica, il Seminario, i Collegi (Dottori, Notai, Medici ecc.). L'organizzazione di questi edifici, quasi tutti porticati o con atrio per lo meno in facciata, attorno al Foro e ad altre piazze limitrofe viene presentata come sequenza di nuclei di grande efficacia monumentale. A completamento di questa parte del suo discorso, Tibaldi passa ad analisi più tecniche e riesamina quasi globalmente la situazione, incominciando ad indicare l'unità di misura adottata, il braccio, diviso in dodici oncie, per cui dà gli estremi di definizione: « Questo brazo è cavato dal huomo; di statura del huomo più presto grande che mezano cioè tutto il gomitto sino alla estremità delle dita di mezo tenendo distesso la mano quanto si puo: tutti li portici si faranno di netto larghi brazza 12, et le colonne grosse ance 8 alte brazza 12 facendole di ordine dorico » (p. 23 v^o), definendo poi altre unità di misura come cubiti e palmi.

Si passa quindi a descrivere la distribuzione dei vari stabilimenti nella città partendo dalle sedi dei mercati e di nuovo dalle basiliche, con un procedimento quasi a spirale, che torna più volte sui medesimi temi, affrontandoli ogni volta da punti di vista diversi o più complessi e cioè passando dall'analisi dell'origine colta delle varie tipologie al loro aspetto formale ed alla costruzione vera e propria.

Proprio in questa parte del discorso comincia ad emergere la complessa informazione del Tibaldi poiché egli trae indifferentemente i propri esempi di distribuzione urbana o di prassi costruttiva sia dalla esperienza italiana che da quella spagnola. A p. 24 ad esempio trattando della « postura della basilica, et piazza de' mercanti » sostiene « Nella piazza principale ò foro nel lato della testa oposto a quello dove e il Duomo si fara la basilica cioè loggia e piazza de' mercanti », con un fin troppo ovvio riferimento al cuore di Milano che allineava sui lati brevi della piazza centrale il Duomo ed il confine con la Piazza dei mercanti con Broletto al centro. A p. 27 invece trattando delle macellerie, sostiene la necessità che siano collocate in una piazza apposita, con portici attorno e con abitazione dei macellai ai piani superiori, aggiungendo « in la villa di Madrid dove si fa la Corte del N. Re Catolico, fanno quasi il medesimo, hanno una gran corte con portici a torno [il codice parigino a p. 32 a questo punto aggiunge: « non lontani dal foro la qual si sera con due porte grande »] sono li banchi della carne non confussi cioè da una parte distintamente si vende la carne di bue poi segue quella de' castratti, poi de' vitelli, et capretti... »

Parlando delle strade il giudizio di Tibaldi separa funzionalità da bellezza e sostiene che mentre occorrerebbero strade strette, perché fresche d'estate in quanto protette dal

sole e calde d'inverno perchè protette dai venti, non può non lodare le strade larghe e diritte perchè più maestose e in grado di abbellire la città. Loda così le ampie, larghe strade maestre di Madrid, introducendo una distinzione e una classificazione gerarchica fra le varie arterie in ragione della loro ampiezza proporzionale alla lunghezza. La soluzione madrilena gli appare ottimale (ed essa avrà un riflesso pratico a Milano agli inizi del XVII secolo quando si studierà una nuova sistemazione di tutta l'area centrale), ma suggerisce il perfezionamento dei sistemi di scarico dell'acqua piovana e delle acque luride con esecuzione di tombini e di condutture sotterranee. Il sistema già noto e sfruttato in Italia dagli antichi era applicato a scala urbana anche in città che si andavano allora ristrutturando in Italia settentrionale come ad esempio la Torino sabauda che Tibaldi doveva conoscere.

In questa parte del discorso l'interesse per la casa d'abitazione non principesca è del tutto assente; essa viene recuperata solo nella seconda parte del trattato dove l'architetto dichiara esplicitamente di sunteggiare il trattato albertiano: « Qui comincia li pareri de Lion Battista Alberti ».

Si tratta comunque di una sintesi critica, perchè frequenti sono le aggiunte al testo di Alberti/Bartoli, soprattutto per quanto attiene modi e forme del costruire. Mancano in genere gli enunciati e le elencazioni minute delle parti costitutive dei vari nuclei, mentre la sequenza di esempi citati elimina tutti i modelli antichi per puntare sugli esempi contemporanei di cui aveva diretta esperienza, risultando più ricca e varia. Così, ad esempio, in relazione al problema delle scale (pp. 36-37) Tibaldi presenta una sequenza che, accanto al sistema semplice, anche se monumentale come in Palazzo Farnese, della scala a rampe uniche, snodantesi progressivamente attorno a pianerottoli, sia pure ampi, della tradizione italiana, descrive le molteplici articolazioni in parallelo o in perpendicolare delle varie rampe di scale spagnole, da quelle dell'Escoriale a quelle del Palazzo di Madrid e di Toledo.

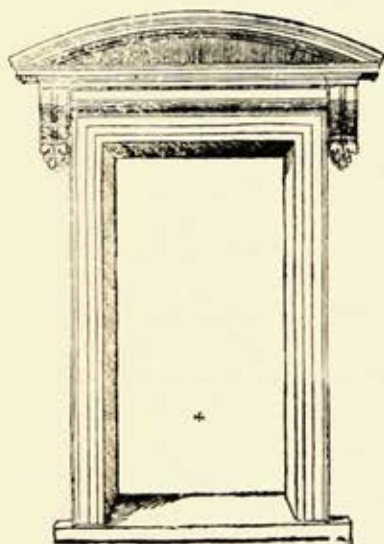
Particolare rilievo in relazione al progetto di città da lui delineato assume la trattazione degli ordini, limitati a tre, dorico, ionico e corinzio, ma con descrizione dettagliata soprattutto dell'ordine dorico di cui ritiene opportuno fornire il disegno (fig. 1), oltre che della possibile base attica, anche del capitello (è presente comunque anche il disegno per la base della colonna ionica, utilizzabile anche per il corinzio). Indica come ottimi moduli proporzionali da lui sperimentati nelle colonne un'altezza corrispondente a 7 diametri di base per il dorico, $8\frac{1}{2}$ oppure $8\frac{1}{2}$ per lo ionico e $8\frac{1}{2}$ per il corinzio; descrive con cura il metodo per costruire proporzionalmente basi capitelli e trabeazioni, fornendo il sistema di partizione necessario per calcolare esattamente altezze e sporti delle varie membrature. Le parti successive continuano questa lettura critica dell'Alberti, dal libro VII al X compresa la rivendicazione della dignità professionale ed intellettuale del lavoro di architetto.

Nella terza parte inizia invece la sintesi dal Vitruvio del Barbaro, sintesi che riparte proprio dalla trattazione degli ordini e dei loro membri costitutivi, comprendendo in questo caso, come variante del corinzio, anche l'ordine composito. Dopo gli ordini la digressione sui sistemi di copertura degli edifici ripropone, sia pure in forma abbreviata, quella sintesi tra esempi italiani (si forniscono gli schemi delle capriate atte a sorreggere il tetto) e modelli spagnoli (nelle coperture a torre) che avevano dominato nelle pagine precedenti. Le desunzioni dal testo del Barbaro sono poi piuttosto sunteggiate e meno letterali che non quelle dell'Alberti anche per quanto riguarda la struttura e la tipologia della città antica.

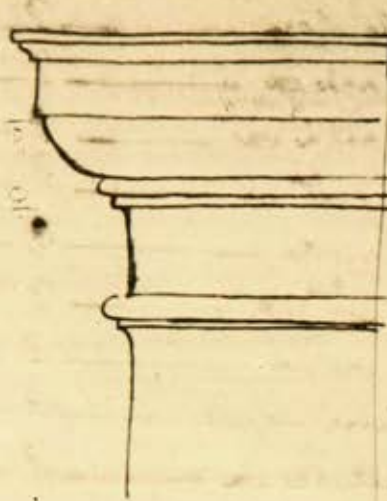
Dato il carattere dello scritto sembra impensabile che Tibaldi avesse di mira la pubblicazione in questa forma del suo trattato. Senza dubbio poteva ritenere di dover rendere pubblica la prima parte, risultando le altre due quasi una sequenza di appunti o un promemoria sugli elementi essenziali del costruire. A meno di non considerare queste due parti come base per ulteriori personali riflessioni.

Lo scritto non dovette però passare inosservato nell'ambiente milanese di fine Cinquecento-inizio Seicento, come prova la copia eseguita nel 1610 dal Guida

Bombarda. Gli architetti lombardi avevano gran desiderio di elaborazioni e di scritti teorici, in relazione alla sentita necessità di fornire modelli propositivi ai governatori spagnoli che, trasformato il castello in piazzaforte, abitavano stabilmente in Palazzo Ducale al centro di Milano, contiguo al Duomo ed al Palazzo del Vescovo, al centro di un ordinato sistema di piazze e strade che, come nel discorso pellegriniano, univano il Palazzo di Giustizia e il Carcere al Verziere, alla Piazza del Duomo, a quella dei Mercanti con le Scuole palatine ed il Collegio dei Giureconsulti.



Una parte della relazione da me presentata al Congresso di Tours del 1981 è già stata pubblicata col titolo « Pellegrino Tibaldi ed il suo Discorso d'Architettura », in *Fra Rinascimento Manierismo e Realta. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze Giunti Barbera, 1984, pp. 119-127, con più vasta digressione sulla storia dei codici ed abbondanti note, a cui si rimanda. Ci si limita qui a fornire gli estremi bibliografici dei contributi in precedenza dedicati al trattato tibaldiano : A. Peroni, « Il Discorso di architettura di Pellegrino Pellegrini », *Omaggio alle lettere. Quaderni del Collegio Borromeo*, Pavia, 1960 e M. Rosci, « Costruzioni ecclesiastiche nell'idea di città dal Palladio al Tibaldi », *Bollettino del C.I.S.A. A. Palladio*, XIX, 1977. Le citazioni dal testo tibaldiano presenti nel mio testo sono tratte dall'esemplare milanese della Biblioteca Ambrosiana, eccetto i casi specificamente indicati.



Il abaco	—	2	—	5	—
Il quat. sopra	—	2	—	$\frac{1}{2}$	—
il echino	—	2	—	1	—
L'ovolo	—	2	—	$3\frac{1}{2}$	—
il grande sopra	—	2	—	3	—
La gressa con il quat.	—	2	—	2	—
				—	2 — 15 —
Presa la regola del echino et quat.					
in Part.	—	2	—	1	—
Quel del ovolo	—	2	—	$3\frac{1}{2}$	—
il resto delimitato	—	2	—	$1\frac{2}{3}$	—
				—	2 — 6 $\frac{1}{3}$ —

Il colarino della colonna alto	—	2	—	$1\frac{1}{3}$	—
La linea	—	2	—	$\frac{2}{3}$	—
Il spazio di ambi due le parti	—	2	—	2	—

Alcuni ne fanno li tre quat. sotto il lord, et altre una gressa
 per il si voglia che si facci a vesire tal ornamento in un
 modo, altre et con di spacio

Ionic

Il capitello Ionico sarà alto il terzo del Diametro d'esso della colonna
 tutta l'altezza si partira in parti ii delle quali se ne da 4 al
 sotto et alla vesira per una giranda alle volute, et una al
 suo quat. che gira parimenti, et due alla gola conosciuta di
 imitato, et una al suo quat. per due di questi parti non si ha
 come il ordine della colonna fatto a esso capitello et una d'altezza
 del suo quat. il 2^o quat. ha il spazio fuori del suo di sopra alla

1. P. Tibaldi, capitello dorico. Biblioteca Ambrosiana, cod. P. 246 sup., p. 144.

La Regola delli cinque ordini del Vignola

di Christof THOENES

Di tutti i libri discussi in questo convegno, quello del Vignola è senza dubbio il più divulgato¹. Ne conosciamo più di 250 edizioni; è stato tradotto in almeno sette lingue straniere; era in uso come libro scolastico fino alla prima metà del nostro secolo. Gli autori di « best-sellers » di solito non godono buona fama presso gli studiosi, e così non può sorprendere che il successo della *Regola* non si sia ripetuto presso la critica storico-artistica. Stando al giudizio degli esperti si tratterebbe, cito un amico italiano, del « trattato più cretino del Cinquecento »; il suo autore sarebbe un tiranno pedante e noioso, che con un intreccio di regole avrebbe cercato di soffocare nei suoi seguaci ogni impulso creativo. In seguito cercherò di dimostrare come questo giudizio negativo, oggi generalmente accettato, parta da un malinteso già invalso ai tempi del Vignola stesso e che ha ragioni storiche ben precise. Quale era, dunque, il vero intento del Vignola teorico d'architettura? Prima di rispondere a questa domanda, vorrei discutere brevemente alcune particolarità della storia editoriale del libro, che, come vedremo, ci aiuteranno anche a capire meglio a che mirasse².

Il problema dell'*editio princeps* della *Regola delli cinque ordini* è stato oggetto di ricerca già da molto tempo, specialmente per quanto riguarda la data della pubblicazione. Poiché essa non era indicata sul frontespizio dell'opera (fig. 1), bisognò stabilirla per mezzo di una lettera del figlio dell'autore, Giacinto Vignola, che il 12 giugno 1562 manda una delle prime copie del libro al Duca Ottavio Farnese³. Ma i problemi non finiscono qui. Infatti, l'aspetto degli esemplari che portano questo frontespizio originale è abbastanza variabile, sia per il numero delle pagine che seguono, sia anche per il loro contenuto. La ragione è che la *Regola* non è un libro nel senso comune della parola, cioè un prodotto dell'arte tipografica, ma una serie di incisioni — e questo vale pure per l'unica pagina di testo, riportante la prefazione, anch'essa non stampata a lettere mobili, ma incisa su rame.

Ovviamente, in un libro di questo tipo, il numero delle pagine, o meglio delle tavole, può variare da un esemplare all'altro. Quindi, la questione dell'*editio princeps* si trasforma in quella del nucleo dei rami incisi e riuniti al momento della prima comparsa dell'opera. Riassumendo una discussione che qui non interessa, posso affermare trattarsi di 32 tavole: 29 con incisioni di colonne, trabeazioni e altri particolari e con poche righe di testo esplicativo, precedute dal frontespizio e dalla tavola già menzionata con la prefazione, che reca il numero III. Resta il problema della tavola II. Di essa, infatti, conosciamo due versioni. L'una porta il facsimile di un motuproprio di Papa Pio IV, con un privilegio di

1. Il seguente testo è quello letto al convegno; una versione più ampia in lingua tedesca è apparsa in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XX, 1983, pp. 345-376.

2. Per quel che segue cf. Ch. Thoenes, « Per la storia editoriale della *Regola delli cinque ordini* », in W. Lotz, Ch. Thoenes e altri, *La Vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola*, Bologna, 1974, pp. 179-89.

3. A. Ronchini, « I due Vignola », *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, vol. III, 1865, pp. 361-96.

stampa concesso per la *Regola*. In altri esemplari, però, questo facsimile manca, e al suo posto troviamo, quasi come preludio all'opera che segue, una tavola sinottica dei cinque ordini (fig. 3). A prima vista, la spiegazione sembra ovvia: il privilegio era stato dato per 10 anni, e dopo questo termine il foglio ormai inutile sarebbe stato sostituito da quello nuovo. Così almeno è stato inteso da tutti gli editori successivi, che hanno sempre trattato questa « tavola delle cinque colonne » (come da adesso in poi la chiameremo) come parte integrante della *Regola* stessa: non c'è ristampa dove essa manchi; e così intendevo procedere anch'io quando nel 1973 — in occasione del quarto centenario della morte del Vignola — avevo da curare una ristampa fotostatica dell'opera⁴.

Quindi, cercai un esemplare dell'*editio princeps* con le « cinque colonne » al posto del privilegio, e ne trovai uno, molto fresco e ben conservato, del resto già segnalato dal Giovannoni, nella Biblioteca Alessandrina a Roma⁵. Esaminandolo bene, però, ebbi una sorpresa quasi sconcertante: si trattava non di un esemplare dell'edizione originale, ma di un'imitazione o di una replica — non moderna, beninteso, ma evidentemente più o meno contemporanea. Metto a confronto qui i due frontespizi (fig. 1 e 2): le differenze sono minime e nella riproduzione si vedranno appena; spero che si possa scorgere la diversità delle ali del putto a sinistra con lo stemma, sopra l'edicola. Non voglio fermarmi su questo argomento, difficile da trattare con sole diapositive; comunque, differenze di questa entità e anche più piccole si trovano in tutte le tavole. Abbiamo a che fare, quindi, con una ripetizione molto fedele, eseguita con cura non comune. Perché il Vignola l'ha fatta, o l'ha fatta fare? La risposta sarebbe chiara, se intanto i rami si fossero consumati. Ma non era così, poiché conosciamo copie abbastanza fresche tirate da essi ancora nel Seicento. Quindi, l'unica soluzione è che l'autore della copia non sia stato il Vignola, e che si tratti di una ristampa non autorizzata, ossia un falso⁶ — cosa tutt'altro che insolita a quel tempo. Ci sono ancora altre ragioni a convalidare questa ipotesi, che qui posso omettere; il punto essenziale per cui io la riferisco è che essa ci dà la possibilità di escludere dall'opera del Vignola quello schema di cinque colonne isolate, che, come ho detto, non manca in nessuna delle edizioni posteriori, ma che, a mio avviso, è nettamente contrario a quanto il Vignola voleva insegnare, cioè, la *regola* dei cinque ordini.

Infatti, quel che vediamo qui (fig. 3) sono i cinque ordini senza regola, ossia con cinque regole diverse, come li aveva trattati 25 anni prima il Serlio nel suo *Quarto Libro*, intitolato « Regole generali » — plurale — « delle cinque maniere degli edifizii ». Ho messo a confronto (fig. 4) una silografia del Serlio, che evidentemente ha servito da modello per il nostro incisore. Anche lì si tratta della prima tavola dell'opera, con la quale l'autore garbatamente presenta al lettore i personaggi del suo libro, secondo l'uso, come ci spiega, dei « comici antiqui, alcuni dei quali, volendo rappresentar una comedia, mandava uno suo nunzio innanzi, che in succinte parole dava notizia ai spettatori di tutto quello che nella commedia si havea da trattare ». Ciò era necessario poiché il Serlio era il primo a pubblicare qualcosa su questa dottrina delle « cinque maniere », la cui origine vera e propria rimane tuttora oscura⁷. Sappiamo soltanto che verso il 1520, quando Raffaello scrisse la sua cosiddetta « lettera » a Papa Leone X⁸, il sistema non era ancora del

4. Pubblicata a cura della Cassa di Risparmio di Vignola, Bologna 1974.

5. G. Giovannoni, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, 2a ed., Roma, 1935, p. 258; cf. M. Walcher Casotti, *Il Vignola*, Trieste, 1960, vol. I, pp. 172-76, vol. II, fig. 4 e 283-85.

6. Come si può apprendere, fra l'altro, da un errore ortografico, copiato insieme con la relativa correzione dal rame originale (tav. VIII).

7. Non si tratta, comunque, di un « revival » dall'antichità, bensì di un'idea nuova, caratteristicamente moderna, la cui storia rimane ancora da scrivere; cf. frattanto Ch. Thoenes e Hubertus Günther, « Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? », *Roma e l'antico* (ed. Marcello Fagiolo), Roma 1985, 261-310, e la bibliografia ivi citata. Per il ruolo del Peruzzi come precursore immediato del Serlio, cf. il contributo di H. Günther nel presente volume.

8. Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, a cura di E. Camesasca, Milano, 1956, pp. 63 s. Cf. Christof Thoenes, « La lettera a Leone X », *Raffaello a Roma, Il convegno del 1983*, Roma 1986, 373-381.

tutto stabilito — o generalmente affermato —, mentre il Serlio nel 1528, quando chiedeva il suo famoso « copyright »⁹, sembra aver avuto in mente il suo canone definitivo (parla, nella lettera, di cinque ordini, mentre poi furono incisi solamente i tre di origine greca). Tuttavia, anche per il Serlio del *Quarto Libro* non si trattava ancora di una questione del tutto risolta. Quel che mancava era un sistema proporzionale, che abbracciasse tutte e tre le parti dell'ordine : colonna, trabeazione ed, eventualmente, piedistallo.

Infatti, i teorici del Quattrocento, dall'Alberti in poi, si erano concentrati quasi esclusivamente sulla colonna, stabilendone le proporzioni per mezzo di relazioni numeriche fisse fra diametro e altezza, 1/7, 1/8 e 1/9 per dorica, ionica e corinzia¹⁰. Non era difficile allacciare a questo canone « greco » le due colonne di origine romana, ossia italica, quella toscana e quella composita, proporzionandole 1/6 e 1/10, come appaiono nella illustrazione del Serlio¹¹. I problemi nacquero, invece, col tentativo di estendere il canone agli altri elementi dell'ordine. Per i piedistalli, il Serlio propose una serie di proporzioni discrete, crescenti da un ordine all'altro, ma con una ratio diversa da quella delle colonne, sicché le proporzioni totali del complesso colonna-piedistallo risultano irregolari, in un caso perfino irrazionali¹². Per le trabeazioni provò almeno a fare un passo avanti, proponendo per quella ionica come per quella corinzia un'altezza totale di un quarto di colonna — sebbene, come aggiunge, nei monumenti antichi che aveva misurato non fosse questa la relazione esatta. Quindi « il tutto s'intende sempre per regola generale, lassando sempre molte cose nell'arbitrio del prudente architetto »¹³. E fu proprio questo atteggiamento a suscitare la perplessità di lettori che, lontani dall'insegnamento diretto delle rovine romane, proprio da un tal libro si aspettavano una regola fissa e assoluta, universalmente applicabile, nella quale, come dirà poi il Vignola, « io me aquietassi con la sicurezza che ad ogni giudiziooso dovesse piacere »¹⁴.

Come arrivare a tale regola ? Il Vignola — e ciò mi pare il punto saliente — vi arriva non completando, o migliorando (come avevano fatto il Blum e il Bullant), il sistema del Serlio, ma ricominciando da capo, cioè da un concetto essenzialmente nuovo dell'ordine stesso. Mentre Serlio, come abbiamo visto, partendo ancora dalle « maniere » dei templi vitruviani, presenta i cinque ordini come cinque personaggi individuali, composti da colonna, piedistallo e trabeazione, le cui proporzioni singole egli cercava di armonizzare, il Vignola parte da uno schema astratto, unitario, suddiviso nei tre elementi principali ; e solo dopo, in un secondo tempo, si differenziano i cinque ordini singoli, ciascuno con le proprie caratteristiche¹⁵. Qui mi manca il tempo per spiegare il procedimento nei suoi particolari, analizzando le singole tavole del libro ; vi presento, invece, un disegno

9. Cf. D. Howard, « Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights », *The Burlington Magazine*, vol. CXV, 1973, pp. 512-16.
10. Questo il canone di Francesco di Giorgio, mentre nell'Alberti si trovano ancora indicazioni contraddittorie. La paternità di Francesco di Giorgio assume particolare importanza riguardo alle sue relazioni col Peruzzi come presumibile creatore del sistema degli ordini divulgato poi dal Serlio (v. sopra, nota 7). Cf. anche gli studi del Peruzzi sull'ordine dorico, discussi in questo convegno da H. Burns.
11. Risultando la colonna toscana abbastanza goffa, il Vignola ne accrebbe la proporzione a 1/7 (con riferimento a Vitruvio IV, 7), con conseguente aumento dei valori seguenti fino all' 1/10, che vale ugualmente per quella corinzia e composita.
12. Si tratta della nota serie albertiana : 1/1, 1/√2, 2/3, 3/5, 1/2. Alberti stesso proponeva di dare ai piedistalli (*arulae*) sotto le mezze colonne dei teatri un sesto dell'altezza totale dell'ordine (VIII, 7).
13. Serlio, *Libro Quarto*, ed. 1537, fol. 39 v°. Mentre il Vignola per « regola generale » intende una regola di validità universale, che comprenda tutti e cinque gli ordini, il Serlio usa lo stesso epiteto in senso riduttivo, per indicare una regola di massima che permette anche eccezioni.
14. Se non indicato diversamente, le citazioni del Vignola sono prese dalla prefazione alla 'Regola' (tav. III).
15. La stessa svolta si può osservare nelle architetture del Vignola, dove gli schemi globali d'organizzazione, sia nelle piante sia negli alzati, tendono a prevalere sul valore espressivo degli elementi lessicali. Cf. Ch. Thoenes, « Osservazioni su architettura e società nell'opera del Vignola », *Artisti e società a Roma e Firenze nei secoli XV e XVI*. Convegno di studi all'Università di Roma, 1981 (non ancora pubblicato ; uscirà una versione tedesca in *Kritische Berichte* 15, 1987).

sintetico che ne mostra il risultato (fig. 5)¹⁶: una specie di recupero di quella tavola delle cinque colonne, che il Vignola stesso aveva tralasciato di disegnare, e che poi era stato fornita dal ristampatore illegale, ma su un livello teorico arretrato, in quanto dedotta ancora dal Serlio.

Il confronto illustra molto bene quel che è successo: mentre per il Serlio ogni colonna aveva ancora la « sua » altezza propria, assoluta, quasi come residuo dei generi vitruviani, in origine radicalmente differenti l'uno dall'altro, il Vignola ne calcola solo le relazioni proporzionali, entro un quadro aritmetico perfettamente unitario. Ne risulta una *regola* quanto mai rigida e precisa, che però — e ciò è fondamentale per l'intendimento dell'opera — si limita strettamente al lato quantitativo del disegno degli ordini, non curandosi affatto della conformazione del dettaglio. In altre parole, la *regola* come tale non sta nelle figure, ma esclusivamente nei numeri in esse iscritti; oppure, le tavole non sono state fatte per essere copiate nei loro particolari (come poi diventò abitudine fra gli scolari d'architettura per quasi quattro secoli), ma per esser lette come schemi di distribuzione proporzionale. Solo così possiamo capire che la *Regola* del Vignola non è, o comunque non voleva essere, quella camicia di forza accademica per la quale tanto spesso è stata denunciata, ma un espediente di costruzione che all'architetto creativo lasciava tutta quella libertà di cui aveva bisogno. Ne è prova il trattamento dell'ordine dorico, per cui il Vignola offre due esempi¹⁷, l'uno « cavato dal Teatro di Marcello in Roma » (fig. 7), l'altro « composito da diversi fragmenti » e messo in opera dall'autore stesso (fig. 8) — di forme notevolmente diverse, che tuttavia coincidono a perfezione col canone proporzionale: esempi che evidentemente dovevano incoraggiare il lettore a sperimentare altre forme nuove e sorprendenti.

Ora, per ritornare al canone stesso, ho raccolto i principali valori numerici in una tabella:

	Toscana	Dorica	Ionica	Corinthia	Composita
Trabeazione	3 ½	4	4 ⅔	5	5
Colonna	14	16	18	20	20
Piedestallo	4 ⅔	5 ⅓	6	7	7
	22 ⅓	25 ⅓	28 ⅔	32	32

Anche qui devo rinunciare a spiegazioni dettagliate; comunque è facile notare che in tutti e cinque gli ordini il rapporto fra piedestallo, colonna e trabeazione rimane fisso, cioè uguale a 4 : 12 : 3. Quel che cambia da un ordine all'altro è la grossezza della colonna, ossia il « modulo ». Com'è noto, il modulo — corrispondente al raggio della colonna nella sua parte inferiore — è l'unità di misura secondo la quale la *regola* è calcolata e a cui si riferiscono anche i numeri della nostra tabella. Ma la sua funzione spesso viene misconosciuta. Non si tratta, infatti, del punto di partenza del calcolo, come se l'ordine intero si componesse da raggi di colonna, o frazioni di essi. Il modulo stesso invece è il risultato di una determinata operazione aritmetica (o anche geometrica), lo si ottiene cioè dividendo l'altezza totale dell'insieme piedestallo-colonna-trabeazione per una costante, caratteristica per ciascun ordine: sono le cifre che, nella nostra tabella,

16. Schemi analoghi si trovano in edizioni posteriori della *Regola*, per es. Bologna 1736. Mentre il Serlio conserva l'idea più ingenua, quattrocentesca, delle colonne « crescenti » in misura assoluta, le prime tavole comparative degli ordini con altezza costante e diametri decrescenti appaiono nella letteratura vitruviana: cf. Cesariano, 1521, quarto libro, fol. LVIII r^o, e Jean Martin, 1547, terzo libro, fol. 35.

17. Questo raddoppiamento, che comporta uno strano iato nel sistema tanto regolare dell'opera, trova la sua spiegazione storica nelle prime teorie cinquecentesche sull'ordine dorico: ringrazio il dott. H. Gunther per le indicazioni relative. Cf. anche le due varianti del dorico nelle tavole supplementari della *Regola* (portate nella Cancelleria e a Caprarola).

appaiono nell'ultima riga, al di sotto delle linee. È questa l'operazione fondamentale che l'utente della *Regola* deve eseguire, come descritta nel commento alle relative tavole¹⁸.

Ovviamente, il procedimento come tale ricorda quello di Vitruvio, ove il modulo ugualmente appare non come dato prestabilito, ma risulta da una divisione, normalmente della larghezza totale del tempio, per una costante¹⁹; e solo in un secondo tempo questo modulo viene identificato col raggio, oppure anche col diametro della colonna. Con ciò non voglio affermare che la *Regola* sia il frutto di un ricorso diretto del Vignola a Vitruvio, anche perchè ci sono taluni indizi che egli non fosse capace di leggere l'autore classico nella lingua originale²⁰. Più probabile mi sembra — sebbene non sia ancora in grado di provarlo con esattezza — che l'uso del modulo nella *Regola* tragga la sua origine negli studi vitruviani della cerchia sangallescica, specialmente di Antonio il Giovane, della cui mano conosciamo alcuni fogli con disegni e commenti sull'argomento²¹. Comunque sia, per il Vignola stesso doveva trattarsi di un problema secondario. E' vero che anche lui nella sua prefazione si richiama a Vitruvio, come anche alle misurazioni che avrebbe eseguito sulle rovine antiche. Ma nello stesso tempo ammette francamente che dei risultati non ha sempre tenuto conto: «... se qualche minimo membro non avrà ubidito veramente alle proporzioni dei numeri... questo l'avrò accomodato nella mia regola». Siamo di fronte a una svolta simile a quella che si può osservare nel Serlio, nel passaggio dal *Quarto* al *Terzo Libro*: la svolta dall'empirismo al dogmatismo. Ma — ed è questa la differenza che desidero sottolineare in modo particolare, perchè divide il Vignola dal Serlio come da tutta la teoria rinascimentale in genere — il dogma non è più il Vitruvio, ma «la mia regola» — cioè, una regola stabilita dall'autore con criteri puramente pragmatici, funzionali, rinunciando a qualsiasi tentativo di legittimazione sia metafisica sia storica²². Non si tratta più della questione umanistica per le fonti della vera architettura — Vitruvio o i monumenti — ma di una *regola* nuova, «facile e spedita», che prima di tutto deve funzionare nella pratica attuale.

Il testo della prefazione, da cui sto citando, non è l'unico commento alla propria teoria che il Vignola ci ha lasciato. L'altro lo vedo nel frontespizio (fig. 1), senz'altro il foglio più interessante (sebbene finora meno studiato) dell'opera, sia dal punto di vista formale sia da quello iconografico. Qui non posso far altro che una breve parentesi, limitandomi a due osservazioni: l'una concerne l'architettura dell'edicola, apparentemente del tutto «irregolare», e quindi qualcosa come una auto-confutazione della *Regola* stessa. In verità si tratta dell'ulteriore conferma di quanto abbiamo già accennato, cioè che il libro del Vignola nel suo intento originale era tutt'altro che la Bibbia di uno sterile accademismo. Infatti, le colonne con basi attiche e capitelli a foglie d'acanto e «aquille in luogo dei caulicoli» sono presi dalla *Regola* stessa (fig. 9), ove appaiono come appendice all'ordine composito²³. «Sfogare la bizaria nelle cose miste», come dice il Serlio²⁴, era anche per il Vignola un aspetto legittimo della propria arte; così nel 1564, quando avrà a disegnare un camino nel Palazzo Farnese a Roma, si servirà proprio di questo frontespizio (fig. 6). Colgo l'occasione per notare che, mentre i due putti del camino sono certamente

18. Per es. tav. VI: «Dovendosi fare quest'ordine (sc. toscano) col suo piedistallo si partirà tutta l'altezza in parti 22, et 1/6...», e così via.

19. Vitruv III, 3, 7; IV, 3, 4; etc.

20. Cf. Thoenes 1983 (cit. sopra n. 1), note 75 ss.

21. Per es., Uff. 948 A e 1238 A (disegni per una porta; gentile indicazione di H. Gunther). Cf. anche H. Giess, *Die Stadt Castro und die Pläne Antonio da Sangallo d.J.*, *Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XIX, 1981, p. 108.

22. Mentre un Antonio da Sangallo rimaneva coinvolto in un continuo «paragone colle antiche», indispensabile per la propria teoria. Cf. T. Buddensieg, «Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo», *Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XV, 1975, pp. 106 s.

23. Cf. Serlio, *Libro Quarto*, ed. 1537, fol. LXII v°: «Il capitel segnato A per il mostro cavallo in loco del caulico si può dir Composito». Nel *Sesto Libro* tratterà anche un «ordine bestiale» (ed. 1619, fol. 17 r°).

24. *Sesto Libro*, ed. cit., fol. 18 r°.

ideati dal Vignola stesso, del frontespizio gli si può attribuire solo la parte architettonica ; per le figure, invece, abbiamo un disegno preparatorio di Federico Zuccari, di cui mi sono occupato in altra sede²⁵, discutendo anche alcuni aspetti dei frontespizi architettonici del Cinquecento in genere, dei quali il nostro, purtroppo, è un esempio particolarmente complesso.

L'elemento più interessante sono senz'altro le due figure allegoriche nelle nicchie ai lati dell'edicola. Iconograficamente non sono invenzioni dello Zuccari nè del Vignola, ma di Francesco Salviati, che ne disegnò i prototipi per il frontespizio del « Libro » di Antonio Labacco, nel 1552 (fig. 10) — argomento che del resto potrebbe anche confermare l'ipotesi di una collaborazione del Vignola e del Labacco non solo come architetti ma anche come trattatisti e editori. Infatti, non sembra impossibile che fra gli amici i cui « prieghi » avevano spinto il Vignola alla pubblicazione del suo libro fosse anche il Labacco, desideroso di aver un complemento sistematico al suo proprio libro di antichità, in analogia con il *Terzo e Quarto Libro* del Serlio : sicchè i due trattati, stampati nello stesso formato e rilegati in un solo volume, come spesso si trovano, formerebbero qualcosa come un « Anti-Serlio » romano.

Comunque sia, da Labacco/Salviati è derivato l'apparato allegorico del nostro frontespizio, che qui però non voglio più analizzare, in quanto nel disegno del Vignola assume un ruolo piuttosto marginale. Quel che invece emerge come motivo centrale è il ritratto dell'autore, che, come elemento nuovo nella trattatistica d'architettura, cambia il significato di tutta la composizione : dall'insegnamento delle rovine di Roma — raffigurato la prima volta nel frontespizio del *Terzo Libro* del Serlio, col suo motto *Roma quanta fuit/ipsa ruina docet* — si passa all'architetto moderno che insiste sul suo dogma.

E con ciò chiudo la parentesi e torno al libro stesso. Ho detto che si tratta di una dottrina pragmatica, funzionale, e queste parole forse esigono ancora qualche commento. A noi la teoria delle proporzioni degli ordini sembra materia piuttosto accademica, molto lontana dalla prassi edilizia quotidiana. Non lo era, però, per un architetto del Cinquecento. Com'è noto, nell'architettura rinascimentale l'ordine normalmente non forma un motivo autonomo, a se stante, ma serve da « ornamento » (per usare la nota espressione albertiana, accolta pure dal Vignola) applicato a una data struttura muraria. Questo fatto, fondamentale per tutta l'architettura moderna, ha conseguenze anche per il calcolo proporzionale : infatti, esso non inizia coll'ordine stesso, ma questo va inserito in un contesto preesistente. In altre parole, l'architetto non è libero nella scelta della misura della colonna (ossia del modulo), ma deve partire da una determinata altezza totale — di una facciata, o di un piano — per accomodarvi l'ordine, mantenendone tuttavia la proporzione regolare. E, come abbiamo già visto, era proprio questo il problema al quale il Vignola offriva una soluzione, ovvero la soluzione definitiva, razionale, scientifica. Insomma, si trattava di una conquista di innegabile valore pratico, e l'immediato successo che il libro trovò sembra confermare questa sua utilità.

Dico « sembra », perchè stranamente risulta abbastanza difficile trovare tracce di tale successo nella critica, sia contemporanea, sia posteriore. L'unico autore a dare una idea giusta della dottrina vera e propria della *Regola* è il Vasari, in una frase della seconda edizione delle *Vite*, dove si legge : « ... Giacomo Barozzi da Vignola, il quale in un libro intagliato in rame ha con una facile regola insegnato a ingrandire, e sminuire, secondo gli spazi, li cinque ordini d'architettura » : diagnosi molto acuta e intelligente, il cui senso però già nell'edizione originale viene oscurato da un errore di stampa, rimasto incorretto in tutte le ristampe posteriori, fino ad oggi²⁶. Forse già il Vasari stesso non aveva capito

25. Ch. Thoenes, 1983 (cit. sopra n. 1), ove vengono trattati anche gli affreschi di Vignola e Zuccari a Caprarola.

26. « ... secondo gli spazi de' cinque ordini... » Vasari, *Delle Vite...*, Firenze 1568, vol. II, p. 308 ; ed. Milanesi, vol. V, p. 432. Infatti, « aggrandire e sminuire » una data struttura, mantenendone le proporzioni, era diventato un problema cruciale per gli architetti da quando avevano iniziato a imitare gli antichi sulla base dei rilievi di monumenti.

bene quanto il Vignola, magari a voce, aveva cercato di spiegargli. Comunque, che la *Regola* dal punto di vista didattico fosse un fiasco, possiamo apprenderlo anche dal testo stesso. Il Vignola medesimo era convinto di aver scritto un libro piuttosto elementare, comprensibile, come dice nella prefazione, per « ogni mediocre ingegno »²⁷ — « una regola facile et spedita », che « senza gran fastidio di leggere » (queste le sue parole) si poteva dedurre dalle tavole e dai numeri in esse iscritti. Evidentemente s'immaginava un lettore familiare piuttosto con cifre e misure che non con testi letterari. In realtà, le cose andarono in modo diverso. Cito ancora dalla prefazione : « Il mio intento è stato di essere inteso solamente da quelli che habbino qualche introduzione nell'arte » — cioè, nel mestiere d'architetto ; ma « ho visto poi per esperienza come l'opera piace anco assai a molti Signori mossi dal gusto di poter intendere... l'intero dell'arte intorno a questi ornamenti ».

Visto per esperienza : vale a dire, dopo che il libro era uscito ; e questo attira la nostra attenzione su un'ultima curiosità tipografica della *Regola*. Le frasi citate stanno a tavola III nell'ultimo capoverso, il quale è scritto in caratteri più minuti di quelli precedenti, evidentemente nella premura di inserirlo ancora nello spazio rimanente a piè del rame. Ora, se continuiamo a leggere, apprendiamo che effettivamente è stato aggiunto in un secondo tempo, collo scopo di motivare certi cambiamenti praticati nelle tavole seguenti, venendo incontro con ciò alle esigenze della clientela nuova. Si tratta dell'esplicazione dei nomi propri dei membri architettonici, data mediante lettere maiuscole inserite nel disegno, e la relativa spiegazione in calce²⁸. Era dietro questa osservazione che alcuni anni fa avevo postulato l'esistenza di un primo *état* delle tavole della *Regola*, prima di queste aggiunte, ed effettivamente, nel frattempo, la Walcher Casotti ha potuto rintracciare un esemplare di questa « editio princeps princeps » nella Biblioteca Nazionale di Firenze²⁹.

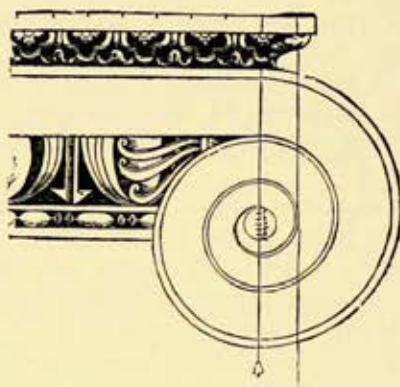
Come ho detto, si tratta di una curiosità, che però mi pare abbastanza illuminante per quel malinteso sul nostro libro di cui ho parlato all'inizio. Ideato per la mano dell'esperto, che doveva usarlo, si può dire, come una serie di tavole logaritmiche proporzionali, ottenne il vero successo presso un pubblico dilettante, ingenuo, che prima di tutto voleva sapere che cosa erano questi « cinque ordini », dei quali di recente tanto si era parlato. L'aveva capito, prima del Vignola stesso, quel ristampatore anonimo, che fece copiare la « tavola delle cinque colonne » dal Serlio : giusta introduzione non per un manuale tecnico, ma per un libro di figure, specie di *Musterbuch* rinascimentale, ossia repertorio dei più noti luoghi comuni del vocabolario architettonico corrente. Visto così, il malinteso della *Regola* s'inquadra in un processo storico-sociale di notevole portata. Attraverso il Serlio e altri suoi predecessori, la dicotomia fra dilettantismo « signorile » e architetti di mestiere risale fino agli inizi della trattatistica del Rinascimento in genere. Essa era sorta da un doppio sfondo culturale : da un lato la cultura erudita e letteraria, storico-antiquaria degli umanisti, assorbita poi della civiltà delle corti quattro- e cinquecentesche ; dall'altro quella professionistica, tecnico-razionale, nella quale le tradizioni dell'artigianato medievale si erano fuse con la scienza naturale moderna. Uniti ancora in figure come quella dell'Alberti o di Francesco di Giorgio, nella trattatistica cinquecentesca i due filoni tendono a separarsi. Così, il tecnicismo esasperato della *Regola* si spiegherebbe anche come reazione professionistica alla troppo larga apertura verso il dilettantismo propagandato dal Serlio. Ma, ironia della sorte, era proprio per questa sua apparente semplicità, per l'ostentato laconicismo del suo testo, come peraltro anche per il purismo tecnico delle illustrazioni, prive di ogni residuo storico-archeologico come di ogni elemento prospettico, visivamente naturale, che la *Regola* doveva divenire il libro

27. Cf. Serlio, *Libro Quarto*, ed. 1537, fol. V r^o : « ogni mediocre ne possa essere capace... »

28. In altri casi i termini sono stati iscritti direttamente nelle illustrazioni, come per es. a tavv. IV e V.

29. M. Walcher Casotti, « Note vigolesche », *Arte in Friuli, arte a Trieste*, vol. III, 1979, pp. 55-60.

prediletto di un diletterantismo nuovo, tanto fervente quanto intollerante e, in fin dei conti, stupido. In questo senso, la fortuna del Vignola teorico coincide inaspettatamente con quella dell'architetto, che, tramandando all'epoca seguente un vocabolario rinascimentale pulito e semplificato, con opere come il Gesù o l'Escorial aprirà, anche suo malgrado, la strada verso il barocco.



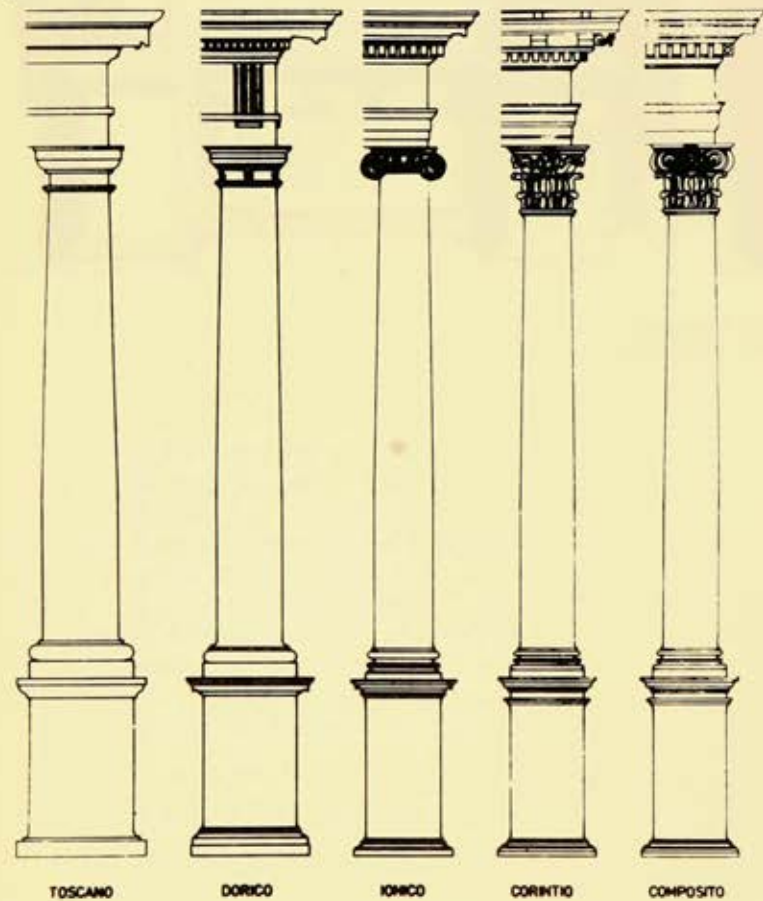
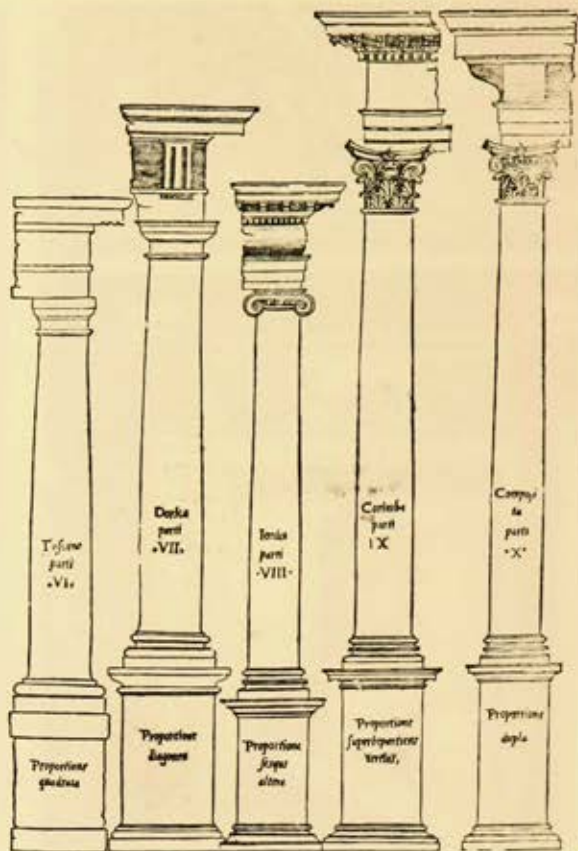
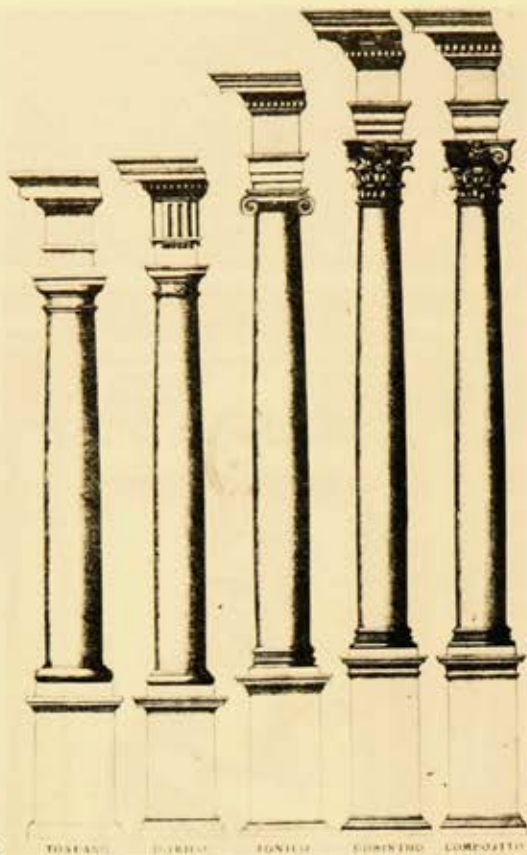


1



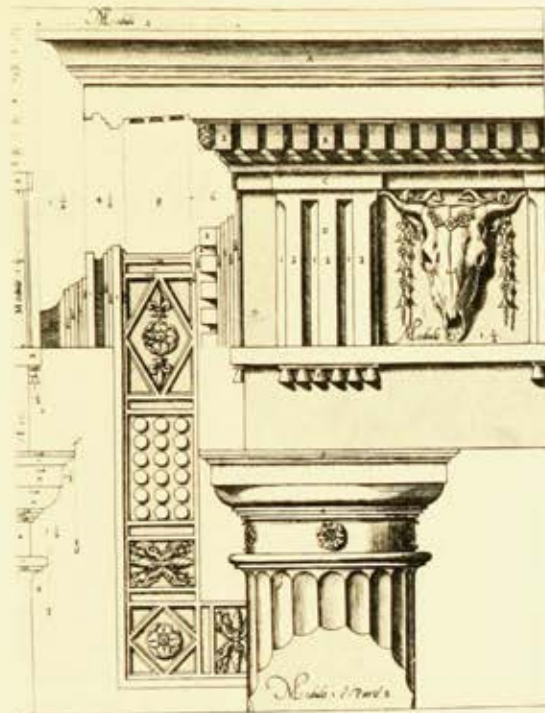
2

1. Vignola, *La regola delli cinque ordini*, edizione originale, frontespizio.
 2. Vignola, *La regola delli cinque ordini*, ristampa anonima, frontespizio.



3. Vignola, La regola delli cinque ordini, ristampa anonima, tav. III.
 4. Serlio, Libro quarto, fol. VI r.
 5. I cinque ordini secondo Vignola (dis. H. M. Bonenkamp).
 6. Roma, Pal. Farnese, Camino (Vignola).
 7. Vignola, La regola delli cinque ordini, tav. XIII.
 8. Vignola, La regola delli cinque ordini, tav. XIV.
 9. Vignola, La regola delli cinque ordini, tav. XXX.
 10. Labacco, Libro appartenente all'architettura, frontespizio.

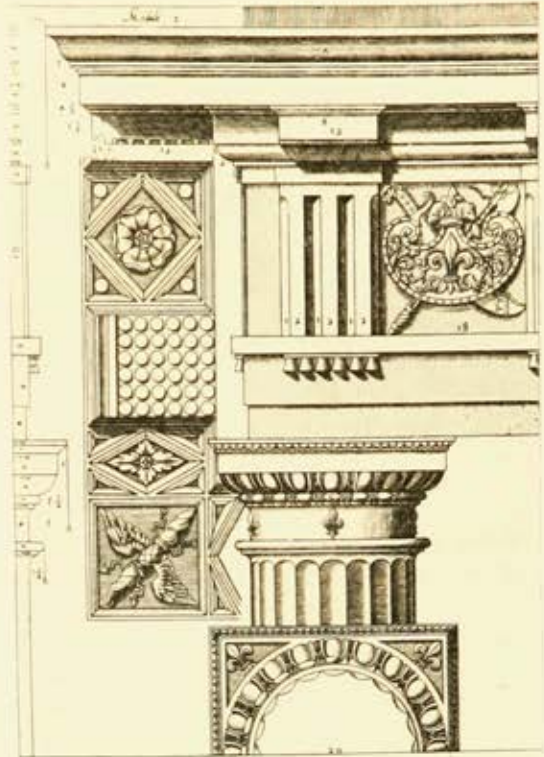




Questi sono i due modi di ornare il Tronco di un'Columna in Roma come nel presente per modo di cornice, si
 deve in prima in luogo ovale questa medesima proporzione.

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| 1. ovale | 2. parte ovale superiore |
| 3. ovale | 4. ovale |
| 5. ovale del fusto | 6. ovale ovale inferiore |
7. ovale del piedistallo
 8. ovale del piedistallo superiore
 9. ovale del piedistallo inferiore
 10. ovale del piedistallo inferiore

7



Questi sono i due modi di ornare il Tronco di un'Columna in Roma come nel presente per modo di cornice, si
 deve in prima in luogo ovale questa medesima proporzione.

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| 1. ovale | 2. parte ovale superiore |
| 3. ovale | 4. ovale |
| 5. ovale del fusto | 6. ovale ovale inferiore |
7. ovale del piedistallo
 8. ovale del piedistallo superiore
 9. ovale del piedistallo inferiore
 10. ovale del piedistallo inferiore

8

9



Tra i due modi di ornare il Tronco di un'Columna in Roma come nel presente per modo di cornice, si
 deve in prima in luogo ovale questa medesima proporzione.

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| 1. ovale | 2. parte ovale superiore |
| 3. ovale | 4. ovale |
| 5. ovale del fusto | 6. ovale ovale inferiore |
7. ovale del piedistallo
 8. ovale del piedistallo superiore
 9. ovale del piedistallo inferiore
 10. ovale del piedistallo inferiore

Questi sono i due modi di ornare il Tronco di un'Columna in Roma come nel presente per modo di cornice, si
 deve in prima in luogo ovale questa medesima proporzione.



10

Du mot à l'image : le rôle de la gravure sur cuivre

par Henri ZERNER

Les traités sont faits de mots, et je vais vous entretenir d'images. J'étais tenté d'intituler cette communication l'antitraité. Ce sera en partie une mise au point de détails concernant le rapport de Serlio aux techniques de l'estampe, mais je la placerai dans un cadre plus large. Je prendrai deux points de repères extrêmes. Le *De re aedificatoria* d'Alberti d'une part et la *Regola delle cinque ordini* de Vignola de l'autre. Il s'agit d'abord de repères chronologiques : le traité du grand Florentin est comme on y a justement insisté un texte inaugural ; la *Regola* vient à la fin de ce que nous appelons la Renaissance et en a transmis une sorte de consommé aux âges suivants. Mais ce sont aussi des points extrêmes d'un autre point de vue, en ce que Alberti donne à entendre et que Vignole donne à voir ; d'une part un texte de la plus grande importance qui n'a été illustré que très tard et assez pauvrement (je laisse de côté la question d'une illustration originale qu'on aurait perdue ; le fait est qu'on s'en est relativement bien passé) ; de l'autre une série de planches gravées, d'images accompagnées d'un minimum de commentaire. C'est dans cet intervalle et cette opposition que prend place l'épisode qui va m'occuper.

Certaines données techniques de la gravure permettent de mieux comprendre ce qui s'est passé. Il faut rappeler que la Renaissance connaît deux principales façons d'imprimer les images, l'impression en relief du bois gravé d'un côté, et de l'autre la gravure en creux sur cuivre, généralement au burin, mais parfois à l'eau-forte. S'agissant d'illustration, l'une de ces techniques, le bois gravé, s'y prête facilement ; l'autre avec beaucoup de difficulté. Dès le quinzième siècle, on a néanmoins été tenté d'utiliser la gravure au burin qui permet plus facilement la finesse et l'exactitude du détail. Ne pouvant facilement imprimer les cuivres sur la même feuille que la typographie, on s'est avisé pour une édition de Dante de réserver au sein du texte la place des illustrations comme on le faisait pour les manuscrits enluminés ; mais au lieu d'introduire une peinture, on imprimait les gravures séparément et on les collait à leur place. Ce système était si peu satisfaisant qu'on l'a abandonné après quelques feuilles¹. Ce n'est, à très peu d'exceptions près, que dans la seconde moitié du XVI^e siècle qu'on commencera à utiliser la gravure sur cuivre pour l'illustration du livre, en faisant passer les feuilles sous deux presses différentes, ou en s'arrangeant pour que l'illustration vienne sur des folios différents, et c'est seulement à l'extrême fin du siècle que ce système se généralisera et supplantera le bois gravé.

Si la gravure sur cuivre a échappé au livre jusqu'à une époque assez tardive, elle a pourtant permis de constituer des suites d'ornements gravés dont on peut penser qu'elles sont simplement venues relayer les recueils de modèles dessinés ; c'est le cas des

1. Sur cet édition de Dante de 1482 voir A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, New York et Londres, 1938-1948, vol. I, pp. 99-111.

panneaux de grotesques ou de chapiteaux de G. A. de Brescia². On trouve aussi très tôt quelques compositions architecturales séparées, dont une au moins d'après Bramante³.

Serlio

En 1528, Serlio qui s'est réfugié à Venise après le sac de Rome entreprend un projet extrêmement intéressant. Dans un document sur lequel Deborah Howard a attiré l'attention, il demande en compagnie de Agostino de Musi (Veneziano) un privilège pour la publication de planches gravées représentant les cinq ordres, et des compositions architecturales⁴. Les planches seront marquées des monogrammes des deux artistes. De fait, on connaît neuf planches qui représentent les bases, chapiteaux et entablements des ordres doriques, ioniques et corinthien ; les bases sont accompagnées d'un morceau de profil correspondant (fig. 1 et 2). Le projet est visiblement resté inachevé, mais Agostino a réédité la série à Rome en 1536⁵ (fig. 3 à 5). Il y a là, et on l'a déjà dit ailleurs, comme le germe de ce que sera la *Regola* de Vignole, une démonstration en images des ordres, mais outre que le projet a avorté, une grande distance sépare Vignole de ces planches avant tout pittoresques, sans indications aucunes de dimensions ou de proportions et qui ne pouvaient donc guère servir que comme modèles ornementaux. N'oublions pas que Serlio a une formation de peintre.

Serlio, conscient sans doute des limites d'une telle présentation, et sensible surtout aux ressources de sa ville d'adoption, se décide à publier son *libro*, son traité, ou plutôt son manuel. Venise en effet n'était pas seulement un centre important d'édition, mais avait aussi une tradition brillante de graveurs sur bois. En revanche, Agostino étant rentré à Rome, je ne vois aucun buriniste de quelque distinction à Venise à ce moment là. En 1537 donc, Serlio publie son *Quarto libro* livre magnifique dans la tradition du *Songe de Polyphile* et des grandes éditions de Vitruve de Fra Giocondo et de Cesariano, mais plus riche encore d'illustrations, au point qu'on peut parler de planches commentées autant que d'illustration au texte ; il n'y a pas à revenir là dessus. Il faut néanmoins insister sur le fait que tout ce qui est dimensions et proportions est laissé au texte ; les planches restent purement picturales.

Dans l'introduction Serlio donne le plan général de son ouvrage, et l'on sait avec quelle persistance il va s'appliquer à l'exécuter dans les vingt années qui suivent. Fait remarquable, on a retrouvé la lettre autographe par laquelle Serlio demande le privilège pour sa publication, texte qui a été publié par Loredana Olivato⁶. Il y demande le privilège pour ses livres, tant dans l'original qu'en traduction latine afin de les rendre accessibles aux autres nations, et il ajoute « et anco ho apparechiato alcuni particolari disegni di prospettiva et de architettura per stampar in carta reale » (« et j'ai aussi préparé certains dessins exceptionnels de perspective et d'architecture pour les imprimer en « carte reale » — c'est-à-dire sur un papier plus grand que celui du livre). On a retrouvé une gravure au burin aux Offices qui est en effet de grand format ; John Onians, qui la connaissait, pensait qu'elle pouvait faire partie du projet de 1528, mais elle n'est

2. A. M. Hind, *op. cit.*, vol. V, n° 42-65, pp. 50-54.

3. Sur Bramante et la gravure, voir A. M. Hind, *op. cit.*, vol. V, pp. 101-106.

4. Deborah Howard, « Serlio's Venitian Copyrights », *Burlington Magazine*, CXV, 1973, p. 512.

5. Planches décrites par Bartsch, *Le Peintre-graveur*, vol. XIV, n° 525-533, et reproduites dans *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, pp. 199-216. Pour la réédition de 1536, il semble bien qu'Agostino Veneziano ait fait une copie des planches, plutôt qu'un second état.

6. L. Olivato « Per Serlio a Venezia : Documenti nuovi e documenti rivisitati », *Arte Veneta*, XXV (1971), pp. 284-91. Le texte se trouve aussi dans Deborah Howard, *op. cit.*, p. 516.

7. John Onians, thèse inédite, *Style and Decorum in Sixteenth Century Italian Architecture*, Warburg Institute, London, pp. 553-555.

visiblement pas gravée par Agostino et ne porte pas de privilège ; Deborah Howard, en conséquence, la fait correspondre à la demande de 1537, mais l'objection du privilège subsiste, et cette fois, il ne s'agit pas de gravure sur cuivre, faute de praticien à Venise⁸. J'ai eu la chance de trouver la solution de ce problème. Pierre Berès conserve un bois gravé inconnu qui porte le monogramme de Serlio et le privilège et dont la composition correspond à celle de la gravure de Florence (fig. 6). Il n'y a guère de doute que le bois gravé correspond au privilège demandé en 1537, et nous avons donc enfin un exemple, peut-être le seul qui ait effectivement vu le jour, de ces planches indépendantes plus grandes que celles du traité, dont Serlio conservait encore le projet en France. Dans l'avertissement au lecteur à la fin des livres I et II, publiés à Paris en 1545 il donne l'état de son travail, c'est-à-dire des livres V, VI et VII. Il ajoute : « encore après toutes ces choses, je vous promets plusieurs pièces de carte royale de diverses inventions de Perspective et Architecture, à cause qu'en mon second livre (pour estre les marges petit) je ne me suit peu estendre en certains choses qui demeurent en mon entendement, et si en ay desjà beaucoup de dessinées ».

Serlio donne décidément le primat de l'œil. Voici, par exemple comment il explique pourquoi il a introduit l'ordre composite dans le livre IV, ordre qui semble canonique aujourd'hui mais ne l'était nullement à l'époque, parce qu'il est absent de Vitruve. Alberti, il est vrai, mentionnait déjà les œuvres composites mais sans en faire un ordre indépendant, l'autorité de l'auteur romain étant trop puissante. Serlio lui-même est prudent, prudent mais efficace, puisque le composite ne sera plus remis en cause : « *nondimento ho io voluto accompagnare alle predette una quasi quinta maniera delle diette semplici mescolata, mosso dall'autorità delle opere de' Romani, che con l'occhio si veggono...* » Serlio se contente donc de parler d'un « quasi-ordre », mais pour lui l'autorité des monuments transmise par l'intermédiaire de l'œil l'emporte sur l'autorité textuelle et intellectuelle de Vitruve.

Il n'est pas étonnant dans ces conditions que l'image ait occupé une telle place chez Serlio. On est allé jusqu'à affirmer qu'il était si soucieux de la qualité de ses illustrations qu'il se fit lui-même graveur, en se fondant sur un passage de Vasari.

On attribue depuis longtemps à Serlio deux gravures au burin portant le monogramme S.S. Charles Dinsmore a retenu cette attribution et montré que Serlio avait pu en effet exécuter ces planches en France en 1544 parce qu'elles copient des gravures antérieures⁹. Mais il ne semble guère probable que Serlio se soit fait graveur pour exécuter des copies exactes dont la seule originalité est une banderolle ornementale portant le titre. Le monogramme S.S. correspond bien aux initiales de Sebastiano Serlio, mais dans les cas attestés où l'artiste s'est servi d'un monogramme, il a choisi S.B. pour Sebastiano Bolognese. Il y a en outre une raison qui permet je crois d'exclure Serlio de l'affaire. La gravure signée S.S. représente un chapiteau qui est le type même du composite selon Serlio ; étant donné que l'ordre composite est pour ainsi dire l'invention de Serlio, il me semble impossible qu'il l'ait intitulé « corinthien ».

S'il n'a pas gravé ces deux planches, dont du reste on ne comprendrait pas bien le rôle ou la signification en 1544, il n'a pas non plus gravé les planches sur cuivre du *Libro extraordinario* publié chez Jean de Tournes en 1551. La première planche porte le monogramme de deux C enlacés qui est une marque de graveur lyonnais bien attestée, même si l'on ne sait pas identifier le maître. La dernière planche des *porte sottile* porte le monogramme PVO que Rondot a attribué à Pierre Eskirsch connu aussi sous le nom de Pierre Vase. Je ne saurais dire s'il a eu raison mais la présence de ce monogramme exclut l'intervention de Serlio comme graveur. En tout cas, loin d'être un « fait indisputable » comme le pensait Dinsmore, il me semble à peu près exclu que Serlio ait lui-même mis la

8. D. Howard, *op. cit.*, p. 516.

9. W. B. Dinsmore, « The Literary Remains of Sebastiano Serlio », *Art Bulletin*, XXIV, 1942.

main à ces planches. Le texte de Vasari, du reste, ne pose pas un sérieux problème parce qu'il se sert souvent de « graver » dans le sens de « faire graver ».

En revanche, ce *Libro* est extraordinaire non seulement parce qu'il n'entre pas dans le schéma original en six livres proposé dès 1537, mais parce qu'il donne une formule nouvelle de publication. Le *Libro extraordinario* est une suite de planches gravées accompagnée d'un court texte. Serlio avait déjà ébauché quelque chose de comparable dans son entreprise de 1528 en collaboration avec Agostino Veneziano, mais il ne faut pas négliger le fait que le recueil de Serlio paraît au moment même où Ducerceau commence à publier ses nombreux recueils de gravures. On est plus près ici des suites ornementales et des recueils de modèles que du traité, et il se peut bien que ce soit le Français qui a inspiré son aîné. Le recueil de Serlio est une œuvre brillante qui a eu un énorme succès, d'innombrables échos dans l'architecture réalisée, la porte étant le premier morceau monumentalisé dans des constructions même très modeste. La formule de publication elle aussi a eu de nombreux retentissements. Elle a servi de modèle à Hans Vredeman de Vries, à Dieterlin et à bien d'autres. Il s'agit d'une présentation entièrement différente de celle des autres livres de Serlio où l'intégration du texte et de l'image est capitale. En ce sens, il faut plutôt comprendre le livre extraordinaire comme l'aboutissement du projet de planches indépendantes où Serlio pouvait donner libre cours à sa fantaisie et à son goût du pittoresque.

Les estampes romaines (1535-1537)

Entre le projet avorté de 1528 et la publication du *Libro extraordinario* il y avait eu des développements importants à Rome où le commerce et l'édition de l'estampe s'étaient développés et organisés. Rome avait la spécialité du burin comme Venise avait celle du bois gravé. Le burin servait à Rome à de nombreuses publications de caractère documentaire, architectural et archéologique. Elles aboutirent au *Speculum Romanae Magnificentiae* de Lafréry qui combine le souvenir de voyage et le document scientifique. Je voudrais examiner ici au moins brièvement un groupe de détails architecturaux bien connus, mais insuffisamment appréciés, peut-être parce que l'auteur ou les auteurs n'en sont pas identifiés. Les planches portent deux monogrammes : G. A. dit le maître à la chausse-trappe que l'on n'a pas identifié, et PS qu'on a longtemps identifié sans raison apparente et, je crois, à tort avec un peintre comtois, Jacques Prévost de Gray¹⁰. Ce qui est remarquable ici est le souci archéologique et la multiplication des indications sur la planche gravée. L'inspiration vient sans doute des gravures issues de la collaboration entre Serlio et Agostino ; mais ces planches se présentaient comme une sorte de mini-Vitruve en images, et non comme un document archéologique. On notera du reste que même dans ces livres postérieurs, Serlio ne donne pas d'indication de proportions ou de dimensions sur les planches elles-mêmes mais seulement dans le commentaire. Il est curieux de voir comment en 1535, dans son chapiteau corinthien, le maître P. S. se contente d'une simple échelle au bas, tandis qu'un chapiteau à panier sans marque de graveur mais qu'on attribue au maître à la chausse-trappe ne porte aucune indication du tout (fig. 7, 8). En 1537 le Maître PS représente un chapiteau composite qu'il nomme corinthien (fig. 9) mais, cette fois, les dimensions sont données exactement, et un profil est dessiné à gauche qui permet l'analyse du chapiteau. La technique aussi a changé et l'eau-forte a remplacé le burin donnant une plus grande liberté au dessinateur. De son

10. On trouve un catalogue incomplet des planches du Maître à la chausse-trappe et du supposé Jacques Prévost dans J. D. Passavant, *Le Peintre-Graveur*, vol. 6, Leipzig, 1864, pp. 161-164 et 128-129 respectivement. Pour Prévost, il reprend A. P. F. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-graveur français*, vol. 8, Paris, 1850, pp. 7-9 qui décrit douze pièces.

côté le maître G. A. introduit des dimensions exactes (fig. 10), mais au lieu du profil utilisé par PS il se sert d'une espèce de projection oblique qui est plus directement en rapport avec le chapiteau ; en revanche, dans toute une série de bases, il donne un profil, mais il ne l'aligne pas exactement avec la représentation complète qui est une vue en perspective (fig. 11).

Je prendrai encore un exemple de P. S. tirés de toute une série d'entablements que je crois exécutées à la fin de la série (fig. 12). L'eau-forte s'y combine très librement avec le burin, l'artiste ne se soucie plus beaucoup du rendu pittoresque et le système d'indications chiffrées et co-ordonnées est prépondérant ; on notera aussi la curieuse représentation du relief développé sur la surface, avec le profil indiqué au milieu. On a bien l'impression que le maître P. S., quel qu'il soit, n'est pas un graveur de métier reproduisant le dessin d'un autre, mais qu'il parle à son propre compte. Ses planches, en tout cas les dernières, en s'écartant des modes de présentation traditionnels de la gravure, se rapprochent de ce qu'on peut trouver dans un *taccuino* d'architecte. A ce propos, il convient d'attirer l'attention sur le fait que tout le travail de mise au point dans la présentation des planches qui nous occupent ici était sans grande originalité par rapport aux dessins d'architectes où des conventions graphiques, comme le fil à plomb qu'on voit apparaître sur nos planches vers 1536, étaient en usage depuis longtemps. Mais bien sûr le fait de donner à de tels documents la publicité de l'impression leur confère une autre signification.

Les planches qui nous occupent semblent si disparates qu'on peut se demander s'il s'agit bien d'une série, d'un seul projet. Les estampes du maître G. A., par exemple, ne sont pas des traductions d'un même dessinateur que celles de P. S. puisqu'il se sert d'un mode de projection différent ; un troisième graveur, dont je ne parlerai pas ici donne des dimensions en *braccio* florentines (fig. 13). Néanmoins, toutes ces planches ont été imprimées ensemble tout au long du XVI^e siècle, et au début sur les mêmes feuilles. Elles constituent donc bien un ensemble, et prises ainsi, elles représentent un très sérieux effort de publication archéologique dans ces années 1535-1537, au moment même où Serlio est en train de préparer son *Quarto libro*. Ce sont aussi les années où Philibert fait une étude minutieuse des ruines romaines avant de rentrer à Lyon en 1536. Il est intéressant enfin de remarquer que c'est justement au milieu de cette période, en 1536, qu'Agostino Veneziano regrave et réédite la série de 1528. La comparaison montre le chemin parcouru, ce qu'on a perdu en pittoresque et gagné en précision archéologique. Il y a donc dans ces années une activité intense d'étude et de publications archéologiques dont l'Académie vitruvienne est le prolongement théorique.

Mais c'est une archéologie d'artiste et d'architecte et non une archéologie de savant. Elle trouvera un point d'aboutissement mémorable avec les *Vestigi delle Antichità di Roma* de Dupérac en 1575. La valeur documentaire de cette série d'eaux-fortes reste encore capitale pour les archéologues. On oublie trop facilement que la page de titre porte l'indication *parte prima* et que le recueil se présente comme le dossier documentaire d'une dissertation sur l'architecture romaine qui n'a jamais paru. Dupérac avait sans doute l'intention d'y proposer sa reconstitution des principaux bâtiments antiques de la ville.

Labacco et Vignole

Antonio Labacco qui a fait au milieu du siècle un énorme effort de synthèse ne distinguait pas encore clairement la documentation et la reconstitution. Son *Libro appartenente a l'architettura* a été publié prématurément comme il nous le dit, bien qu'il y ait travaillé depuis 1550 au moins. A l'origine, du reste, Labacco ne projetait pas seulement un recueil archéologique mais un ouvrage d'architecture ; la planche foliotée 26 représente un temple rond de sa propre invention, et Labacco explique qu'il avait

préparé « molte e diverse cose moderne, di nostra invenzione » mais qu'il ne donne que cet exemple parce que le reste n'est pas prêt.

Je ne ferai qu'indiquer deux aspects du *Libro* qui me semblent intéressants ici (mais il demanderait une étude particulière dont je ne suis pas capable). D'une part Labacco va au delà des gravures du groupe marqué G. A. et P. S. dans la méthode de présentation ; il sait déjà beaucoup mieux coordonner les éléments de la représentation orthogonale dans des planches claires et synthétiques — il y a aussi des exemples où il se montre rebelle à cette représentation, mais je n'ai pas à m'y étendre ici. Il donne, comme ses prédécesseurs, des dimensions exactes mais qui ne font pas du tout ressortir les proportions, parce qu'il se sert de *braccie* florentines divisées en 60 minutes, ce qui donne des nombres très compliqués du genre de 3 brasses et 43 minutes 1/2.

L'autre point est celui de la présentation du livre, qui est extrêmement curieuse ; elle reflète, je crois, le statut bâtard de l'ouvrage entre le recueil gravé et le traité. Thomas Ashby a donné une histoire très détaillée de cette publication¹¹. Il y a eu un grand nombre de tirages qui se sont succédés assez rapidement. Ce qui ressort de l'examen des différents exemplaires est d'une part le caractère incroyablement bricolé de cet étrange livre, et d'autre part l'effort visible de Labacco pour régulariser son œuvre. La publication originale date de 1552 ; elle se présente ainsi : d'abord un titre gravé sur cuivre, puis quelques pages typographiées de privilèges et d'introduction, puis des planches gravées parfois à double page avec un court texte imprimé en typographie en manchette dans la marge ; et, en fin d'ouvrage, une grande planche du port d'Ostie en dépliant suivie d'un feuillet séparé de typographie. Enfin, quatre planches de temples ne sont ni foliotées ni titrées, trahissant clairement le caractère hatif de la publication. Dès 1552, Labacco donne une autre version où les textes typographiés en manchette sont abandonnés et gravés sur le cuivre, sauf aux feuillets 23-24 où il n'y avait pas assez de place ; ce n'est que bien plus tard qu'on décidera de renverser la planche sur le côté ce qui permettra d'intégrer le texte, ne laissant ainsi de typographie qu'au début et sur un feuillet après la planche du port d'Ostie.

Comme le professeur Thoenes l'a bien indiqué dans un article (où, du reste, il soulève plusieurs des questions que j'ai évoquées ici), le *Libro* de Labacco est sûrement un précédent immédiat de la *Regola* de Vignole dont les premiers exemplaires étaient prêts en 1562¹². Mais rien ne saurait être plus différent de l'aspect disparate du livre de Labacco que l'ouvrage extraordinairement cohérent, synthétique, et laconique de Vignole, où la force et la cohérence logique de la pensée se traduisent par l'impeccable ordonnance de la présentation. Un titre, une introduction, et vingt-neuf planches sont gravés sur trente-deux cuivres. Toutes les indications verbales, extrêmement brèves, sont intégrées dans les planches, et, innovation capitale, Vignole abandonne les dimensions pour un système modulaire qui unifie l'ensemble de l'ouvrage.

J'aimerais, pour conclure, revenir sur une page de Vasari, la page justement qui a servi à faire un graveur de Serlio. Mais ici c'est l'ensemble de cette page qui m'intéressera plus que les renseignements précis et pourtant souvent inexacts. Vasari commence par nous dire qu'il ne peut pas taire les noms de Lafrery et de Barlacchi qui ont publié tant de planches de bâtiments, de chapiteaux, de bases et d'entablements avec toutes leurs mesures. Il continue « *La dove, vedendo ridurre ogni in pessima maniera, Sebastiano Serlio bolognese, architetto, mosso da pietà, la intagliato in legno et in rame dua libri d'architettura, dove son fra l'altre cose trenta porte rustiche e venti delicate. Il qual libro è intitolato al re Arrigo di Francia. Parimente Antonio Abbaco ha mandato fuori con bella maniera tutte le cose di Roma antiche e notabili, con le lor misure fatte con intaglio sottile e molto ben condotto da...*

11. Thomas Ashby, « Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'Architectura », *La Bibliofilia*, XVI, 1914-15, pp. 289-309.

12. Christof Thoenes, « Per la storia editoriale della *Regola delli cinque ordini* », in *La Vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola 1507-1573 nel quarto centenario della morte*, Vignola, 1974.

perugino. Né meno a in cio operato Iacopo Barozzo da Vignola architectore, il quale in un libro intagliato in rame ha con facile regola insegnato ad aggrandire e sminuire secondo gli spazii de cinque ordini d'architettura... »

Ce qui à première vue pouvait sembler un ramassis incohérent se révèle, comme bien souvent chez Vasari, l'expression d'une véritable pensée. En effet, par ce regroupement apparemment incongru, il définit le lieu où s'opère la synthèse vignolesque, synthèse de la publication archéologique, du pittoresque architectural et de la théorie. La *Regola* de Vignole est d'une originalité presque brutale, mais, en même temps, elle est le résultat d'une longue gestation qui a eu lieu à l'intérieur d'une pratique graphique, la publication de l'architecture gravée, pratique graphique ressentie encore vers 1560 comme non seulement distincte mais plus ou moins incompatible avec celle du livre typographique. En particulier, la façon dont Vasari déforme l'activité de Serlio est révélatrice d'une intention. Bien qu'il évoque l'activité de Serlio dans son ensemble, c'est sur le *Libro Extraordinario* qu'il s'arrête, sur l'ouvrage le plus pittoresque et fantaisiste de Serlio et celui justement qui s'exprime par la gravure sur cuivre. Et par la même occasion Vasari indique un lien entre les deux Bolonais, Serlio et Vignole, qui se sont sûrement cotoyés en France dans les années quarante.

Vignole est certainement un esprit beaucoup plus puissant que Serlio et il a certainement compris beaucoup plus clairement, en termes abstraits, les implications de son travail et en particulier la signification de la notion de module dont Vasari souligne bien maladroitement l'importance. Néanmoins, Vignole se soucie aussi constamment de la pratique architecturale : j'ai, nous dit-il à plusieurs reprises, introduit tel ou tel élément parce que « e bene riuscito ». Malgré le caractère excessivement systématique de la *Regola*, Vignole s'y montre aussi constamment un architecte de l'effet. C'est cette combinaison de l'information archéologique entièrement intégrée dans une règle simple et puissamment efficace parce qu'adaptée à la perception visuelle qui a fait de la *Regola* une espèce d'évangile pour les siècles suivants.

Je remercie Pierre Berès qui a bien voulu me permettre de publier le bois gravé inédit reproduit fig. 6.

Appendice

Nous avons rencontré dans une collection privée une série des fragments d'architecture gravés par divers graveurs dont le Maître à la chausse trappe et le supposé Jacques Prévost, reliée dans un volume du XVI^e siècle qui contient plusieurs séries de gravures architecturales, en particulier la *Regola* de Vignole qui vient en tête de colonne et le *Libro* d'Antonio de Labacco. Le volume est homogène. Tout est imprimé sur le même papier sauf la *Regola*. Le Dr. Raphael Moreira nous a aimablement signalé un volume semblable conservé au Portugal, mais il ne nous a pas été possible de collationner les deux volumes. Voici une description sommaire de la série telle qu'elle se présente dans le volume que nous avons examiné. Je remercie M. Roger de Montebello qui m'a aidé à établir cette description.

Feuille I

1. Corniche, 150 × 108 (en mm), pièce non signée, avec mesures et indications : « Romae rx fornice Constanini ».
2. Corniche, 150 × 180, non signée, avec mesures et indications : « Olim reperta apud Amphiteatrum Saelor Romae ».

Feuille II

4. Entablement toscan, 140 × 160, sans aucune marque ni indication.

Feuille III

5. (gauche) Entablement, 200 × 141, signée P. S. 1537, avec mesures et indications : « Corinthia/Haec est Romae ad spolia XPI/sed hoc tempestete no nideri potest ».
6. (droite) Entablement, 215 × 160, signée P. S. 1537 (R. D. 12, Passavant 23), avec mesures et indications : « CORINTHIA/Haec est Romae sup tribus columnis sub Capitolio ».

Feuille IV

7. Entablement, 172 × 130, signée en bas à droite P. S. 1537 (R. D. 13, Passavant 17 cf. feuille III 6), avec mesures et indications : « Corinthia/Haec est Romae sup tribus/columnis sub capitolio ».
8. Deux entablements, 210 × 135, signée au centre P. S. 1537 (R. D. 16, Passavant 20), avec mesures et indications. Pour celui du haut : « Hoc est Romae apud ecclesiā/sancte potentiane », pour celui du bas : « Corinthia/Hoc et Romae in arcu cameliani/prope minervan ».

Feuille V

9. Entablement et corniche, 212 × 135, signée en bas à droite, près du centre P. S. 1537, avec mesures et indications : « Corinthia/Hoc est Romae apud eccelsia/saete Huiane ».
10. Entablement et frise, 200 × 145, signée en bas à gauche P. S. 1537 (R. D. 14? Passavant 18?), avec mesures et indications : « Corinthia/Hoc est Romae prope Palatium/Diui/Antonini et Faustine in Foro ».

Feuille VI

11. Deux entablements, 157 × 120, signée en bas à gauche P. S. 1537 (R. D. 11, Passavant 15), avec mesures et indications : « Corinthia Haec sūt Romae in/Quadā uinea prope thermas ».
12. Entablement, 150 × 122, signée en bas à droite P. S. 1537 (Passavant 16), avec mesures et indications : « Corinthia/Haec est extra Urbem/prope ecclesiam sancta agnetis ».

Feuille VII

13. Chapiteau en forme de corbeille, 115 × 170 (cf. Passavant, Maître à la chausse-trappe 31), sans aucune marque ni indication.

Feuille VIII

14. Chapiteau composite, 215 × 142, signée en bas à droite G. A. (Passavant n.d.), avec mesures sur le côté droit et indications en bas de page : « Composito de Corintio et ionico ».
15. Chapiteau corinthien, 220 × 136, signée P. S. 1535 (Passavant 12), avec indications en haut de page : « CORINTHIO/Hec est Romae inuinea prope Thermas Antonianas ».

Feuille IX

16. Chapiteau ionique, 135 × 149, signée en bas G. A. (Passavant n.d.), avec mesures au côté droit et indication : « IONICO ».
17. Chapiteau composite, 165 × 155 (Passavant 26'), sans aucune marque ni indication.

Feuille X

18. Chapiteau composite, 129 × 181, signée en bas à droite P. S. 1537 (Passavant 13), avec mesure sur le côté gauche et indications sur le côté droit : « CORINTHIO/Hoc est Romae in quadâ vinea prope theatrum sive coliseu ».
19. Base d'ordre corinthien, 122 × 157, signée bas droit G. A. (Passavant n.d.), avec mesures sur le côté gauche et indications en haut : « CORINTHIA ».

Feuille XI

20. Base d'ordre corinthien, fût lisse, 122 × 166, signée en bas droit G. A. (Passavant 34), avec mesures sur le côté gauche et indication en haut à gauche : « CORINTIA ».
21. Base d'ordre corinthien, fût cannelé, 121 × 175, signée en bas gauche G. A. (Passavant n.d.), avec mesures sur le côté gauche et indication en haut : « CORINTIA ».

Feuille XII

22. Base d'ordre corinthien, fût lisse, 130 × 175, signée en bas gauche G. A. (Passavant n.d.), avec mesures sur le côté gauche et indication en haut à gauche : « CORINTIA ».
23. Base d'ordre corinthien, fût cannelé, avec socle vu de trois-quarts ; signée au centre à gauche G. A. (Passavant n.d.), avec mesures en haut à droite et indication en bas au centre de la plinthe : « IONICA ».

Feuille XIII

24. Base d'ordre corinthien, fût lisse, 130 × 185, signée en bas gauche G. A. (Passavant 34), avec mesures à droite et indication en haut à gauche : « CORINTIA ».
25. Base d'ordre corinthien, 122 × 151, signée en bas centre droit G. A. (Passavant n.d.), avec mesures à gauche et indications en haut au centre : « CORINTIA ».

Feuille XIV

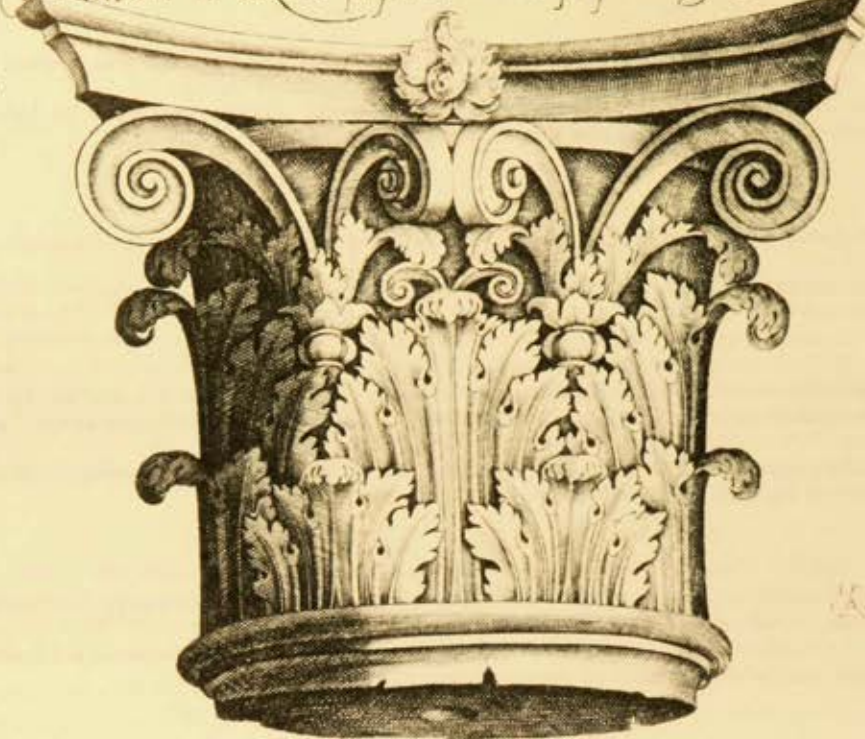
26. Base d'ordre corinthien à fût cannelé, 122 × 164, signée en bas gauche G. A. (Passavant n.d.), avec mesures à gauche et indication en haut à gauche : « CORINTIA ».
27. Base d'ordre corinthien à fût entouré de pampres (Passavant 32), avec mesures à gauche et indication en haut au centre : « CORINTIA ».

Feuille XV

28. Base d'ordre corinthien à fût lisse, 129 × 151, signée au centre haut gauche G. A. (Passavant n.d.), avec mesures à droite et indication en haut à gauche : « CORINTIA ».
29. Base d'ordre corinthien à fût lisse, 122 × 177, signée en bas à gauche G. A. (Passavant n.d.), avec mesures à gauche et indication en haut au centre : « CORINTIA ».

caurum su ne aliquis imprimat vt imprivilegio constat

Corinthio
S · B

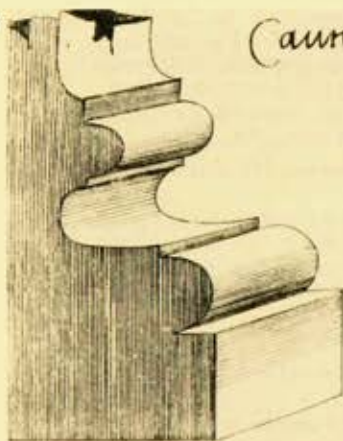


1

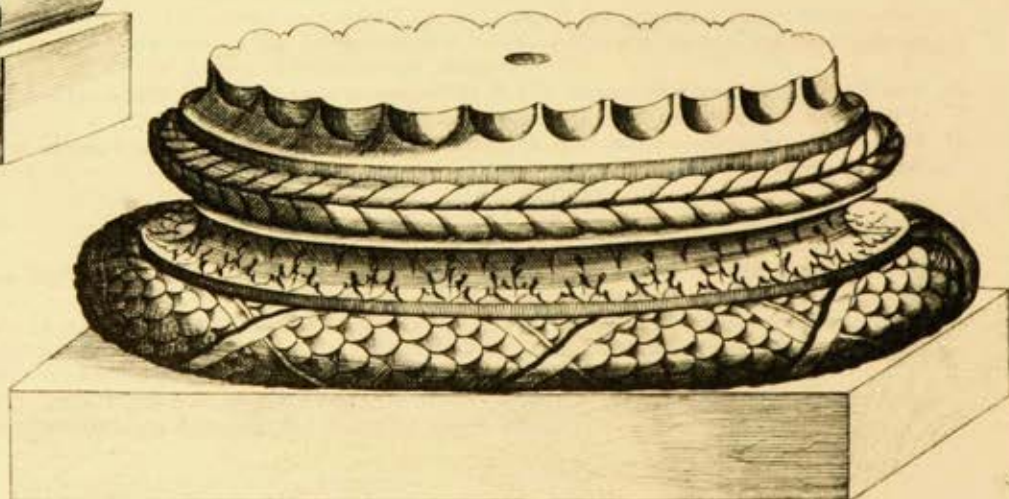
2

caurum su ne aliquis imprimat, vt imprivilegio constat

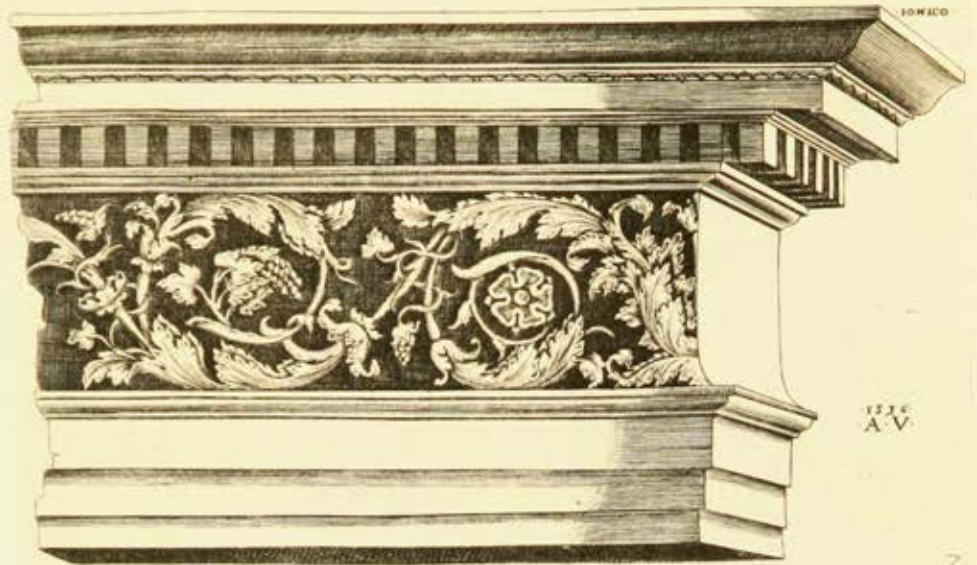
Dorica
S · B



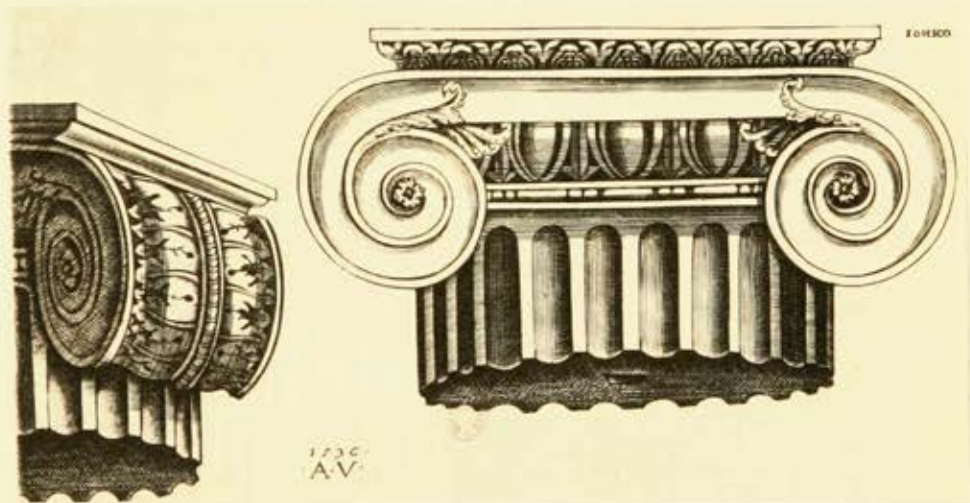
1528
A · V



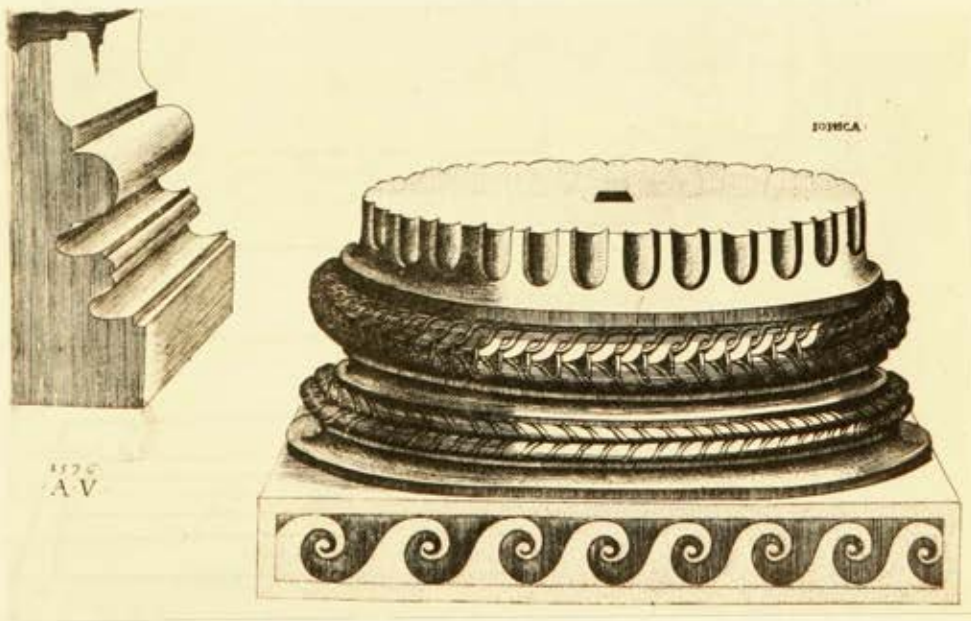
1. Agostino Veneziano, d'après Sebastiano Serlio, Chapiteau corinthien, burin, 1528.
2. Agostino Veneziano, d'après Sebastiano Serlio, Base d'ordre dorique, burin, 1528.



3. Agostino Veneziano, d'après Sebastiano Serlio, Entablement ionique, burn, réédition de 1536.



4. Agostino Veneziano, d'après Sebastiano Serlio, Chapiteau ionique, burn, réédition de 1536.



5. Agostino Veneziano, d'après Sebastiano Serlio, Base d'ordre ionique, burn, réédition de 1536.

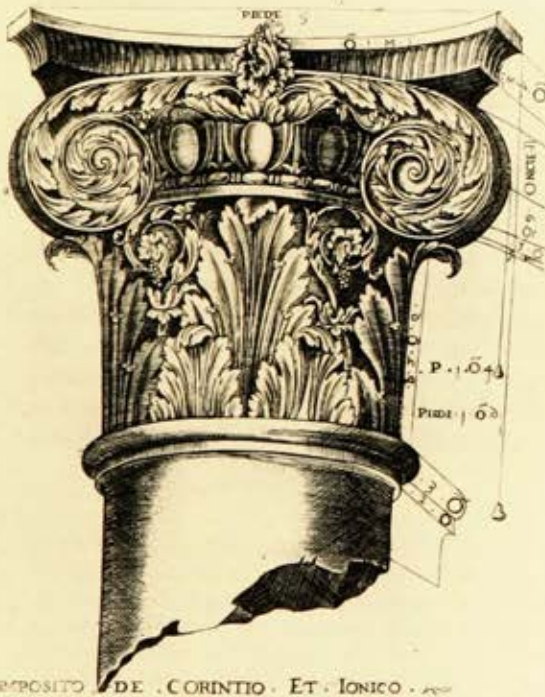
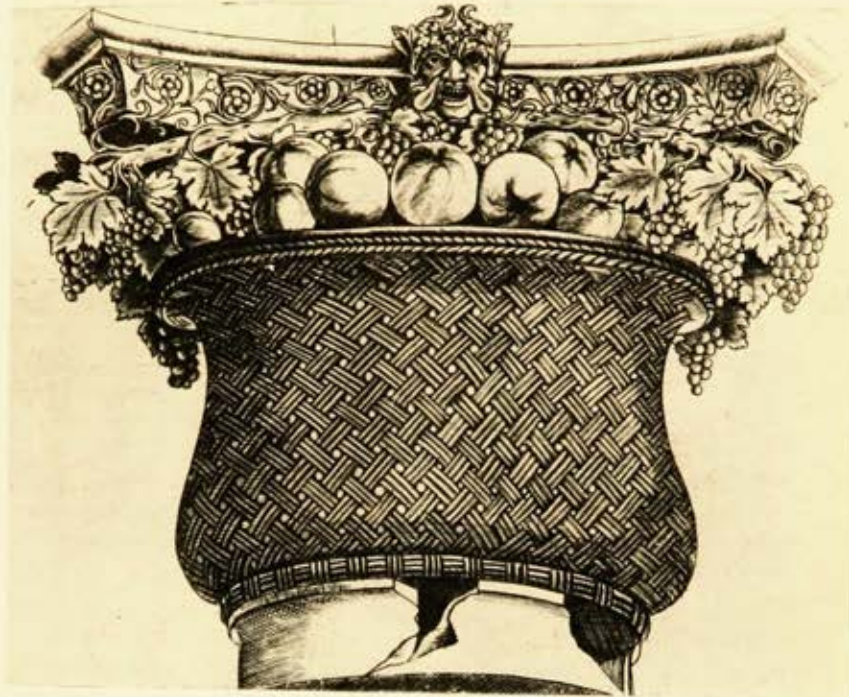


6. Sebastiano Serlio, Composition architecturale, bois gravé, vers 1537 (Coll. de M. P. Berès).

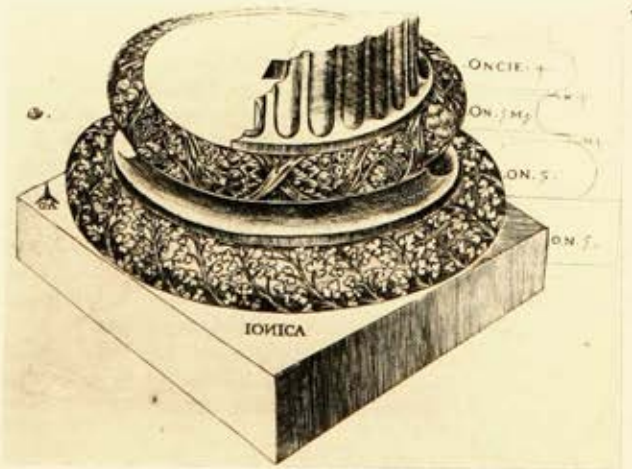
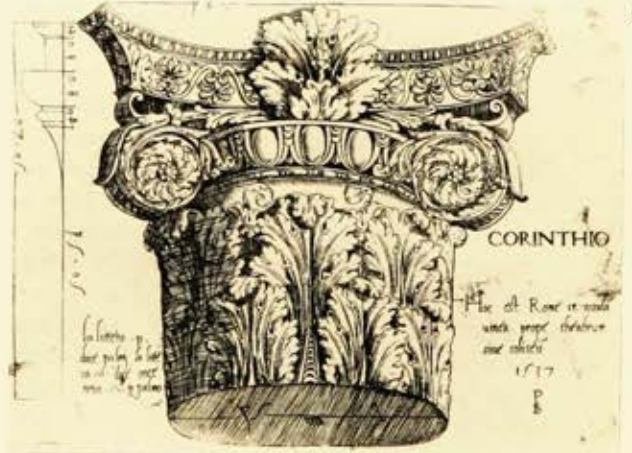


CORINTHIO

M. Prévost
 Passavant 12
 He est Rome vuant par Atrius Atrianus
 1535
 P.



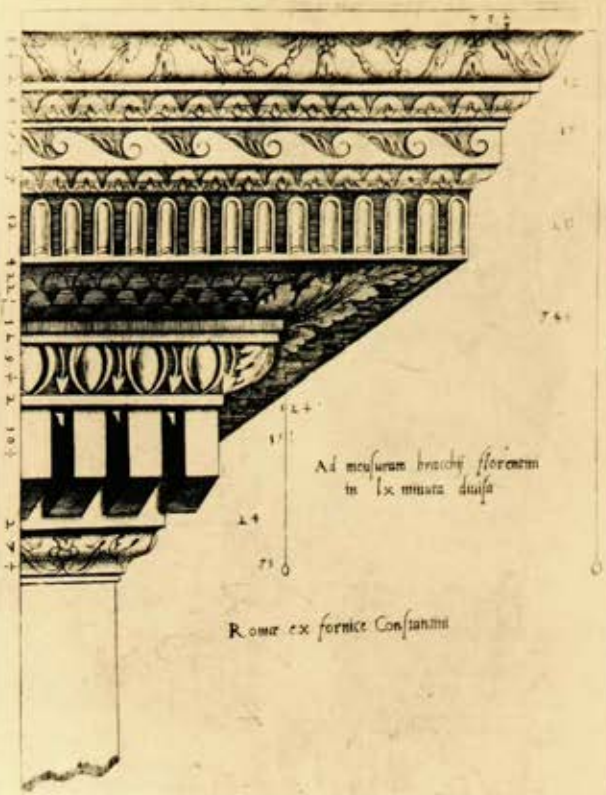
COMPOSITO DE CORINTHIO ET IONICO



- 7. Maître P.S. (Jacques Prévost?), Chapiteau corinthien, 1535. (Passavant 12).
- 8. Attribué au Maître à la chausse-trappe, Chapiteau en forme de corbeille, (Passavant 31).
- 9. Maître P.S. (Jacques Prévost?), Chapiteau composite, 1537. (Passavant 13).
- 10. Maître à la chausse-trappe, Chapiteau composite, (Passavant non décrit).
- 11. Maître à la chausse-trappe, Base d'ordre corinthien (faussement intitulée ionique), (Passavant non décrit).



12. Maître P.S. (Jacques Prévost ?), Entablement corinthien, (Passavant 18 R.-D. 14?).



13. Graveur anonyme, Corniche.

Diego de Sagredo and the Renaissance in Italy

by Nigel LLEWELLYN

Diego de Sagredo's short treatise *Medidas del Romano* founded a long tradition of published architectural theory in Spain¹. It first appeared in print in Toledo in 1526 and throughout the remainder of the sixteenth century it was republished in both Castilian and in a French translation². It was the first book to be published on any aspect of art theory in any language other than Italian or Latin and the first Spanish architectural book. *Medidas* is representative of a conscious effort to establish classical Italianate architecture in that country but it also plays an important role in the development of European architectural theory as a whole.

Sagredo's opening words dedicate his book to his patron Alfonso de Fonseca, Archbishop of Toledo, Primate of Spain and Lord Chancellor of Castile. Here the text also notes that Sagredo was "capellan dela Reyna nuestra señora". The Queen was Juana, the mother of Emperor Charles V and popularly known as "the Mad". By this date she was incarcerated in a convent at Tordesillas for her own and the public's protection. So, in 1526 the author of *Medidas* was a successful cleric operating in Toledo which was at this date a noted centre of intellectual activity. Other details of Sagredo's biography suggest he was associated with the highest ranks of the Spanish patron class and that his interest in architecture was almost certainly worked up to satisfy a demand from the potential patrons of building amongst his immediate social superiors.

The first certain date we have for Sagredo takes us back to July 1517 when he signs his name as a witness to the will of Cardinal Jimenez de Cisneros who was Regent of Spain during the interregnum between the death of Ferdinand of Aragon and the accession of Charles in 1519³. In this document Sagredo is described as being one of two chaplains to the Cardinal. The next we know of him takes us on to 1524. We have two letters dated in that year written by Fonseca which mention Diego. The first tells us that

1. There is very little analytical literature on the *Medidas*. The main secondary sources are: F. J. Sánchez Cánzon *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1923; E. Rosenthal "The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain", *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser. LII, 1958, pp. 329 ff. and the introduction to the facsimile of the first edition by L. Cervera Vera, Valencia 1976.

2. All references in this paper are made to the rare first edition of the text. Subsequent editions contain a problematical additional section in the text which is not considered here. For the publishing history of the *Medidas* see: W. B. Dinsmoor "The literary remains of Sebastiano Serlio", *Art Bulletin*, XXIV, 1942, p. 69 and the essay by J. M. Marañón in F. Z. Lucas and E. P. de León (eds.) *Bibliographia Española de Arquitectura 1526-1880*, Madrid, 1947. The French editions under the title *Raison d'Architecture* and the later editions are frequently and misleadingly catalogued as abstracts from Vitruvius.

Documents in Sánchez Cánzon, I, p. 6. Letter cited below is in Arch. Hist. Nac. Clero: Toledo leg. 7216. One of Sagredo's fellow signatories was Francisco Ruiz who was one of the first to advocate humane treatment of the native Indians of Spanish America at the hands of the *conquistadores*. His contact with Sagredo may be of importance for the latter's knowledge of Italy (see below).

Sagredo is to go to Alcalá to attend to the repair of some archiepiscopal houses and the second, dated about one month later, notes that this has been completed and that Sagredo is to be rewarded with a benefice. Everything else we know about him has to be gleaned from the text of the book itself.

At the start of the *Medidas* Sagredo states his purpose in writing and in his address to Fonseca explains the background to his scholarship. He states that he has extracted rules from ancient authors which should be known to those wishing to imitate Roman buildings. Such is the state of ignorance in Spain, Sagredo says, that many errors of disproportion and ugliness (*disproporciō y fealdad*) are currently being perpetrated in the formation of bases, capitals and other parts of buildings⁴. Vitruvius is cited as an obvious source early on in the text in just the same spirit as, Sagredo says, someone writing on philosophy or astrology would feel obliged to mention Aristotle or Ptolemy. The dedication over, Sagredo introduces the two participants in the dialogue which forms the structure of the book. They are described as great friends: Tampeso, a clergyman from Toledo and Picardo, a painter⁵. Using a technique which appears in Filarete's architectural treatise but one also common to a host of didactic treatises in this period, Sagredo organises his book around Picardo asking convenient, simplistic questions which Tampeso answers, sometimes at great length⁶.

The contents of the book

The text proper opens with what amounts to a moral apology for financial expenditure on architecture. Picardo arrives to visit Tampeso feeling depressed, for he has been studying an architectural drawing in a state of ignorance — he does not know upon what grounds to judge it⁷. He is also doubtful about the moral acceptability of such an outlay on elaborate buildings. Tampeso allays his fears with the familiar justification for expenditure on buildings against charges of excessive magnificence. Splendid architecture in the form of a church can glorify God, or a city in the form of a palace and splendid architecture in the form of a tomb can commemorate exemplary personal virtue. In his treatment of this argument (also covered by Alberti) Sagredo supplies his readers with a defence against a prejudice against lavish building which was perhaps widely felt in Renaissance Spain⁸. Having established that architecture is a worthwhile activity Sagredo, through his spokesman Tampeso, describes some contextual circumstances for a theory of building, many of which are familiar to us: the importance of the human body as a measure of perfect proportion⁹; the importance of standard geometrical figures for the basis of architectural planning¹⁰; the primacy of Roman design over Greek through the symbolic power of Rome as a centre of a dominant Empire in antiquity and subsequently the Christian religion; the theoretical

4. *Medidas...* fol. A. II r^o.

5. Tampeso is clearly Sagredo himself under another name. Picardo is Leon Picardo a French painter documented as working in Toledo in this period vid. "Picardo" in H. Thieme u.F. Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*.

6. See, for example, the discussion on the Ionic column: "(Picar) Pues la coluna Jonica qual es? (Tamp.) Queriēdo despues los dichos jonicos edificar etc" (fol. B. III v^o).

7. Fol. A. II v^o ff. The tomb design is illustrated on fol. A. III r^o.

8. Great patrons of architecture in Renaissance Italy were certainly open to attacks on these grounds, see, for example, the controversy surrounding the patronage of Cosimo de' Medici in Florence almost one hundred years before which generated Timoteo Maffei's defensive *In Magnificentiae Cosmi Medicei detractores*.

9. Fol. A. IV v^o-VI r^o.

10. Fol. A. VI r^o-v^o.

importance of architecture as based upon geometry and the character of the architect and his training in geometry and the other liberal arts¹¹.

The illustrated didactic treatise proper starts with a section on geometry with the figures arranged down the sides of the page alongside their textual definitions in the manner of contemporary editions of Euclid (fig. 7)¹². Sagredo's treatment of the details of architectural design starts with the cornice (fig. 3)¹³. He gives no clear explanation for this starting point but he does stress that this element comes at the top of the building and it seems likely that the importance of the cornice rests more than anything upon an anthropomorphic analogy with the head as the seat of the human intellect¹⁴. The range of mouldings which comprise the classical cornice is explained and illustrated and in this way Sagredo quickly establishes a vocabulary of terms, *Gula*, *Corona*, *Bozel*, *Echino*, *Escota*, etc, which recur throughout his text as do these forms throughout the architecture.

The cornice is followed by a chapter on columns¹⁵. Sagredo's canon includes five types (*generos*) (Vitruvius' term is *genera*): Doric, Ionic, Tuscan, Corinthian and Attic and he treats their origins and the proportions of their shafts very much in the tradition of the two sources he quotes directly, that is, Alberti and Vitruvius. The Attic type is treated last and the fact that it is a square column rather than a pilaster, a fact sometimes in doubt in Renaissance theory, is made clear from the perspectival rendering of the illustration which accompanies the text¹⁶. The section on the canon of orders is followed by a long passage on the ways in which columns can be made visually more interesting. Columns look better if they taper like trees (*arboles y plâtas*) and Sagredo gives the arithmetic instructions for establishing by exactly how much this should be done depending upon the height of the shaft¹⁷. He leaves similar instructions for organising fluting¹⁸. Sagredo describes the most interesting column of all in a long excursus on the baluster form which he suggests is an independent order in modern terms and one especially well suited for use in Spain. Here Sagredo is clearly providing a theoretical support for the baluster, the use of which was already a popular Spanish practice¹⁹.

Moving down from the cornice, through the column, Sagredo describes the bases which should correctly be used with each type²⁰. He treats five, two deriving from Vitruvius (Doric and Ionic) and two from Alberti (Ionic and Tuscan) and a fifth alternative type of which more later. Bases are followed by a brief mention of the pedestal the shape of which Sagredo describes as deriving from ancient altars and which are useful for displaying inscriptions²¹. Then he moves up the order once more in a chapter on capitals²². The text of Vitruvius is used for the origins of the Doric capital and the author goes on to treat the Ionic and supply an illustration to demonstrate the diameter of the volutes. He relates the story of Callimachus for the Corinthian capital and also supplies several pages of illustrations of composite types (called "Italic")²³

11. Fol. A. VII r^o-VIII v^o.

12. See, for example, Francisco's Paris edition of 1516.

13. Fol. B. I-III r^o.

14. For the visual analogy between the human head in profile and the classical cornice in section see my note in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL, 1977, pp. 292-3.

15. Fol. B. III r^o-V v^o.

16. Fol. B. IV v^o.

17. Fol. B. VI v^o.

18. Fol. B. VII r^o-VIII v^o.

19. Fol. B. VIII v^o-C. II v^o. See too the further discussion of Sagredo's treatment of the baluster column in *J.W.C.I.*, art. cit., pp. 294-300.

20. Fol. C. III r^o-VI v^o.

21. Fol. C. VI v^o-VII r^o.

22. Fol. C. VII r^o-D. V r^o.

23. Fol. D. III r^o-IV v^o.

which demonstrate the variety that is possible within the canon. More detailed instructions follow on the design of the entablature — architrave, frieze and then the cornice once again²⁴. Sagredo completes his presentation of a formal vocabulary for classical architecture with a review of pediment types. He then goes on to offer some advice on the diminution of column proportion when the orders are stacked vertically and the range of possibilities for pedestal bases²⁵. The treatise closes with a few words on foundations, building materials and the terms of architectural employment.

In both the scope of the subject matter and the length of the text the *Medidas* is quite a modest production : more in the tradition of Vignola's and Shute's handbooks of the orders than the great encyclopaedias of Alberti and Francesco di Giorgio. Sagredo claims that his book contains the information required to permit his readers to build in an authentic ancient manner²⁶. This is clearly an exaggeration although not unexpected given the rhetorical tradition of didactic treatises. *Medidas* contains no archaeological examination of the remains of antiquity. In addition, the only details of architectural design supplied in the book are those which relate to facades or at least vertical decorative elements — that is the theoretical subsection of architecture which Vitruvius calls *orthographia*²⁷. There is nothing on groundplans or the disposition of interior spaces²⁸.

Sagredo's experience of Italy

Having described the contents of the *Medidas* I will consider in more detail the relationship between Sagredo and the architectural theory of High Renaissance Italy. His book represents not only the interests of his Spanish clients but also a moment in the development of Italian theory which never reached the stage of publication in that country. Here we must return to Sagredo's biography. As we noted earlier he was with Jimenez in 1517 and with Fonseca in 1524. There is then a gap of some seven years immediately prior to the publication of the *Medidas* when Sagredo was presumably compiling an architectural theory. It is also probable that the tomb design (fig. 5), in the face of which Picardo felt so inadequate, relates to the monument of Bishop Juan Rodriguez de Fonseca which would have required Sagredo's attention late in 1522²⁹. The gap in the biography of the author of the *Medidas* thus narrows to some five years.

At several points in his book Sagredo mentions Italian buildings in such a way that it is clear that he has observed things there for himself. His are not the sorts of comments which could have been taken from books printed before that date or gathered from conversation. For example, he makes a point about the pilasters on the interior angles of the octagonal Baptistery of Florence Cathedral. Sagredo's subject here is the Attic column and he relies heavily upon a passage in Pliny's *Natural History* :

24. Fol. D. v r^o-E. i v^o.

25. Fol. E. ii r^o-v r^o.

26. The full title reads : " *Medidas del Romano : necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Colunas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos* ". On fol. A. ii r^o Sagredo claims that his book contains all that needs to be known by " *los oficiales q̄ q̄erē ymitar y cōtrahazer los edificios romanos* ".

27. *De Architectura* i. ii. 2 (ed. F. Granger), London 1931, pp. 25-7.

28. In this respect *Medidas* seems to be particularly suited to the Spanish taste for elaborate vertical compositions in the new *a lo romano* style.

29. Cervera Vera (loc. cit.) claims that Sagredo actually designed a tomb for the Bishop at this time which was never completed. Juan Rodriguez died in November 1524.

Para lo qual has de saber que todas las columnas que son quadradas se llaman Atticas : por razon que los Ateniensis fueron los primeros que usarō poner en sus edificios columnas quadradas : por donde fueron llamadas Atticas : que tãto quieren dezir como de atenas... Deste linage de columnas quadradas se hallen oy en dia muchas por Italia : y por la mayor parte todas son estriadas siquier acanaladas : q̄les a una mano me acuerdo haver las visto en sant Juã de Florẽcia ³⁰.

Elsewhere, in a section on alternative attic bases Sagredo discusses the variety of forms which were used by the ancients and cites the portico of St Peter's, Rome (which at this date still means the Early Christian basilica) as his location ³¹. We also hear about the use of bronze for column bases and capitals in the portico of Santa Maria la Redonda, that is the Roman Pantheon ³².

We do not yet know exactly when it was between 1517 and c. 1522 that Sagredo visited Italy to make these observations. The most likely date would be early in 1522 at which time there were unusually strong links between Rome and Spain in just the circles in which Sagredo moved. This close relationship followed the election of Hadrian of Utrecht to the papacy in the January of that year and the establishment of the King of Spain, Charles V, as Holy Roman Emperor. Hadrian had spent the years prior to his becoming pope assisting Jimenez with the government of Spain on behalf of the young Habsburg monarch. As soon as the results of the conclave became known great numbers of Spanish clerics travelled to Saragossa where Hadrian was in order to pay their respects and seek preferment. Here is an account by a contemporary Blasius Ortiz :

In hanc atque inclitam urbem Caesaraugustam tam Praelatorum quam illustriam et nobilium vivorum copia magna convenerat... Quorum primus erat illustrissimus ac piissimus Dominus D. Alphonsus a Fonseca... Aderat etiam reverendissimus ac perquam illustrio Dominus Archiepiscopus Rosanus, Dominus Joannes a Fonseca Burgensis... Aderat praeterea Dominus Joannes a Fonseca Burgensis... Aderat praeterea Dominus frater Franciscus Ruiz Abulensis Episcopus... ³³

We also hear how many of these prelates then accompanied Hadrian to Rome for his installation. As we have seen all three of these men were associated with Sagredo more or less closely and I would suggest that this was about the time when his trip to Italy might have been made and perhaps the excuse or reason for his visit there possibly as a chaplain in the train of one of the great clerics Ortiz mentions.

These historical speculations about a visit to the geographical source of *a lo romano* theory have been prompted by Sagredo's profession as a cleric. But there is also the irrefutable evidence of his book. For both the text and the illustrations to the *Medidas* suggest that Sagredo was in direct contact with the latest Italian thinking on architectural theory. As I said earlier he cites published sources in Vitruvius and Alberti. He also refers directly to Pomponius Gauricus on sculpture (published in 1504) in his treatment of human proportion ³⁴. No other contemporary authority is cited but I think we can imagine the contacts which Sagredo might have made in Rome if we consider his book against the context of two themes which have been constantly stressed throughout this colloquium. Firstly, the importance which has been placed on the verbal transmission of theory and secondly, the atmosphere of intense interest in the problems of architectural theory which seems to have existed in Rome in the early 1520s amongst the followers of Raphael.

30. Fol. B. IV v^o. See too Pliny *Hist. Nat.* xxxvi, 56.

31. Fol. C. VI r^o.

32. Fol. B. VIII r^o.

33. Taken from cap. VIII of Kaspar Burman's *Analecta historia de Hadriano Sexto* (Utrecht 1727) p. 169-70. Ortiz was a colleague of Sagredo as a canon at Toledo Cathedral and also interested in architectural theory. See his *Summi Templi Toletani*, Toledo, 1549, which shows a detailed knowledge of Vitruvius.

34. Fol. A. V r^o.

Let us consider the Italian buildings which Sagredo mentions. There were the Attic columns which he claims to have seen in the Florentine Baptistery. The sketchbook attributed to Bramantino discussed here by Ms. Phillips and dating from the first decade of the century took this building seriously as a monument from the classical period and the Baptistery as a source for the architects of the early Quattrocento, whether or not they considered it antique, is a commonplace observation. Secondly, the Pantheon, of which Italian architects had been making a close study for many years as an archetypical ancient round temple³⁵. Thirdly, Sagredo's illustration of the Attic base (fig. 1), which he shows in a decorated form as seen in Old St Peter's, is very close to images found in the pages of sketchbooks such as Sangallo's *Codex Barberiniano* or the Ghirlandaio workshop *Codex Escorialensis* or, of course, similar designs in Francesco di Giorgio's Turin manuscript³⁶. Howard Burns has also described how architects in Rome at this time showed their Vitruvian allegiances through their treatment of the Ionic base.

The status of the architect

But Sagredo's Italian sources are not only reflected in odd details of design but also in his views about the whole context of the art of architecture and its practitioners. Peruzzi's view of the nature of the architect as skilful and flexible seems to be reflected in Sagredo. His main statement on the character of the architect comes in the introduction to the chapter on Euclidian geometry³⁷. He says architects should be numbered with the liberal artists as are painters and sculptors. Following Vitruvius, Sagredo says that the architect should be accomplished in the philosophical sciences and the liberal arts. The claim for the architect's status is based on his knowledge of the mathematical sciences (especially geometry) which, he says, contain "muchos secretos y grandes sotilezas". Sagredo also finds other ancient sources to illustrate just how important a mathematical training can be. For example, he lifts from Plutarch a story about Archimedes who was helping defend Syracuse from the Romans³⁸. By means of "un artificio ordenado por arte de geometria" Archimedes was able to take hold of the Roman boats under the leadership of Marcellus, pull them out of the water and dump them bodily within the walls of the city. As described by Plutarch Archimedes' skill in geometry permits him enormous social control too:

For in reality all the rest of the Syracusans were but a body for the designs of Archimedes, and his the one soul moving and managing everything; all other weapons lay idle and his alone were then employed by the city both in offence and defence³⁹.

Thus skill in geometry can place a man in a unique position amongst his fellows a view which is clearly intended to boost the reputation of the architect trained in that science. For Sagredo the difference between the liberal artist and the mechanical artisan depends upon the former's working with *espíritu* or intelligence. The skills of the mere mechanical can all be acquired. These theories are clearly derived from fifteenth-century Italian attempts to raise the status of visual artists. Alberti dedicated his *Della Pittura* to

35. See, for example, T. Buddensieg in R. R. Bolgar (ed) *Classical Influences on European Culture AD 1500-1700*, London, 1974, pp. 335-348.

36. *Codex Barberiniano Vaticano Latino 4454* (ed. C. Huelsen), 1910, fol. xv r^o; *Codex Escorialensis* (ed. H. Egger), Vienna, 1905-6, fol. XXIII r^o; *Codex Torinese-Saluzziano* (ed. C. Maltese), Milan, 1967, fol. XCIX r^o-C v^o (tav. 183-6).

37. Fol. A. VII v^o.

38. *Vitae Parallelae* ed. B. Perrin, London, 1914, vol. 1, p. 475.

39. *Idem*, p. 479.

Brunelleschi the architect who exemplified both man's control over physical matter and the architect's control over the manual efforts of those working under him. The early histories which describe Brunelleschi's construction of the dome of Florence Cathedral all stress that the masons themselves rarely knew exactly how all their individual efforts were going to result in the successful completion of the project⁴⁰. The famous patent given by Federigo da Montefeltro to his architect at Urbino stresses these same features of the architect's training⁴¹. Architecture should be founded on arithmetic and geometry and in the seven liberal arts and both *scienza* (skill) and *ingenio* (intellect) are needed to practise it. Sagredo's image of the architect is thus of a man who is both artist and philosopher and the perfect architect is one "cuyas ferramientas son las manas de los oficiales mecanicos". He has ideas and works out the mathematical problems and another set of hands puts these into practice. This reminds us of Alberti's use of a controlling agent to supervise the erection of the buildings he designed and the inclusion in his treatises of the phrase "fabri enim manus architecto pro instrumento est"⁴². Similar principles seem to have been applied in Sagredo's Spain. Cardinal Tavera chose a priest, Bartolomé Bustamente, who was also his secretary and well experienced in Italian travel, to collaborate as architect for the hospital he built outside Toledo with a man trained as a craftsman, Alfonso Covarubias⁴³. The logical extension of Sagredo's argument is that men of the patron class, like his dedicate Alfonso de Fonseca can themselves take part in the creative architectural process without losing status and need not limit themselves to spending alone.

The illustrations

Perhaps it is the woodcut illustrations to the *Medidas* which show Sagredo's contact with High Renaissance theory most clearly. Similarities with Italian works are often striking. For example, the anthropomorphic treatment of the cornice which has its roots in Francesco di Giorgio and which also appeared in the Zichy codex discussed above by Mme. Feuer-Toth (fig. 3 and 4)⁴⁴. Italian ideas, such as the analogy between the perfect form of man created by God in his own image and the shapes of buildings handed down from antiquity, are matched in the *Medidas* by Italian methods. The didactic illustration of the tomb design early on in the book (fig. 5) is reminiscent of the way in which Francesco Colonna uses the gateway in the *Hypnerotomachia Polifili* (fig. 6) and again reminds us of Peruzzi's strong didactic urge which never resulted in publication but which was reflected in his own programmes of draftsmanship and the enterprises of his follower Sebastiano Serlio⁴⁵.

"Pre-Serlian" Sagredo

Even more tantalising is the idea that the *Medidas* somehow demonstrates or reflects a stage in Serlio's early thinking. Take, for example, the way in which the geometrical figures in Sagredo's book (fig. 7) form a border to the text just as Serlio organises his

40. Antonio Manetti *The Life of Brunelleschi* (ed. H. Saalman), Pennsylvania U.P., 1970, pp. 92 ff.

41. P. Rotondi *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, 1960, I, p. 109.

42. *De Re Aedificatoria* (ed. G. Orlandi), Milan, 1966, I, p. 2.

43. A. R. Gutierrez de Ceballos *Bartolomé Bustamente y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Rome, 1967, and C. Wilkinson *The Hospital of Cardinal Tavera in Toledo...*, Yale University Ph.D., 1968.

44. Fol. B. II r^o-v^o. See too the article cited in n. 14 above.

45. Fol. A. III r^o.

book on geometry (again a tradition stemming from Francesco di Giorgio) (fig. 8)⁴⁶; the treatment of the Doric frieze (fig. 9 & 10)⁴⁷; the fancy base engraved for Serlio in Venice (fig. 2) looks very like Sagredo's alternative version (fig. 1); the range of possibilities of the decorated capital type (fig. 11 & 12) and even the example shown on the title-page of the first edition (fig. 13) bears a resemblance to one used by Serlio in his application for a Venetian printing privilege (fig. 14)⁴⁸. Another Spanish idea which resonates in Serlio is perhaps more elusive. Some years after the publication of the *Medidas* work began on the most Roman of all Spanish Renaissance buildings, Charles V's palace at Granada. The groundplan for the Alhambra project sets a circular core within a square frame. Sagredo has Picardo asking early on:

Por q̄l razō se movierō los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redondo, o sobre el quadrado⁴⁹.

Tampeso replies with a familiar exposition on the Vitruvian topos of the human figure disposed within a circle and a square and these two figures are described as containing all natural perfections⁵⁰ — a standard theoretical position in the Renaissance. But, of course, Francesco di Giorgio had also been especially interested in groundplans with circular courts within squared outside walls and Serlio's schemes, finally published in his Third Book, showing the intentions for San Pietro in Montorio, illustrate a similar juxtaposition of these basic units of design⁵¹. San Pietro was, of course, a Spanish enterprise founded by Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile and would have been a centre of Spanish interest in Rome in Sagredo's day for any visitor interested in architecture leaving aside the attractions of Bramante's revolutionary *Tempietto*.

The discussion of the proportions of the orders of columns was perhaps the subject which dominated Renaissance architectural theory and here too the text of the *Medidas* shows the author's familiarity with developments in High Renaissance Italy. On the one hand Sagredo is keen to challenge his source material, in Alberti or Vitruvius for example, but he also wants to supply a set of rules which give the impression that architecture, and especially his theory of it, is well organised and rational. After a long and complex discussion in *Medidas* on the proportions of the different *generos* of columns Tampeso finally comes up with the following sequence: 6, 7, 8 and 9 for Doric, Tuscan, Ionic and Corinthian⁵². This neat serial scheme prefigures the solution to the problem finally arrived at by Serlio in his Fourth Book. Serlio keeps these same values but adds Composite at 10 at the top of the list. Sagredo's final solution for column proportions suggests very strongly how his Italian experience helped to mould his architectural theory. By c. 1520 the Italians had shown themselves able to design in all of the dialects of the classical architectural language represented by the orders. The final phases were Bramante's use of Doric on a massive scale at St. Peter's and elsewhere in Rome and the autonomous use of Ionic by Raphael's group which was a development which would have dominated discussion there at the time of Sagredo's visit. The time was thus ripe for a neat and regular canon to be established in the theory, which is just what Sagredo finally works round to and which was presented straight off in Serlio's Fourth Book when it finally appeared in print in 1537. Serlio places Composite — a combination of the two highest Greek orders Ionic and Corinthian — above the others. Composite is described by Alberti as Italic which suggests that there was a sort of nationalistic rivalry about the orders which was perhaps discussed in High Renaissance Rome. As I said

46. Fol. A. viii r^o-v^o; Serlio, Book I, pp. 1-4; Francesco di Giorgio (ed. cit.), vol. I, tav. 22.

47. Fol. D. viii r^o; Serlio, Book IV, f. 18 v^o.

48. See the engravings illustrated in these *Actes* by Henri Zerner.

49. Fol. A. vi r^o.

50. Fol. A. vi v^o.

51. Serlio, Book III, fol. 67 r^o (1619 edition).

52. Fol. B. iv v^o.

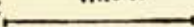
earlier Sagredo demonstrates his awareness of Spanish taste when he gives over a whole chapter of his book to a fifth type of column, the baluster, which should be taken as a kind of Spanish order.

It therefore seems certain that the theory of architecture in illustration and text in Diego de Sagredo's *Medidas del Romano* would have been impossible to invent without direct contact with a world of ideas in Italy. The book is not simply a rehash of Vitruvius and Alberti although as a pioneer in his field in Spain such well reputed sources must have provided Sagredo's text with great respectability. It also seems clear that the book is designed with the patron's interests in mind — it is the book of an agent, someone between the money and the labour which is just how Sagredo seems to have worked for Fonseca. There is not enough detail in the *Medidas* to teach a craftsman all that needs to be done for a building to be successfully completed although there is probably enough to teach an educated viewer what to look for. But the book also helps us to fill the gap in published architectural theory in Italy between 1509, the publishing date of Luca Pacioli's *De Divina Proportione*, and Serlio's Fourth Book on the orders which finally appeared almost thirty years later.

Since the completion of this text, Fernando Marias and Agustin Bustamante have published (Madrid, 1986) a reprint of the 1549 edition of the Medidas, preceded by an important introduction (pp. 3-139).

Linea recta / se llama todo traço que es derecho.

linea.



Circulo / es otra linea que haze vna buelta redonda sin tener principio ni fin: en medio dela qual ay vn punto q se dize centro: del qual / y igualmente es apartada.



Diametro / es el traço derecho q parte el circulo en dos metades y gualaez el qual de necesidad ha de passar por el centro.



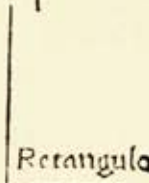
Semicirculo / es lo mesmo que medio circulo.



Angulo / es el rincón q se causa del to camión de dos lineas e por su equiuocación. Llamamos al angulo de dentro: angulo interior: y al de fuera / angulo exterior: y la aplicacion y cócurso de las dos lineas no puede ser derecha ni a regla por: q entóces no se causaria angulo



Rectangulo se llama el angulo q es q drado: o puesto en esquadra.



DI SEBASTIANO SERLIO
BOLOGNESE.

Primieramente, punto es vna cosa indivisible, la qual non haze parte alguna.

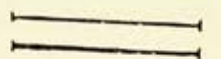
Punto.

Linea es vna recta e continua imaginatiene da vn punto, all' altro, in lunghezza senza larghezza.

Linea.

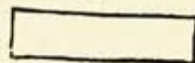
Parallele, sono due linee continuate di vna equal distanzia.

Parallele, è egualmente lontane.



Superficie es di due linee equidistanti serrate dalli lati; cioè vna cosa, che ha lunghezza, e larghezza senza profundità, e ancora può esser superficie di diuersi e ineguali lati.

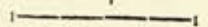
Superficie.



Linea perpendicolare, da piombo.

Angulo retto sarà, quando vna linea perpendicolare, cioè a piombo anco detta cassetto cascherà sopra vna linea piana.

Angulo retto, è a squadra, Angulo retto, è a squadra.



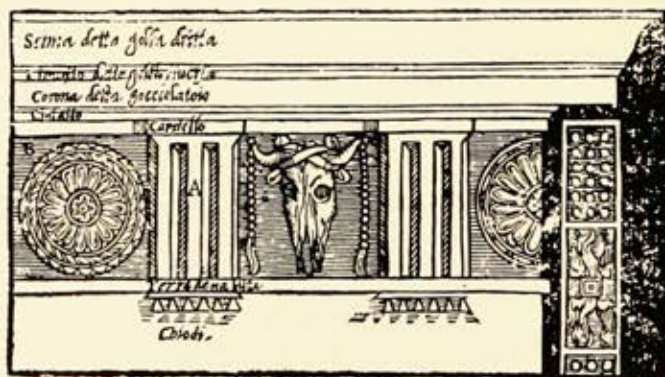
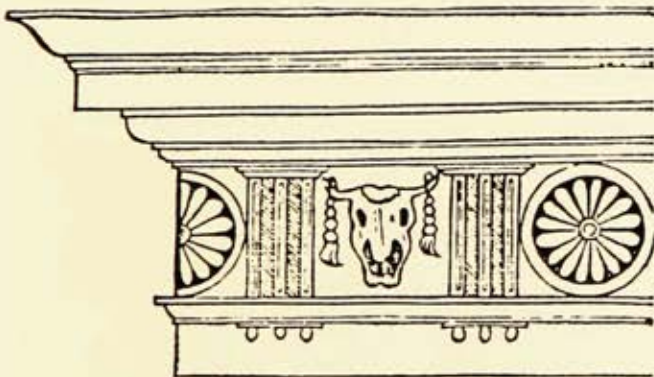
Et quando detta linea cascherà sopra vna linea piana più da vn lato, che dall' altro sarà vno angulo acuto, e vno ottuso, l'angulo acuto sarà minore del retto, e l'angulo ottuso sarà maggior del retto, che si può dire, angulo sotto squadra, e sopra squadra.

Angulo acuto, è sotto squadra. Angulo ottuso, è sopra squadra. e 2 Angulo



7

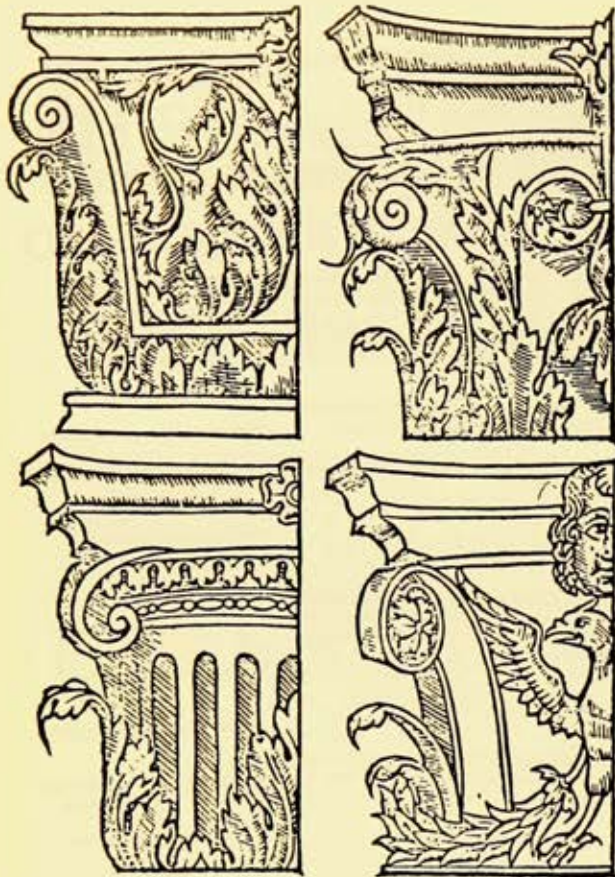
9



8

10

1. Sagredo, Medidas..., fol. C. VI v. A base from Old St. Peter's, Rome.
2. Agostino Veneziano after Serlio, 1528. A doric base (Bartsch XIV, no. 526. Copyright Warburg Institute, London).
3. Sagredo, Medidas..., fol. B. II v. A human face in profile superimposed upon a section of a decorated cornice.
4. Francesco di Giorgio Martini, cod. Magliabechiano II. 1. 141, detail from fol. 37 r.
5. Sagredo, Medidas..., fol. A. III r. The architectural elements in the frame of a tomb, listed and identified.
6. (F. Colonna), Hypnerotomachia Poliphili, Venice, 1499.
7. Sagredo, Medidas..., fol. A. VIII r. The first principles of geometry.
8. Serlio, Book I, fol. 3. The first principles of geometry.
9. Sagredo, Medidas..., fol. D. VIII r. The Doric frieze.
10. Serlio, Book IV, fol. 140 v. The Doric frieze.

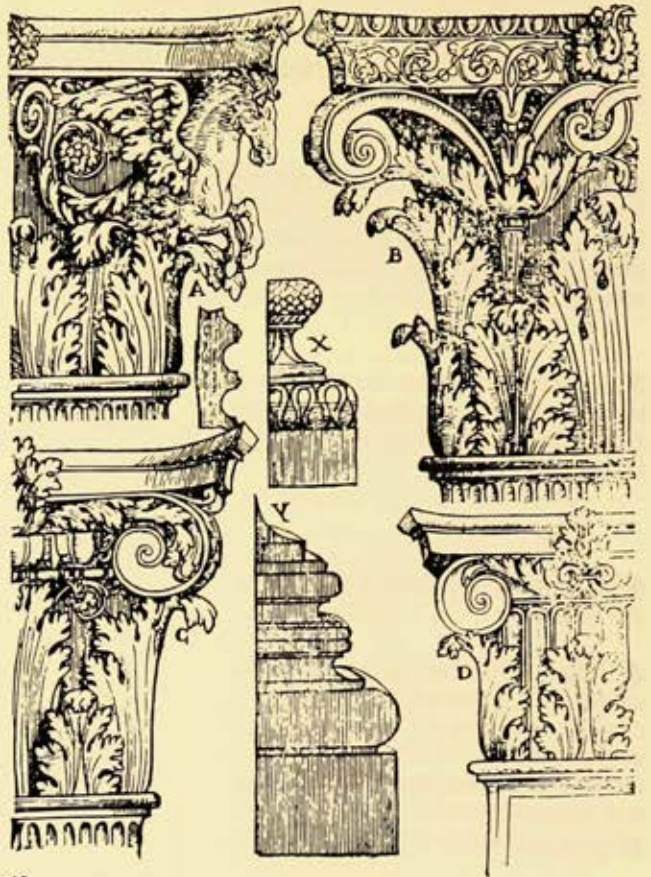


11
13

Medidas del Romano:
necessarias a los oficiales que queren seguir las formaciones
de las Basas, Columnas, Capiteles, y otras piezas de los
edificios antiguos.



Con privilegio.



12

11. Sagredo, *Medidas...*, fol. D. III v^o. Capital types of the
Corinthian order.
12. Serlio, *Book IV*, fol. 185 v^o. Decorated capitals of the Corinthian
order.
13. Sagredo, *Medidas...* Frontispice.
14. Agostino Veneziano after Serlio, 1528. Corinthian capital,
(Bartsch XIV, no. 531. Copyright Warburg Institute, London).

14



Trattatistica teorica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento

di Fernando MARÍAS ed Agustín BUSTAMANTE

Tradizionalmente la storiografia relativa alla architettura spagnola del Cinquecento¹ ha sostenuto la quasi totale inesistenza, se eccettuiamo Diego de Sagredo e la chiamata « teoria pratica », di una tematica teorica tra le attività artistiche del nostro paese. Per quanto questo sembri, a prima vista, sicuro, cercheremo presentare un panorama della evoluzione nel tema della teoria architettonica spagnola, che logicamente si appoggerà soprattutto su un insieme di testi, la maggior parte dei quali manoscritti, che quasi mai hanno raggiunto la divulgazione a stampa. Questa realtà sarebbe di per sé indicativa della scarsa fortuna della « speculazione » teorica in Spagna ; nonostante ciò, bisogna registrare il successo delle pubblicazioni di testi teorici, di origine essenzialmente italiana, ancorché tardive rispetto alle prime edizioni originali. In ogni modo e per quanto inediti, questi manoscritti ci parlano di un relativo interesse per questo aspetto della architettura che, quindi, non può essere dimenticato. Per quanto siamo certi di non apportare nessun dato spettacolare agli studi sulla teoria architettonica del Cinquecento, riteniamo doveroso e necessario documentare lo sviluppo, spesso parallelo, della architettura come attività teorica con il suo farsi pratico nella convinzione del continuo scambio, senza priorità nell'ambito di questa disciplina.

Diego de Sagredo

Riteniamo che il testo *Medidas del romano...*², scritto da Diego de Sagredo e pubblicato a Toledo nel 1526, solo sia comprensibile alla luce della situazione architettonica spagnola del primo quarto del secolo sedicesimo. Come già sappiamo³, il testo del chierico, che non dimentichiamo ha soggiornato in Italia, è in realtà un trattato « pre-architettonico », nel senso che si limita ad essere una introduzione al lessico senza

Ringraziamo l'Architetto Cristiano Tessari per il suo pregiato aiuto nella traduzione di questo testo.

1. Si veda, oltre le poche pagine dedicate al argomento nelle opere generali, F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, I, Siglo XVI, Madrid, 1923.
2. « *Medidas del romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Colunas Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos* », Toledo, 1526 ; Paris, 1531 (?) e 1539 ; Lisboa, 1541 ; Paris, 1542 ; Lisboa, 1542 (due edizioni ?) ; Toledo, 1549 ; Paris, 1550 e 1555 (due edizioni ?) ; Toledo, 1564 ; e Paris, 1608. Inoltre F. Marias ed A. Bustamante in ed. Murcia, 1986.
3. Si veda il contributo di N. Llewellyn y J. M. Marañón in F. Zamora Lucas e E. Ponce de León, *Bibliografía española de arquitectura (1526-1850)*, Madrid, 1947.

approfondire i modi della sintassi. Si occupa infatti esclusivamente di presentare dettagliatamente istruzioni sugli elementi formali, fregi, modanature, ecc., che devono presentare i tre ordini principali — dorico, ionico e corinzio — del Vocabolario della architettura classica. L'ordine toscano è trattato a latere e dell'ordine composito dice, trattandolo come componente, che la sua migliore qualità è quella di fornire capitelli « más variados y de muy gracioso parecer »⁴. Il suo interesse si riduce solamente alla composizione — che ritiene ortodossa — degli ordini classici sulla base dei differenti elementi compositivi di ciascun ordine, segnalando forme e misure proporzionali di cornici, colonne « canoniche » e mostruose (« abalaustradas »), basamenti, capitelli, intabulamenti e frontoni. In un momento nel quale si tentava di introdurre in Spagna l'architettura classica, Sagredo offre agli architetti spagnoli meno del minimo indispensabile: in vocabolario e una declinazione sintattica talmente minima al punto di prescindere da una regola tanto elementare come quella delle misure degli intercolumni, che solo apparirà nella prima edizione francese, forse del 1531. Ciò che gli interessa realmente è la decorazione superficiale con motivi classici in consonanza con il già esistente stile « plateresco »: struttura gotica con decorazioni « a la romana » trattate alla maniera del tardogotico spagnolo⁵. Sagredo giunge come massimo ad accettare l'ornato di tutti gli elementi architettonici con « follages, conchas, fenestras, escamas, espichios, vergas... [perché]... no ay arte donde assi se puedan emplear las obras de natura y fantasias del hombre como la romana »⁶, in un atteggiamento di malinteso naturalismo⁷.

La finalità, al di là della didattica, del testo di Sagredo è doppia. Da una parte, giustificare attraverso l'autorità di Vitruvio⁸ la moda « al romano », un plateresco che concepiva l'architettura classica solo nella sua accezione decorativa, promossa da una comitanza minoritaria il cui rappresentante più rilevante a Toledo è l'arcivescovo della città, a cui il libro è dedicato. Dall'altra, giustificare il suo proprio lavoro, per quanto di dilettante, come architetto decoratore alla moda⁹. Questa giustificazione si basa nella idea vitruviana di « architetto », quale uomo colto e letterato, umanista in una parola, che realizza una attività scientifica e liberale; idea che si contrappone a quella del « maestro de cantería » tradizionale ancora vincolato alla pratica ed ai modi stilistici gotici.

Paradossalmente, per quello che riguarda l'essere alla moda, bisogna dire che quando nel 1526 questo libro è pubblicato, quale supporto teorico al « pre-architettonico », già si producono opere nelle quali i modelli classici non si limitano all'ambito decorative ma già sono parte integrante della architettura. In torno al 1526 cominciano a lavorare in Spagna, per incarico di Carlo V, architetti formati in Italia, come de Siloe e Machuca, che si distaccano del plateresco e propongono una architettura « a la antigua », che oggi definiamo come « Rinascimento ornamentado ». Questa corrente, che dalla decade degli anni '40 riceve a braccia aperte le novità modellistiche di Serlio, « supera » logicamente il testo di Sagredo ed il riflesso di questo superamento lo possiamo misurare, a livello editoriale, con il fatto che, quando si fanno le ristampe spagnole, nel 1549 e 1564, il libro viene « modernizzato » nel suo frontespizio con una incisione tratta dal Serlio, in sostituzione del frontespizio originale (fig. 1 et 2).

4. Sagredo, *op. cit.*, fol. D IIIIV.

5. E. E. Rosenthal, « The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain », *Gazette des Beaux-Arts*, LII, 1958, p. 329-46 crede che questo ornamento era l'unica immagine della architettura romana esistente in Spagna nella prima metà del secolo. Noi crediamo che solo fu l'immagine di una corrente architettonica, precisamente quella più ritardataria e goticista.

6. Sagredo, *op. cit.*, fol. C VI V'.

7. M. Tafuri, « Il mito naturalistico nell'architettura del '500 », *L'Arte*, 1968, pp. 7-36.

8. Il riferimento a Vitruvio nelle edizioni del Sagredo non compare nella coperta fino la prima edizione francese.

9. Sagredo lavorò, come « veedor » delle opere dell'arcivescovo e, tra 1522 e 1527, come disegnatore di architetture effimere per le feste religiose e politiche della cattedrale di Toledo: soprattutto comporre il apparato di Settimana Santa e di Corpus Christi.

Questi architetti formati in Italia realizzano con le proprie opere un tentativo di allaccio con le opere realizzate da Italiani in Spagna dalla seconda decade del secolo, come quelle dei fiorentini fratelli Torni, che avevano utilizzato modelli libreschi in modo non solo ornamentale. D'altra parte, per quello che riguarda le figurazioni del testo serliano, i modelli tipologici e strutturali da esso proposti non trovano rispondenza presso gli architetti spagnoli, prima dell'edizione del testo veneziano, se non in distinte eco di modelli proposti dalla pratica italiana letti alla luce della teoria vitruviana in lingua latina e toscana. Questa generazione d'architetti « a la antigua » non produce teoria architettonica; l'unico esempio di trattato di quest'epoca, la decade degli anni '40, viene dall'ambito dilettante, come il Sagredo, non legato quindi allo specifico della disciplina.

Il « Libro de Arquitectura » della Biblioteca di Madrid

Tra il 1545 e 1548 possiamo datare un manoscritto intitolato *Libro de Arquitectura* conservato nella Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰; è un'opera non conclusa ma evidentemente pensata per la stampa: il suo autore sembra essersi interessato soprattutto per l'ingegneria ma sembra anche aver scritto un trattato sulle immagini. L'anonimo autore del manoscritto formò parte del cenacolo del Principe Felipe, al quale l'opera è dedicata e per il cui incarico si incominciò; la sua finalità sembra essere quella di promuovere la buona architettura antica come strumento per controllare gli sprechi edilizi ed incrementare il prestigio del regno. Conoscitore di Vitruvio, Alberti, Aristotile, Platone ed i testi biblici, il suo autore parte da una critica feroce alla tradizione architettonica spagnola rappresentata dagli « oficiales » brutalmente pratici ed ignoranti delle arti liberali, che egli accusa di una formazione meramente tecnicistica. Solo considera architetti coloro che, quali artisti, seguono le « invenzioni » « a la antigua » degli edifici eretti per ordine di Carlo V. Il bagaglio architettonico del nostro autore è il conoscimento dei teorici, come Vitruvio ed altri autori greci a latini, la sua applicazione della « teoría a la práctica », la sua presenza in fase di realizzazione di opere italiane, tedesche a spagnole, e le sue conversazioni con « personas de grandes yngenios exercitados en este arte y muy astutos en artificios condutos y machinas tatorias y otras disciplinas necessarias para el uso de la perfecta architettura »¹¹.

In realtà, questo trattato è, se eccettuiamo i capitoli dedicati alla navigazione ed ingegneria fluviale, uno studio di morfologia e tipi basato nel testo albertiano, più che in Vitruvio, e che comincia con trenta capitoli dedicati agli ordini dorico, ionico e corinzio ed alle misure dei loro elementi. Segue con lo studio di pilastri e lesene, in forma di ordine, sovrapposizione degli ordini e misure degli intercolumni e degli intervalli nelle trabeazioni ad arco. Una seconda parte è dedicata alla composizione di muri, volte, portali, finestre e scale; nel caso delle scale è interessante sottolineare che nel seguire il detame albertiano, propone due tipi, la chiocciola e la « claustral » — per dirla alla spagnola —, con tromba aperta o chiusa, e nel caso della chiocciola con la variante della struttura colonnata, entrambe non trattate nel testo di Alberti. Per contro, non menziona né allude alle innovazioni che si stanno realizzando in Spagna sfociando nella scala imperiale. Infine, dedica cinquanta capitoli ai tipi fondamentali: templi e basiliche — che in una città devono essere grandi e pochi, per evitare i pericoli del deviazionismo religioso —, palazzi comunali, « senados » carceri, « alcázares » o palazzi-castelli regali, teatri, anfiteatri, circhi, xisti, palestre, archi trionfali, concludendo con una proposta di strade e piazze sempre regolarizzate. In quest'ultima parte l'autore ci si presenta come un

10. Biblioteca Nacional di Madrid, Ms. 9 681; citato come opera della fine del Cinquecento da R. Gutierrez, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1875*, Resistencia, 1972.

11. Ms. cit., prefacio.

convinto e minuto archeologo all'albertiana, disinteressato quasi completamente per la pratica spagnola¹² e chi si distacca dall'Alberti solo in punti molto particolari. Infatti, parlando del « modo » architettonico, si riferisce alla convenienza di costruire templi « en figura de nabe » quando essi sono dedicati a San Pietro, e triangolari, con esedre ai lati e porte agli angoli, quando sono dedicati alla Trinità, giacchè « tales cosas se podian ynbenstar que por ser muy diversas se dexava al yngenio de los artifices »¹³; oppure parlando di basiliche « modernas », in stile gotico, consiglia, dopo opportuna valutazione, che struttura ed ornamenti siano antichi, che « los pilares ymitaran quanto mas pudieren a las columnas y las torres a las especulas », citando come esempi paradigmatici la basilica di Fano incisa dal Cesariano e un « debuxo » di San Pietro di Roma, questo un modello che non possiamo identificare precisamente¹⁴.

Lázaro de Velasco

Questa possibilità di inventare « forme parlanti », basata sull'idea del decoro vitruviano, appare ancora una volta in un contesto teorico, in uno dei testi che risulta a prima vista uno tra i più eruditi : il commento e traduzione di Vitruvio del Licenciado Lázaro de Velasco, non dimentichiamo figlio di Jacopo Torni, vissuto diversi anni in Italia. Velasco, matematico, architetto e miniaturista, ma teologo dichiarato, arrivò ad essere per concorso « maestro mayor » della cattedrale di Granada, nel 1577, come fedele continuatore dell'opera di Diego de Siloe. In questa città andalusa, realizzò, tra il 1554 ed il 1564, la sua traduzione commentata anch'essa inedita (fig. 3). Il suo scopo e desiderio è quello di porre il testo vitruviano nelle mani di clienti ed architetti e criticare i commentari precedenti, essenzialmente quello del Cesariano, che accusa d'essere più per « grammatici » che per architetti. Segnaliamo come inciso che solo poco prima di concludere la sua opera conosce i libri di Philandro e Barbaro e che essa si appoggia soprattutto nei testi di Fra Giocondo e Caporali. Nonostante la sua critica, Velasco, che « venera la Antigüedad », cade nello stesso « errore » del milanese ed i suoi commentari sono soprattutto esibizioni di una erudizione letteraria e storica ; allo stesso tempo è interessante sottolineare che cerca nell'architettura una « novedad que no se haya hecho y tenga bizarría ». Ad ogni modo, questo interesse non è diretto a giustificare sperimentismi o trasgressioni formali, bensì a permettere la accentuazione del carattere « cristiano » dell'architettura religiosa, che deve avere « cierta manera de veneración y honestidad que convid(e) a devoción y reverencia ». A Velasco non basta adeguare gli ordini e ornati a ciascun « género de santo y de edificio »¹⁵ secondo il *decorum*, ma gli preme inoltre che ci sia rispondenza tra « la figura y lo figurado ». Da qui il suo interesse per le cattedrali di pianta antropomorfa e crociforme o per un curioso tempio triangolare (fig. 4) dedicato alla Trinità e che, allo stesso tempo, ha la funzione di « Escuela de Estudio General, a imitación de la Encyclopedia... donde enseñar Moral, Dialéctica y Filosofia... que son camino para la divina ciencia de Dios, significadas por tres círculos menores trabados en los centros comprehendido de otro mayor, que encerrava en su misterio que no podemos contemplar a Dios ni las cosas celestiales sin que primero ajustemos en virtudes nuestras costumbres y nos preparemos con verdad y razón y por el conocimiento de las cosas

12. F. Mariás, « Teatro antiguo y corral de comedias en Toledo : teoría y práctica en la arquitectura española del Renacimiento », *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Anejos de la Revista « Segismundo », Madrid, 1983, p. 1621-1637, analizza questo disinteresse nell'ambito della architettura teatrale.

13. Ms. cit., cap. 73.

14. Ms. cit., cap. 92.

15. Documenti del concorso di 1577 in E. E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton, 1961, p. 192, doc. 145.

naturales como escalera subiremos a la sublime verdad ». Per finire che « podríase hazer tan capaz que cada ciencia se leyese en su parte sin impedir [alle altre] haziéndola al propósito »¹⁶.

In questo, Velasco rappresenta, con i suoi postulati non solo di modo ma anche emblematici, un atteggiamento regressivo inaugurando però quella corrente che definiamo come « sacro vitruvianesimo » il cui sviluppo vediamo in Spagna a partire da quest'epoca. D'altro canto, Velasco esplicita il cambio, che si realizza a metà del Cinquecento, nel coltivarsi della teoria architettonica, che passa dalle mani dei dilettanti all'ambito dei professionisti; essi cercano con la speculazione di uscire, socialmente e culturalmente, da una categoria non umanistica. Francisco de Villalpando, Hernán Ruíz, Covarrubias, Vandelvira o Rodrigo Gil de Hontañón sono esempi di questa nuova situazione benché i loro obbiettivi e le loro opere siano estremamente distinte; a questi possiamo aggiungere Juan Bautista de Toledo che, già negli '60, realizza l'esperienza intima di una serie, perduta, di disegni quale illustrazione al testo di Vitruvio. È in questi anni che, con l'opera di questo architetto, quella del suo discepolo Juan de Herrera ed il filippino progetto « globale » dell'Escorial, comincia in Spagna un'epoca di dogmatismo vitruviano che, a partire dell'ambito cortigiano, coinvolgerà di fatto l'architettura di tutta la penisola.

Questa inclinazione alla venerazione dogmatica in espansione, si spinge verso un programma che tende a realizzare una nuova formazione, dell'architetto e dell'artista, secondo il modello vitruviano, i cui pilastri sarebbero stati: il rinnovamento della insegnanza nelle botteghe, la creazione di una organizzazione accademica e la pubblicazione intensiva dei testi « fondamentali » del classicismo. Gli anni '80 vedono la traduzione di Palladio e le edizioni di Vitruvio, Alberti, Euclide e Vignola; la creazione, per consiglio di Herrera, della Accademia di Matematica ed Architettura di Madrid (1582-1625); infine, la pubblicazione a Siviglia nel 1585-7 dell'opera di Juan de Arfe y Villafañe *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*.

Juan de Arfe

Questo trattato non è altro che, secondo la dichiarazione dello stesso autore, un repertorio di regole, precetti e modelli per gli « oficiales de plateria »¹⁷. Nel Libro IV, dedicato all'architettura, Arfe presenta le regole dei cinque ordini classici alla serliana e degli ordini « monstruosos » (termini e balaustri) (fig. 6 et 8); prescrive le decorazioni naturalistiche adeguate agli ordini, sanzionandole con l'autorità di Vitruvio, Serlio e Vignola, poichè si tratta di ornamentazioni per lavori di oreficeria. Ricordiamo che fray José de Sigüenza elogia nel 1603¹⁸ l'ordine dorico dell'Escorial in quanto rappresenta l'ordine che « más imita la simplicidad de la Naturaleza, que aborrece lo superfluo » y che, nel 1587, Arfe elogia l'Escorial per « seguirse en el las reglas de la antigua arquitectura... » e perchè questo edificio traslascia « por vanas y de ningún momento las menudencias de resaltillos, estípites, mútilos, cartelas y otras menudencias »; e critica le carte e stampe fiamminghe e francesi in quanto non rispettano « la proporción y el

16. « Los 10 Libros de arquitectura de Marcos Vitruvio Pollion Traducción en romance del Licenciado Lazaro de Velasco », Biblioteca Provincial de Cáceres. Citado da S. Sebastián, « La arquitectura trinitaria en la teoría española del siglo XVI », *Traza y Baza*, 3, 1973, pp. 101-3.

17. Arfe, *op. cit.*, IV, prólogo. Sul testo di Arfe, soprattutto sulla parte e libri I-III, si veda A. Bonet Correa, « Juan de Arfe y Villafañe: « escultor de oro y plata » y tratadista » en *De Varia Commensuracion...*, ed. Facsimile, Madrid, 1974, p. 9-60.

18. Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Geronimo*, II, Discurso 12; nella edizione, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, p. 312.

significado, de lo qual como cosa mendosa he huido siempre, siguiendo la antigua observación del arte que Vitruvio y otros excelentes autores enseñaron... »¹⁹.

Accanto agli ordini, Arfe tratta solo i frontoni, triangolari e curvi (fig. 9), criticando quelli spezzati perché « no trata ningún autor que los antiguos los ayan usado »²⁰; si occupa anche delle tre regole compositive completamente ortodosse: colonna-trabeazione, sintagma albertiano e serliana, questa l'unica forma sintagmatica che permette l'unione di arco e colonna grazie alla presenza intermedia di una trabeazione (fig. 7). Arfe, riassumendo, vuole modellare l'oreficeria, e in più di quella dei grandi ostensori processionali, in funzione dei precetti vitruviani di simmetria, proporzionalità e « commensuración » architettonica poiché « el precepto de las otras arte [è quello che] ayuda a la perfection »²¹; configurando inoltre all'orefice, il modello di architetto-letterato che ha definito Vitruvio. Cioè vitruvianizzare l'oreficeria. Costatiamo quindi che non si tratta solo di divulgare il vitruvianesimo architettonico bensì d'impregnare tutte le attività artistiche del verbo vitruviano.

Herrera ed El Greco

Per contro, il vitruvianesimo vigente nella Spagna della fine del sedicesimo secolo, permette da una parte la sua stessa depurazione critica, la sua propria immissione in un contesto filosofico distinto dell'originale, e d'altra parte arriva ad autonegarsi in quanto « principi generali » senza negarsi però come codice. Questi tre atteggiamenti risultano rappresentati da Juan Bautista de Monegro, Herrera ed El Greco. Monegro, nelle sue annotazioni marginali di carattere personale, corregge e completa il suo esemplare del Fra Giocondo²². Si è detto che Herrera plasma nell'Escorial ed altre opere, in una interrelazione non annalizzata tuttavia, codice e principi vitruviani ed un chiamato « cubismo sintetico » che, relazionati con i suoi interessi filosofici e scientifici, avrebbe definito nel suo *Discurso sobre la figura cúbica conforme a los principios y opiniones del Arte de Raimundo Lulio*²³. In quest'opera, Herrera non si riferisce all'architettura in alcun passaggio per quanto dobbiamo supporre che la sua speculazione filosofica ebbe ripercussioni nel suo fare architettonico, dato che secondo una sua definizione « la arte es ymitadora de la natura, quando la Arte es perfecta y meresce el nombre de Arte ». Ma dobbiamo domandarci se il cubo herreriano sia solo una metafora delle cose, perfetta regola e misura di tutto il naturale ed il morale, o sia anche un principio di costruzione formale di carattere, oltre che tecnico, simbolico²⁴. Quando Herrera elabora il suo discorso per dimostrare che nella « pienezza » cubica si scopre la necessaria esistenza, nella natura, delle categorie aristoteliche nonché i principi di Lullio, considera dualmente, secondo i modi dell'essere, il luogo in essenza e anche quello accidentale, in potenza e in atto. In questo contesto, le tappe della genesi geometrica del cubo, linea, piano e solido cubico, costituirebbero i tre momenti e definizioni, utilizzabili dall'architettura per concretare lo spazio « secondo », concretando se stesso come oggetto, in un luogo ed in

19. Arfe, *op. cit.*, prólogo y I, 1, p. 2.

20. Arfe, *Descripcion de la traça de la custodia de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1587; citato da A. Ceán Bermúdez, *Diccionario...*, Madrid, 1800, I, pp. 60-1, nota 1.

21. Arfe, *De Varia Commensuración...*, IV, 1, p. 22.

22. Cfr. F. Marias e A. Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco, Comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981, pp. 178-81.

23. Cfr. M. Tafuri, *op. cit.* Si veda l'edizione recente a cura di E. Simons e R. Godoy, *Discurso del Señor Juan de Herrera, aposentador Mayor de S.M., sobre la figura cúbica*, Madrid, 1976, p. 114.

24. Come crede M. Cali, *Da Michelangelo all'Escorial, Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Turin, 1980, pp. 234-6.

uno spazio ; tutto ciò grazie alla luce che, come quantità discreta, è l'entità che attualizza lo spazio « primo » — essenziale ma confuso — insensibile, invisibile, ed impraticabile. Pare che Herrera nella sua propria opera dia un nuovo valore, per la Spagna, al trattamento di linee, superfici e masse ma, benchè quest'idea sia suggestiva, mancano le prove che consentano di mettere in relazione i suoi fondamenti filosofici con gli architettonici ; sarebbe forse necessario possedere i suoi commentari marginali ad un Vitruvio di Philandro, che ancora esisteva alla fine del Settecento, per potere confermare questa ipotesi.

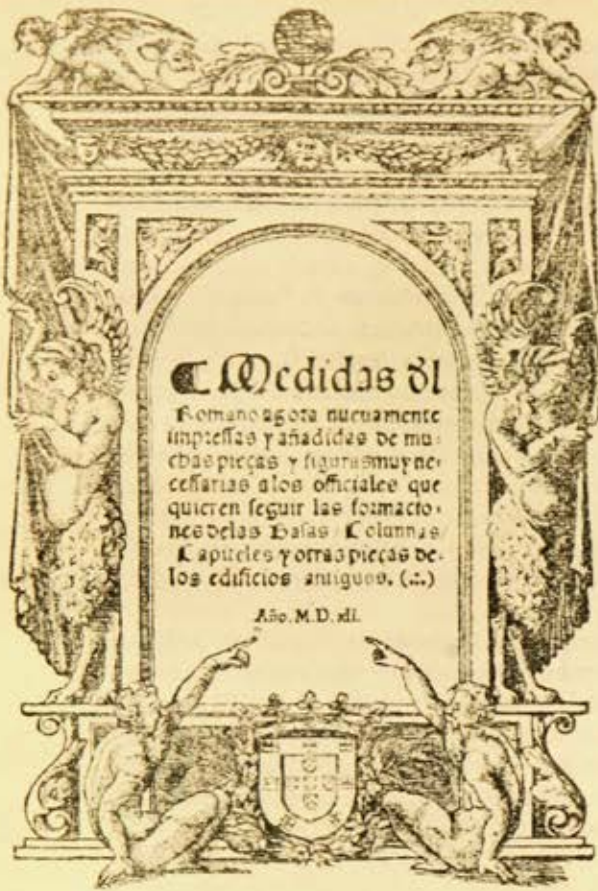
Infine, le già pubblicate annotazioni di El Greco al Vitruvio di Barbaro²⁵, come preparazione di un trattato oggi perduto, illustrano l'atteggiamento eccezionale, nell'ambito della architettura spagnola, del pittore che vuole essere architetto. El Greco considera l'architettura un esercizio immaginativo più che pratico ; ne rifiuta l'archeologismo, la proporzionalità e la prospettiva, il fondamento matematico della disciplina ma non le possibili implicazioni antropomorfe ; antepone il concetto vitruviano di *venustas* a quelli di *firmitas* e *utilitas* che vede di impedimento alla libera invenzione immaginativa e grafica ; cerca la novità, la varietà e la complessità nel disegno ; e critica apertamente Vitruvio accusando gli architetti spagnoli, suoi contemporanei, di essere eccessivamente « vitruvianisti » ; nonostante ciò, egli accetta senza riserve il codice vitruviano nel suo aspetto morfologico.

Potremo concludere dicendo che la mancanza di successo di El Greco, come architetto e teorico inedito, si spieghi, dato il carattere sperimentalista — con una forte aversità alle regole — dell'artista, anche come sintoma di quello che è il futuro architettonico spagnolo : nel Seicento un tradizionalismo ad oltranza nelle strutture ed un decorativismo esorbitante, dentro l'accettazione della autorità vitruviana, sarebbe stato l'unico sbocco possibile senza — tra virgolette — abiurare i principi strutturali di una « Antigüedad » che continuerà quale costante punto di riferimento²⁶.

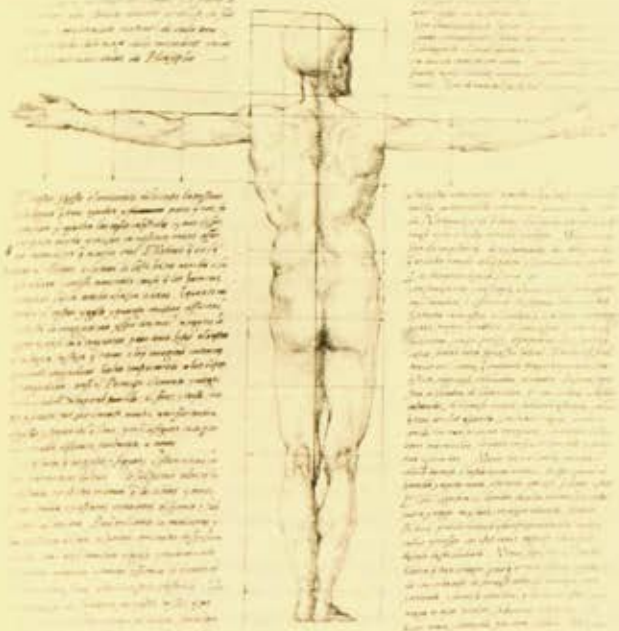
25. F. Marias e A. Bustamante, *op. cit.*, *passim* e soprattutto, p. 173-82 ; e « Le Greco et sa théorie de l'architecture », *Revue de l'Art*, 46, 1979, pp. 31-9.

26. Si veda inoltre su questo argomento F. Marias e A. Bustamante, « Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550 », *Boletín del Museo e Instituto « Camón Aznar »*, XIII, 1983, p. 41-57 ; « La révolution classique : de Vitruve à l'Escorial », *Revue de l'Art*, 70, 1985, p. 29-40 ; e « El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo » in *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, p. 1117-219 ; e Catherine Wilkinson, « Planning a Style for the Escorial : An architectural Treatise for Philip of Spain », *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLIV, 1985, p. 37-47.

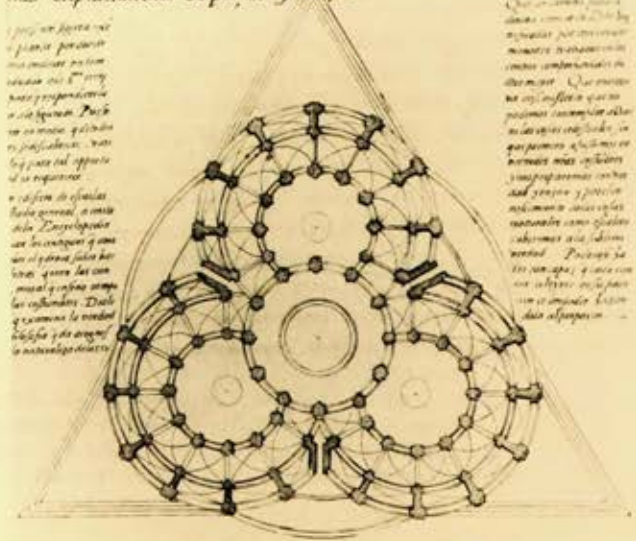
1 2



1. Diego da Sagredo, Medidas del romano: Portada. Lisboa, 1541.
2. Diego da Sagredo, Medidas del romano: Portada. Toledo, 1549.
3. Lázaro de Velasco: Proporción humana.
4. Lázaro de Velasco: Edificio trinitario.



4
 Para los miembros considero como el edificio de este edificio
 a otra. Disponer es, darle su debido asiento y gran posura, como
 me a la qualidad de la obra. La disposicion es en tres maneras. Una
 tratar suelos y plantas delvando fundamentos de paredes columnas
 en apartamiento de piezas y azules.



5

JOHN DE ARFE Y MILLAFANE
Arquitto de Lina, Fidalgo de Oroy Plaza
DE VARIA COMMEN
 SURACION PARA LA ESCULTURA,
 y Arquitectura Dedicada al excelentissimo Sr. Don Pedro Coron,
 Duque de Olfano, Conde de Vitoria, y Marques de Peñafiel,
 VIREY DE NAPOLLES.

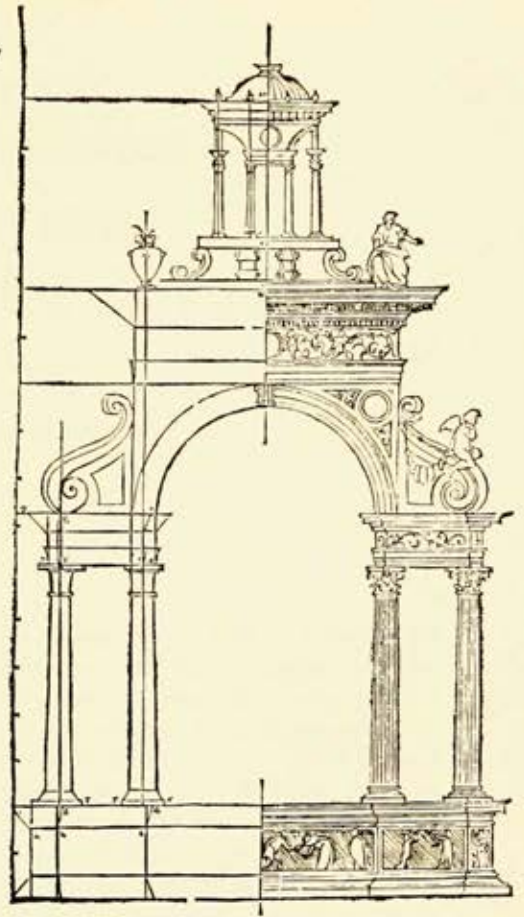


CON LICENCIA

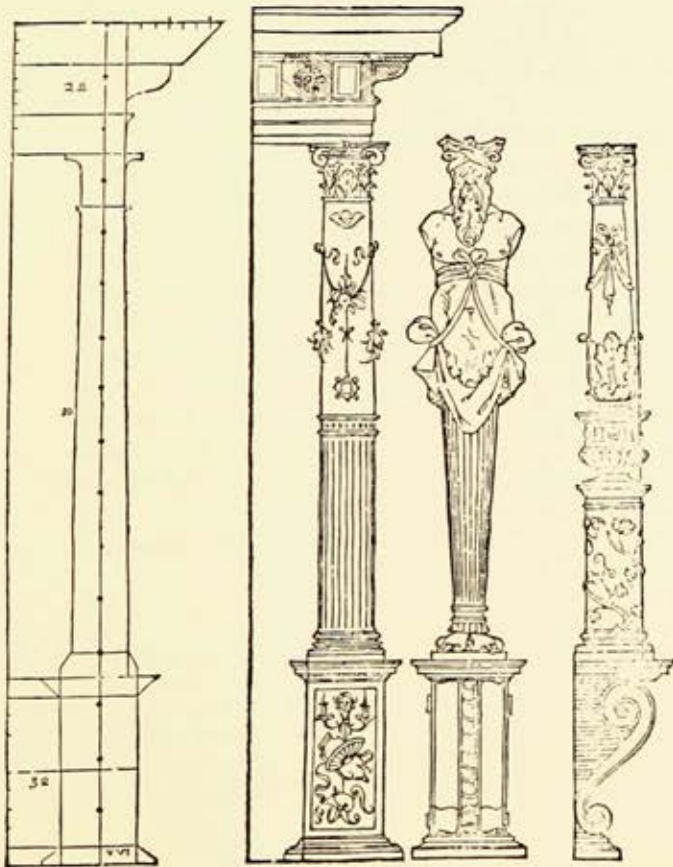
EN SEVILLA, EN LA IMPRENTA
 de Andrea Pellicer, y Juan de León,
 1774.

El Autor de Obediencia, en su Reydo. Dado en el Real de San Fernando.

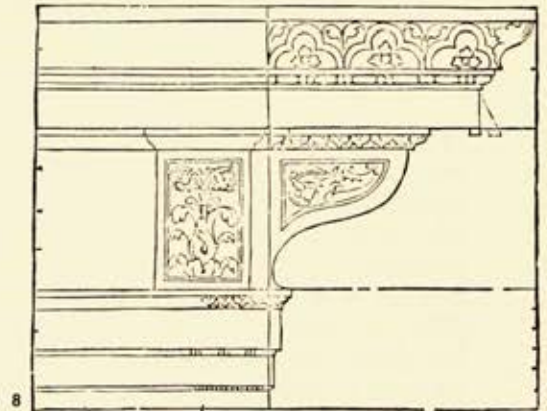
7



5. Juan de Arfe: De Varia Commensuracion: Portada.
 6. Juan de Arfe: De Varios ordenes.
 7. Juan de Arfe: De Composición de custodia.
 8. Juan de Arfe: De Decoración de entablamento.
 9. Juan de Arfe: Método para trazar frontones.

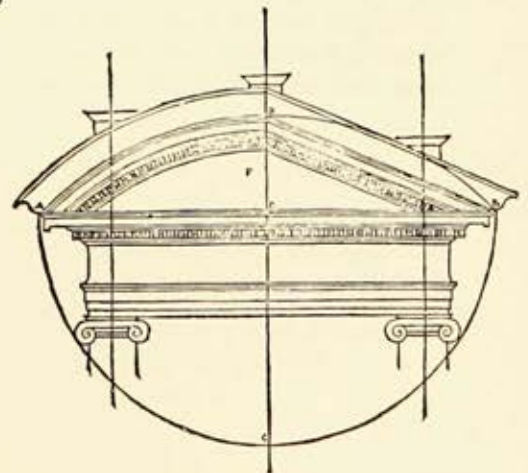


6



8

9



Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII

por Alfonso Rodríguez G. de CEBALLOS

A lo largo del siglo XVII español se compusieron varios, no muchos, tratados de Arquitectura. Algunos como el *Arte y Uso de Arquitectura*, de fray Lorenzo de San Nicolás (1639...) y el *Breve tratado de todo género de bóvedas*, de Juan de Torija (1661), enlazan con aquellos compendios de orden práctico aparecidos en la centuria anterior que ya han sido estudiados precedentemente. Otros como la *Carpintería de lo blanco* (1633) y el *Breve compendio de la carpintería* (1674), de Diego de Arenas y Rodrigo Álvarez respectivamente, se centran, como su mismo título lo indica, en aspectos secundarios de la práctica arquitectónica como es la construcción de cubiertas de madera según la tradición morisca, fuertemente arraigada en la península ibérica y en Hispanoamérica. El del arquitecto gallego Domingo de Andrade *Excelencias, antigüedad y nobleza de la Arquitectura* (1695), aparte de ser muy tardío, es un brevisimo alegato sobre un tema tan arcaizante como señala el enunciado de su título, pero que todavía mantenía toda su vigencia en España en el umbral del siglo XVIII a causa de los virulentos prejuicios de casta contra los artistas¹.

Por consiguiente condensaremos nuestro estudio en torno a tres tratados que, aunque no publicados exactamente a comienzos del XVII, excepto uno, mantienen una cierta homogeneidad doctrinal en cuanto cuestionan todos tres el problema de la vigencia del dogmatismo vitrubiano en conexión con el origen del estilo clásico a través del Templo de Jerusalén. Todos ellos tienen también en común el no ser tratados estrictamente tales, escritos por arquitectos profesionales que armonizaban la teoría con la práctica, sino producto de elucubraciones de gabinete o, si preferimos, de celda monástica, pues sus autores fueron religiosos. Finalmente no deja de ser sintomático el que dos de ellos fueran ideados en España pero escritos y publicados en Italia, es decir en un ambiente más cosmopolita y abierto a influjos e intercambios de ideas con otros países. Seguramente por ello obtuvieron una acogida internacional y fueron objeto de curiosidad y crítica por parte de los ambientes cultos de Europa. Nos estamos refiriendo a los tratados del P. Juan Bautista Villalpando, de fray Juan de Ricci y de fray Juan Caramuel de Lobkowitz.

1. Sobre el contenido y ediciones de estos tratados puede consultarse: Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, t. III, ed. Madrid, 1940; Manuel Gómez Moreno, *El libro español de Arquitectura*, Madrid, 1949; F. Zamora y E. Ponce de León, *Bibliografía española de Arquitectura*, Madrid, 1947; Ramón Gutiérrez, *Notas para una bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura*, Resistencia (Argentina), 1972; *El libro de Arte en España* Granada, 1973; Antonio Bonet Correa y otros, *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1048-1880)*, 2 tomos, Madrid-Vaduz, 1980.

Los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando eran profesionalmente escrituristas y exegetas bíblicos, pero no desconocedores de la ciencia arquitectónica, particularmente el segundo que estudió matemáticas en la Academia regentada en Madrid por Juan de Herrera en 1582². Ambos escogieron como objeto de sus estudios la exégesis del hermético texto bíblico del profeta Ezequiel sobre el Templo de Jerusalén pues les permitía la reconstrucción arquitectónica del antiguo Templo de Salomón. No encontrando suficientes instrumentos en España para realizar su tarea se trasladaron a Roma donde, por muerte prematura del P. Prado, recayó aquella totalmente en manos del P. Villalpando, quien en 1603 dio a la luz la decisiva segunda parte de las *Explanationes in Ezequielem et Apparatus Urbis ac Templi Hyerosolimitani*. La lujosa edición fue en parte costeada por Felipe II.

R. Taylor supone no sin razón que ante la reacciones contra la arquitectura del Clasicismo humanista, que era considerada de origen pagano e idolátrico por el sector más rigorista de la Reforma Católica, Villalpando se puso como objetivo una reconciliación definitiva e irreversible de Cristianismo y Humanismo sacralizando nada menos que el texto de Marco Vitrubio Polión. Su tesis procede de un argumento dialéctico « a contrario » y se puede resumir en los siguientes términos : la arquitectura del Humanismo clásico no es profana e idolátrica sino mejor que la arquitectura cristiana primitiva — a cuyos modelos pretendía retrotraerse por ejemplo S. Carlos Borromeo — pues deriva en último término a través de Vitrubio de la arquitectura más perfecta que haya existido jamás, la del templo de Jerusalén, cuyas medidas, proporciones, órdenes y consonancias fueron reveladas por el propio Dios al profeta Ezequiel. Ahora bien tales medidas, proporciones, órdenes y consonancias coinciden paso por paso con las propuestas por el arquitecto y tratadista romano tales como fueron fijadas por los exegetas del texto vitrubiano desde Cesariano, fray Giocondo, Daniele Barbaro hasta Vignola y Palladio (fig. 1).

Una vez tomada esta postura apriorística y dogmática, Villalpando se tapa los ojos para no ver las contradicciones y anacronismos en que pudiera haber incurrido. Para su reconstrucción ideal, no histórica, del templo de Jerusalén no acude a las descripciones del edificio real levantado por Salomón contenidas en el Libro de los Reyes y en otros lugares de la Biblia. No le cabe en la cabeza que el templo reconstruido por Zorobabel y Herodes hubiera podido alterar su supuesto templo de Salomón, pues ello implicaría la superación de la obra divina ; por eso ignora también la tradición talmúdica y rabinica y la descripción del templo herodiano hecha por Flavio Josefo. Su única fuente de reconstrucción es la profecía de Ezequiel sin parar mientes en que la visión del profeta era de índole espiritual y mística, no real, y que, en consecuencia, el verdadero templo de Salomón nada tenía que ver con el soñado por Ezequiel, según había intuido ya S. Jerónimo seguido en este punto por la tradición patristica y medieval³. El hecho de que el jesuita se aferrase tozudamente a las minuciosas y cabalísticas medidas y proporciones de Ezequiel creo que encuentra únicamente su justificación en la coincidencia de las mismas con la normativa no sólo de Vitrubio sino de toda la exégesis humanista. Y en esto opino también que radica principalmente el interés del texto de Villalpando, que no es estrictamente un tratado de arquitectura, pero pretende nada más y nada menos que

2. Sobre Jerónimo de Prado y, sobre todo, Juan Bautista de Villalpando son básicos los estudios de René C. Taylor : « El Padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas », en *ACADEMIA. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1951-52, pp. 410-73 ; « Architecture and Magic. Considerations on the Idea of the Escorial », en *Essays in the History of Architecture presented to Rudolph Wittkower*, New York, 1967, pp. 81-110 ; « Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus », en *Baroque Art, The Jesuit Contribution* New York, 1972, pp. 63-97. Véase también mi artículo « Juan de Herrera y los Jesuitas », en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Roma 1966, pp. 285-321. Es también muy importante la aportación de Wolfgang Herrmann, « Unknown Designs for the Temple of Jerusalem by Claude Perrault », en *Essays... presented to R. Wittkower*, pp. 143-58.

3. Cfr. el artículo citado de W. Herrmann, *Unknown Designs*, que estudia particularmente este asunto.

canonizar la arquitectura clásica desde un contexto dogmático-religioso, entendiéndola como un código lingüístico perfecto, intemporal e inalterable refrendado por la inspiración divina. A este grado de dogmatismo no aspiraron a fines del siglo XVI un Vignola y un Palladio, aunque se moviesen en las mismas coordenadas de purificación y fijación definitivas del lenguaje clasicista (fig. 2 y 3).

Ante las polémicas suscitadas por esta rigurosa toma de posición no sólo dentro de su Orden religiosa, sino sobre todo por las críticas levantadas por Benito Arias Montano, que paralelamente había hecho una reconstrucción del templo de Jerusalén totalmente diferente, basada en criterios estrictamente históricos y arqueológicos⁴, Villalpando apeló al argumento de autoridad. Sus dibujos arquitectónicos grabados en las primorosas láminas que ilustran las *Explanationes* habían sido conocidos de antemano y aprobados calurosamente por Felipe II y su arquitecto Juan de Herrera. Esto nos lleva de la mano a examinar si los dibujos tuvieron una proyección real en la arquitectura del monasterio de El Escorial, concebido simbólicamente por Felipe II como nuevo templo de Salomón. El mencionado R. Taylor supone que si, pues aunque el monasterio de El Escorial se terminase bastante antes de que se imprimiesen las *Explanationes*, Juan de Herrera estuvo al corriente de las ideas del jesuita al menos desde 1580 y porque un compendio del comentario a Ezequiel corría en versión manuscrita en castellano de la que el arquitecto tenía una copia en su biblioteca. Además a él y a Felipe II les había mostrado en 1597 el P. Gaspar de Pedrosa un modelo en yeso del templo ideado por Villalpando, confeccionado y traído desde Roma. Recientemente Cornelia von der Osten Sacken ha aceptado este supuesto fundándose en argumentos no históricos sino fácticos, es decir en un cotejo estilístico de la planta, alzados y pormenores de El Escorial con las láminas de las *Explanationes*⁵. Sin embargo hay un hecho, a mi modo de ver incontrovertible, que han olvidado Taylor y Von der Osten y que parece descartar cualquier derivación de El Escorial a partir de las láminas de las *Explanationes* o del modelo traído desde Roma por Pedrosa: su planta estrictamente axial y ortogonal y sus alzados fueron básicamente ideados por Juan Bautista de Toledo ya antes de 1562, aunque luego Herrera radicalizase el lenguaje arquitectónico en el sentido de un vitrubianismo radical entendido como pura abstracción geométrica. Ahora bien Juan Bautista de Toledo no parece que tuviera nada que verne con Villalpando ni con sus comentarios a Ezequiel. Más bien cabría preguntarse, como apunta Herrmann, si no sucedió a la inversa, es decir si la arquitectura de El Escorial no influyó en la reconstrucción del Templo de Salomón verificada por el jesuita, hipótesis que parece bastante más convincente.

Fray Juan Ricci de Guevara, nacido en Madrid en 1600, hijo del pintor boloñés Antonio Ricci y pintor él mismo, ingresó en la Orden de San Benito en el monasterio de Montserrat y acabó su vida en Italia, en el monasterio de Montecassino. Además de por los pinceles se sintió atraído por la pluma y así escribió varios tratados, primero en latín y luego traducidos por él mismo al español para mayor utilidad de sus discípulos. Todos han llegado manuscritos de modo que en su tiempo no alcanzaron la debida difusión que en el caso de haber sido impresos. Hacia 1659-63 compuso en Madrid el primero y principal titulado *La Pintura Sabia*, que se publicó ya en nuestros días en 1930⁶. En 1665, encontrándose en Roma, redactó el *Breve Tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico entero*, dedicado al Papa Alejandro VII, manuscrito conservado en Montecas-

4. *Exemplar sive de Sacris Fabricis Liber*, Anvers, 1572, vol. VIII de la biblia Regia de Amberes.

5. *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Iconologie*, Mittenwald-München, 1979, pp. 216-26. Sobre otros antecedentes de la planta de El Escorial cfr. Secundino Zuloaga Ugalde, *Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1948; Id., « Antecedentes arquitectónicos del Monasterio de El Escorial » en el vol. *El Escorial*, t. II, Madrid, 1964, pp. 105-54; F. Iñiguez Almech, *Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1965; George Kubler, *Building the Escorial*, Princeton, New Jersey, 1982, pp. 42 ss.

6. *La vida y la obra del P. Fray Juan Andrés Ricci*, Madrid, 1930, edición preparada por Enrique Lafuente Ferrari, prólogo de Elias Tormo.

sino, algunos de cuyos más importantes fragmentos han sido incorporados a la citada adición de *La Pintura Sabia*. Finalmente en la biblioteca de El Escorial se conservan fragmentos de otro manuscrito titulado *Imagen o espejo de las obras de Dios donde se conoce algo de su infinidad según nuestra finita capacidad*, donde el monje benedictino escribe heterogéneamente lo mismo sobre mitología y astrología que sobre los órdenes arquitectónicos, incluyendo además un vocabulario de términos hebreos, griegos y latinos con su correspondiente traducción al español, italiano, francés y alemán⁷.

El escrito más importante de Ricci es sin duda el tratado de *La Pintura Sabia*, tanto por la amplitud del texto como por la calidad de las láminas dibujadas a pluma. El erudito fraile no intentó redactar tampoco un tratado sistemático y completo de arquitectura. Se compone de un breve epítome de geometría y perspectiva, de un discurso sobre los órdenes arquitectónicos, de un compendio de anatomía humana y animal y, como era su costumbre, de un vocabulario de términos técnicos traducidos de los idiomas antiguos a los vernáculos. Su finalidad estribaba en equipar a los pintores con el conocimiento de unas ciencias que convertían a la pintura de un arte mecánico y manual en otro liberal, intelectual y « sabio », tópico que en otros países podía resultar ya manido pero que en la España del siglo XVII seguía teniendo un gran mordiente sociológico. Nos interesa en este lugar únicamente la parte del tratado consagrado a la consideración de los órdenes arquitectónicos. Ricci distingue siete órdenes, es decir añade dos más a la preceptística tradicional de Vitrubio-Serlio-Vignola. En realidad de verdad el que denomina « orden rústico » no es un orden estricto sino una variedad que se puede componer con todos los demás órdenes, incluido el salomónico. El monje benedictino, aunque sólo cita explícitamente como fuentes a Vitrubio y Vignola, se inspira claramente en este punto en Sebastiano Serlio. Del tratadista boloñés toma también sin duda la cristianización de los órdenes, enlazando el uso del dórico con los mártires y confesores, el del jónico con las santas matronas, el corintio con las vírgenes, etc. Por este camino Ricci llega a sofisticaciones y sutilezas como la de proponer una combinación del orden jónico y del rústico para honrar a santas que, como la Magdalena y Santa María Egipciaca, fueron a la vez santas matronas y ascetas y penitentes. También en la misma línea dibuja dos arcos triunfales salomónicos, pues este orden compendia las perfecciones de los otros seis, y los dedica a la Virgen y a Jesucristo en cuanto ellos son suma y epítome de todas las perfecciones y virtudes.

En efecto para Ricci el orden salomónico es un orden armónico e integrador, como lo había sido para Villalpando, pero no acepta la transcripción híbrida que de él había ofrecido el jesuita, a saber un orden aparentemente compuesto que lleva en el capitel, en lugar de hojas de acanto, hojas de Azucena, y se corona con un entablamento integrado por elementos tomados del dórico, jónico y corintio. Como es de suponer Villalpando se había inventado este peculiar orden salomónico, tan criticado como corruptor por Saamozzi, a fin de demostrar que todos los órdenes clásicos estaban anticipados en el Templo de Jerusalén. Tampoco el pintor español Pablo de Céspedes aceptaba en su *Discurso sobre el Templo de Salomón* este amaño del jesuita, pues mediante argumentos históricos consideraba como la única versión genuina del orden salomónico la que ofrecía la columna torsa conservada en el Vaticano, despojo del templo de Jerusalén traído a roma por Tito y Vespasiano⁸. Era también la versión tradicional recogida por Vignola en su *Regola*, cuya traducción al castellano por Patricio Cascese (Cajès) debió manejar Ricci⁹. Pues bien para el monje benedictino el orden salomónico tenía que ser el más

7. « Un manuscrito inédito y desconocido del P. Fr. Juan Andrés Rizi en la Biblioteca de El Escorial », artículo de Julián Zarco Cuevas en *Revista Española de Arte* 1932, pp. 138-49.

8. El *Discurso* de Pablo de Céspedes se encuentra incluido entre los fragmentos literarios recogidos por J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. V, Madrid, 1800, pp. 316-23.

9. *Regla de los Cinco Ordenes de Architectura de Jácome de Vignola agora de nuevo Traduzido de Toscano en*

perfecto de todos pues derivaba de la arquitectura del Templo de Jerusalén. Sin embargo veía una incongruencia en la columna conservada en el Vaticano, pues sólo tenía de original el fuste, siendo su capitel compuesto. Rafael en sus cartones y Bernini en el baldaquino de San Pedro habían completado el orden salomónico añadiéndole un entablamento tomado asimismo del orden compuesto. Este proceder no le convenía a Ricci. El orden salomónico tenía que ser un orden íntegro y completo en todos sus elementos y para eso ideó un pedestal, un capitel, un arquitrabe, un friso y una cornisa que se ondulasen y agitasen a tenor de las espiras y torsiones del fuste¹⁰ (fig. 4 y 5).

Los razonamientos teóricos y la descripción graefica del orden salomónico así constituido los propuso el benedictino no sólo en la *Pintura Sabia*, sino particularmente en el *Breve tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico entero* que escribió, como dijimos, en 1663 durante su estancia en Roma y que dedicó al Papa Alejandro VII. Este escrito albergaba la pretensión de que el Pontífice ordenase modificar nada menos que el célebre baldaquino de Bernini, acomodando sus pedestales, basas, entablamentos y cornisas al nuevo orden salomónico íntegro descrito por el benedictino. Ricci proponía además como complemento la realización de una verja en torno al baldaquino cuyos balaustres y pasamanos se ondulasen también en torsiones salmónicas (fig. 6). Dicha pretensión no sabemos que tuviese ningún eco en los ambientes vaticanos. En cambio las consideraciones sobre el orden salomónico entero debieron ser conocidas por Guarino Guarini, pues no dejan de ser sorprendentes las analogías entre aquéllas y las que hace el arquitecto teatino sobre el que él denomina « Ordine corinto supremo » o tercera especie del género corintio. He aquí sus palabras: « alcunie hanno giudicato che ció sia un *ordine speciale*, ma perchè tutte le colonne benche Doriche o Ionique possono essere a vite o torte, quindi è che non essendo accompagnate da alcuna propria cornice non si può chiamar ordine... Io dunque, acciochè potessero costituire un *ordine proprio e intiero*, vi ho aggiunto la cornice ondeggiante »¹¹. La frase « alcuni hanno giudicato » no deja lugar a dudas de que Guarini conocía el *Breve tratado...* de Ricci, seguramente a través de alguna copia manuscrita que circulase por Roma poco después de 1663 y antes de que el italiano se ocupase de su *Architettura Civile*¹².

El orden salomónico entero tal como se le ocurrió a Ricci no se puso en práctica en su totalidad ni siquiera en España. Encontramos cornisas ondulantes en Sevilla a finales del siglo XVII. El ejemplo más primitivo, según advirtió ya G. Kubler¹³ se produce en la cornisa del anillo de la cúpula de la iglesia de San Pablo en Sevilla, obra de Leonardo Figueroa entre 1691 y 1708¹⁴. A partir de Figueroa esa fórmula se convirtió en algo estereotipado dentro de la arquitectura andaluza del siglo XVIII. Lo que cabe preguntarse a este propósito es si la cornisa ondulante en Andalucía se debió a influencia de Ricci. Seguramente no, pues su tratado no fue conocido al permanecer inédito. Tampoco surgió en un contexto estructural salomónico íntegro, como deseaba el monje benedictino, sino como pura intuición decorativa. Como mucho se podría pensar en un influjo tardío de la « cornice ondeggiante » de Guarini una vez que se publicó su tratado en 1737.

Romance por Patrio Caxesi, Madrid, 1593, lám. XXXI; ed. facsimil con prólogo de A. Rodríguez G. de Ceballos, Madrid, 1985.

10. « No sólo la coluna de que solamente an usado asta aora sino también el pedestal, basa, architrave, friso, cornisa y capitel, de que no an usado asta aora, componen el orden o forman el orden cumplidamente para que sin mixtión de otros órdenes se llame enteramente salomónico, porque mixto es compósito y no salomónico, y como los demás órdenes se dan enteros en su especie átoma, así el salomónico se debe dar entero en la suya »; ed. cit., t. I, lám. XV.
11. G. Guarini, *Architettura Civile*, Trat. II, cap. VIII, observazione terza. Ed. Il Polifilo, Milano, 1968, p. 176, lám. XV.
12. Cfr. Juan Antonio Ramirez, « Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order », en *Art History* June 1981, pp. 175-81.
13. George Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, t. XIV de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957, p. 123.
14. Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, pp. 54 y ss.

El último tratado de que vamos a hacer algunas consideraciones muy breves, por ser de sobra conocido, es el de Juan Caramuel de Lobkowitz, publicado en Vigevano en 1668 y titulado *Architectura civil recta y oblicua considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalén... promovida a suma perfección en el Templo y Palacio de S. Lorenço cerca del Escorial*. Juan Caramuel, nacido en Madrid, educado en las Universidades de Alcalá, Salamanca y Lovaina, ingresó en la Orden Cisterciense, recorrió en diversas misiones diplomáticas en servicio de la corona española multitud de ciudades europeas y terminó como obispo de Vigevano. Fue, pues, un hombre cosmopolita que se interesó por las más diversas ciencias, componiendo más de doscientos escritos, muchos de ellos inéditos¹⁵. Su erudición fue amplísima, algo superficial y bastante ecléctica. El tratado de arquitectura, en consonancia con los múltiples conocimientos e intereses de su autor, no se integra fácilmente en la tradición de la tratadística tradicional sino que, como fruto de una pretendida interdisciplinarietà, resulta farragoso y enciclopédico.

Se compone de nueve partes que no vamos a enumerar, contentándonos con hacer algunas glosas a las más significativas. La primera, concebida como proemio, está dedicada a la descripción del Templo de Jerusalén y en ella el cisterciense se acomoda a la descripción afectuada por Villalpando pero con suficiente libertad de criterio y sin dejarse atar por los apriorismos del jesuita. La arquitectura del templo salomónico fue inspirada por Dios y, por lo tanto, fue perfecta en su momento histórico. Sus medidas, órdenes y proporciones no fueron conocidas por los griegos y romanos y por ello resulta impensable que Vitrubio hiciese estribar su normativa en la del templo jerosolimitano. No existe una arquitectura absoluta sino relativa y sometida a las contingencias del devenir histórico. La preceptiva de Vitrubio adolece también de esta contingencia como lo demuestra el hecho de que haya sido interpretada tanto teórica como prácticamente de distinta manera por los modernos. Y aquí es donde radica la diferencia esencial entre Caramuel y Villalpando. Si éste había sacralizado a Vitrubio, aquel se dedica a desmitificarle. Uno de los «leit-motiv» del tratado de Caramuel es precisamente la polémica antivitrubiana asumida con un espíritu de libertad genuinamente barroco. Caramuel protesta contra la asunción de Vitrubio como dogma intangible porque bloquea el progreso de la arquitectura desde el momento en que el vitrubianismo se configura como prejuicio o categoría «a priori». «Ni los antiguos lo supieron todo y nada dejaron aprender a los modernos como tampoco lo moderno, por el hecho de serlo, es lo mejor; de manera que entre dos prejuicios ha de correr el arquitecto, tomando un medio que le libre de entreambos. En la arquitectura hay cosas esenciales y accidentales; en aquellas los modernos deben seguir a los antiguos, pero en las otras han de aprovechar su libertad y, si tuvieren ideas más hermosas de las que proporcionan los libros, pongan en obra las suyas sin embarazarse con las otras»¹⁶.

Caramuel se nos muestra en estos criterios como un ecléctico más que como un estricto vanguardista, como un espíritu libre que pretende liberarse de prejuicios pero no lo consigue del todo. De todas maneras sus palabras anticipan o, al menos, se hacen eco de la famosa disputa académica francesa entre antiguos y modernos.

La parte quinta del tratado está consagrada a la arquitectura recta o tradicional, que comprende básicamente la descripción y mensuración de los órdenes arquitectónicos. Caramuel recoge la semantización de los mismos propuesta por Vitrubio y la aplicación a los templos cristianos ideada por Serlio. Esta última propuesta le parece más especulativa

15. La biografía y la reseña de la obra de Caramuel puede verse en la voz correspondiente del *Dizionario biografico degli Italiani*, de A. de Ferrari y W. Oechslin, t. 19, Roma, 1976, pp. 621-26, con bibliografía actualizada. Una descripción completa del tratado de Caramuel se puede consultar en Daria di Bernardi Ferrero, «Il Conte Ivan Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano, architetto e teorico dell'Architettura», en *Palladio* 1965, pp. 91-110. Edición facsímil del tratado de Caramuel en su versión española ha sido preparada y prologada por Antonio Bonet Correa, Madrid, ediciones Turner, 1984, 3 vols.

16. J. Caramuel, Tratado V, artículo IV.

que práctica, sin concederle la importancia que le había dado Juan Ricci, pues la elección de uno u otro orden para los edificios concretos no abedece en la práctica a razones simbólicas o místicas sino al gusto personal del comitente o a motivos económicos. Con la libertad que caracteriza a todo el tratado, propone la extensión del número de órdenes a once, aunque basándose más en caprichosos neologismos que en una auténtica modernización de la sustancia arquitectónica, es decir en una adecuación en cada uno de ellos entre todos sus elementos integrantes, como lo había hecho Ricci respecto del orden salomónico entero¹⁷. Así surgen el orden Tírio o Jerosolimitano — distinto, sin embargo, del ideado por Villalpando — « que no conocieron nunca ni observaron griegos y romanos »; el toscano, el dórico, el jónico — donde introduce extravagantes volutas de matriz poligonal y elíptica (fig. 7) —; el orden ático o aticurgo que se distingue por su columna cuadrada; el orden corintio y el compuesto, denominando a este último orden itálico por haber sido inventado en Italia. Llama órdenes atlántico y paranífico a la tradicional sustitución de la columna por soportes antropomórficos masculinos y femeninos, es decir por atlantes y cariátides respectivamente (fig. 8). El orden mosaico no es otro que el conocido normalmente por salomónico; Caramuel cambia su nombre en razón de suponer que había sido inventado no por Salomón sino por los judíos ya en la época de Moisés. Finalmente añade el orden gótico; su inclusión en el elenco tradicional de los órdenes clásicos, pese a carecer de columna y de proporción y a contar entre sus componentes la bóveda de ojivas, más que a un deseo de disolución de la preceptiva tradicional sobre los órdenes, obedece al intento de revalorización del goticismo cuyas primeras experiencias teóricas y prácticas se habían actuado a fines del XVII en Francia por obra de algunos arquitectos jesuitas como Martellange y Derand. Caramuel anticipa en este sentido las opiniones del propio Guarini¹⁸.

Con todo la parte más original y conocida del tratado de Caramuel es la sexta, donde define la por él llamada « Arquitectura Oblicua », cuya esencia consiste, según sus propias palabras, en « edificar muros que con otros con quienes hagan ángulo oblicuo tengan buena correspondencia ». En realidad el escritor cisterciense no presume de haber inventado la arquitectura oblicua, pues ejemplos de la misma ya existían en la práctica. Su antigüedad se remonta al mismo Templo de Jerusalén donde el arquitecto Hirán la había empleado en algunas ventanas. Balaustres de arquitectura oblicua los había visto en la escalera del monasterio cisterciense de San Bernardo de Salamanca, obra de su maestro el P. Angel Manrique. No se trataba por consiguiente de clasificar fenómenos y problemas arquitectónicos anómalos ya existentes cuanto de integrarlos en la teoría, definiendo las leyes exactas por donde debían regirse de suerte que en adelante resultasen totalmente normales y justificados. Acaso precisamente la exageración en que incurrió Caramuel fue la de haber pretendido hacer normal a toda costa lo que era excepcional, sometiendo apriorísticamente la realidad empírica a leyes teóricas resultantes de una aplicación inexorable de la geometría proyectiva a planos oblicuos. Surgían de esta manera capiteles, basas y plintos oblicuos, columnas distorsionadas de diámetro oval, balaustres oblicuos, etc... (fig. 9). De ahí la dura crítica a que sometió Guarino Guarini la teoría apriorística de Caramuel a la que motejó de « favella spagnuola di Architettura »¹⁹, aunque luego la aceptase en parte, aunque sometiéndola a los fuertes correctivos que exigía un ponderado empirismo.

Esta polémica del arquitecto teatino con Caramuel ha servido de base para que la « Arquitectura oblicua » fuera puesta de nuevo sobre el tapete con motivo del Congreso

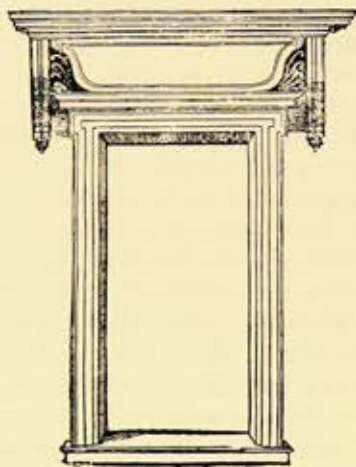
17. Cfr. sobre este argumento Juan Antonio Ramirez, « El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad », en el libro *Cinco lecciones sobre Arquitectura y Utopía*, Málaga, 1981, pp. 261-86.

18. Cfr. a este propósito Paolo Marconi, « Guarino Guarini ed il Gotico » en *G. Guarini e l'internazionalità del Barocco*, t. I, Torino, 1968, pp. 613-35.

19. *Architettura Civile*, op. cit., Trattato II, cap. VIII.

internacional sobre Guarini celebrado en Torino en 1968, estudiándose por diversos críticos e historiadores los débitos del teatino con respecto al cisterciense²⁰. Y sin llegar a los extremos vindicatorios de Angela Guidoni en un artículo posterior en que aseguraba la incidencia de la teoría oblicua de Caramuel nada menos que sobre el Colonnato de Bernini en la Plaza de San Pedro²¹, se puede asegurar que sin ella no se explicarían en rigor obras fundamentales del barroco tardío como, por ejemplo, la escalera de Juarra en el Palacio Madama de Torino.

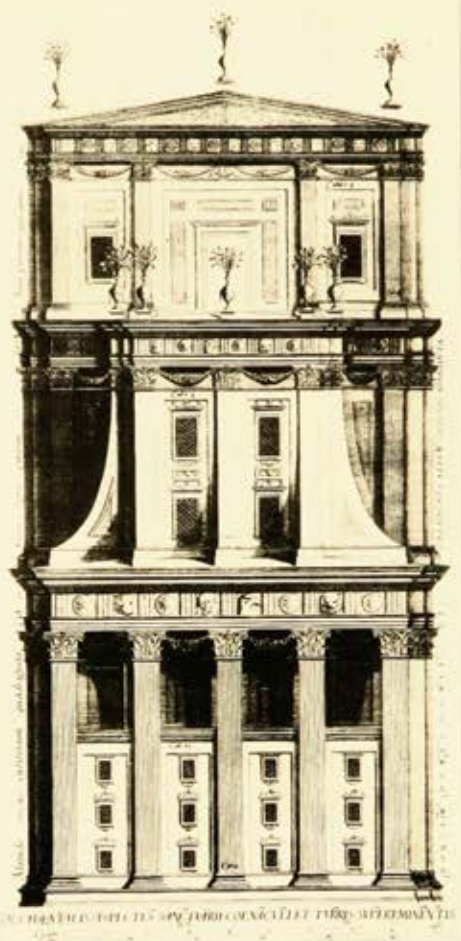
En resumen los pasos dados por Caramuel de un modo cauto pero progresivo, consistentes en la destrucción del mito salomónico, en el descrédito de Vitrubio, en la exigencia de respeto a la originalidad del arquitecto, en la disolución paulatina de la preceptiva sobre los órdenes, en la revalorización de la tradición medieval, en la reivindicación de la arquitectura oblicua, le proyectan no solamente como uno de los más sugestivos exponentes de la libertad barroca en su tiempo, sino como pionero del mismo vanguardismo moderno.



20. Cfr. Werner Oechslin, « Osservazioni su Guarino Guarini e Juan Caramuel de Lobkowitz », en la obra citada en la nota 18, t. I, pp. 573-95.
21. Angela Guidoni Marino, « Il Colonnato di Piazza S. Pietro : dall'Architettura Oblicua di Caramuel al classicismo Berniniano », en *Palladio* 1973, pp. 81-120.

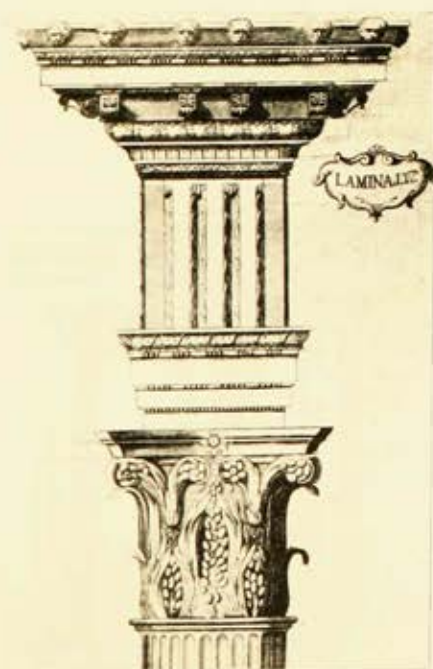


1. Portada del Tratado de J. B. Villalpando.

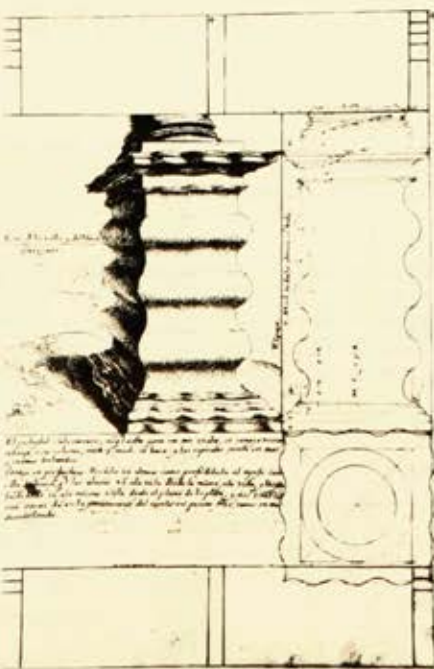


2. Detalle del Santuario del Templo de Jerusalén según Villalpando.

3. El «orden solomónico» de Villalpando.



4. Pedestal salomónico según F. Rizzi.

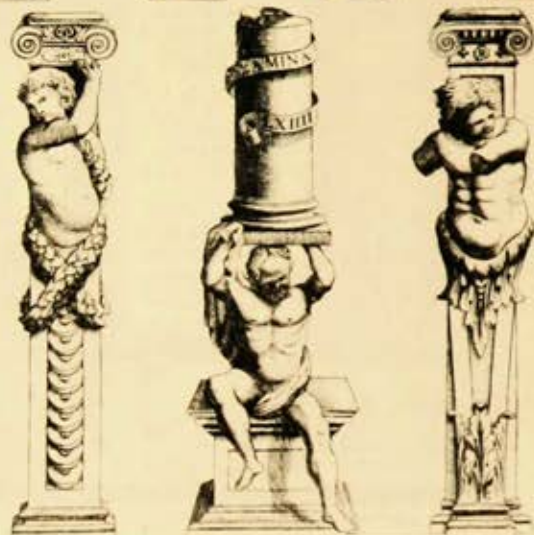


5. Capitel y entablamento salomónicos de F. Rizzi.



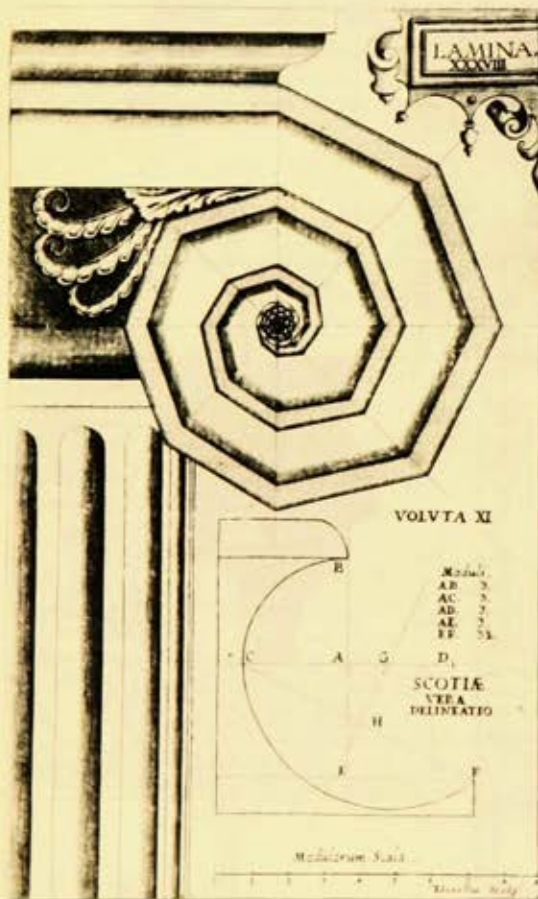


6

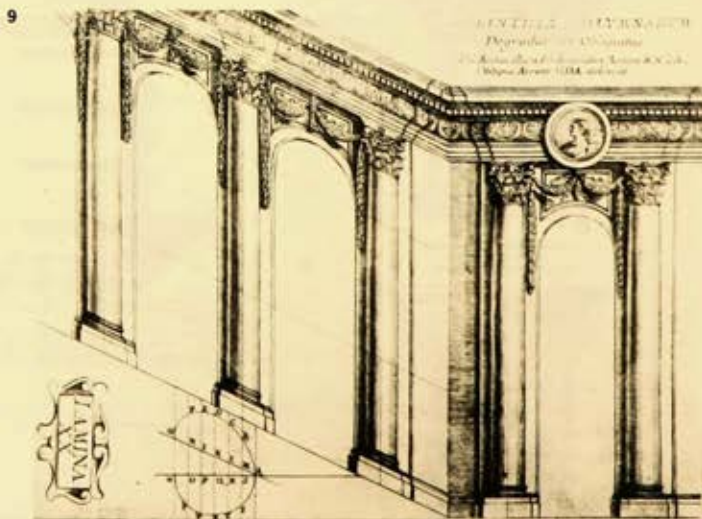


8

6. Monumento triunfal del «orden salomónico integro».
 7. Voluta poligonal del Tratado de J. Caramuel.
 8. Ordenes «paraninfico y atlántico» de J. Caramuel.
 9. Ejemplo de «arquitectura oblicua» según J. Caramuel.



7



9

Francisco de Holanda ou le Diable vêtu à l'italienne

par Sylvie DESWARTE

L'Auto da Ave Maria d'António Prestes

Une pièce de théâtre, l'*Auto da Ave Maria* d'António Prestes va nous servir de point de départ et de fil conducteur pour analyser l'accueil réservé par le Portugal à la théorie architecturale venue d'Italie. Ecrite durant la deuxième moitié du XVI^e siècle, sans doute sous la Régence du Cardinal Dom Henrique (1562-1568), publiée à Lisbonne en 1587, cette Moralité, de 2613 vers et de 31 personnages, a pour action la construction du Château du Salut¹.

La pièce commence par un monologue du Diable qui se lamente sur sa déchéance et sur l'usurpation par l'homme de sa place auprès de Dieu. La Sensualité, alliée du Diable, lui promet d'abattre la Raison, principale force de l'homme. La Raison est, dit-elle, comparant l'homme à un édifice, la « principale ouverture de la croisée du transept, la demi-coupe de sa chapelle ». L'homme est représenté par un Chevalier qui, aidé de la Raison, entreprend la construction du Château du Salut où travaillent un maître d'œuvre, Bon Propos, et trois maçons, Bon Travail, Bon Service et Bon Soin. Ne cherchant pas à mettre, comme il dit, « les cieux sur terre », le Chevalier a conçu un château à peu de frais, caractérisé par la présence de trois portes, gardées par les trois Puissances de l'âme : la Mémoire, l'Entendement et, au centre, la Volonté. Chaque porte a son maçon et son propre matériau : la porte de la Mémoire est construite par Bon Soin avec le Souvenir de la Mort ; celle de l'Entendement par Bon Travail avec les Œuvres de Miséricorde ; et celle de la Volonté par Bon Service avec l'Amour de Dieu. Sur ces trois portes, le Chevalier veut voir gravée l'inscription AVE MARIA PLEINE DE GRÂCE DOMINUS TECUM.

Nous tenons à remercier pour leur aide dans la compréhension du texte de l'*Auto da Ave Maria* : Monsieur Alberto Rosa et Mesdames Yvette Centeno et Leonor Buescu. Mes remerciements vont aussi à la Fondation Calouste Gulbenkian qui m'a permis de consacrer tout mon temps à l'étude de Francisco de Holanda durant l'année 1981.

1. L'*Auto da Ave Maria* est publiée dans *Primeira Parte dos Autos e Comédias portuguesas feitas por António Prestes e por Luis de Camões*, Lisbonne, Andres Lobato, 1587. Cf. Edition en fac-similé, Lisbonne, Lysia, 1975. La meilleure étude sur le théâtre d'António Prestes est celle d'Eugenio Asensio, « El teatro de António Prestes. Notas de Lectura », *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, vol. V, fasc. I, 1954, réédition dans Asensio, *Estudos Portugueses*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1974. Voir aussi l'étude qu'en fait Luciana Stegagno-Picchio dans son *História do Teatro Português*, Lisbonne, Portugália ed., pp. 128-134. La datation de l'*Auto da Ave Maria* est difficile. Ecrite entre 1552 (date de la traduction en castillan de Serlio par Villalpando qui y est mentionnée) et 1587 (date de la publication à Lisbonne), un indice nous permet peut-être de la dater après 1565. Comme me l'a fait remarquer Rafael Moreira, Prestes parle dans la pièce de la pluie qui vient de Santarém (fol. 9^v) comme quelqu'un qui n'est plus dans la ville. Or, ayant travaillé à Santarém, il est installé à Lisbonne en 1565. Pour les très rares éléments biographiques sur A. Prestes, cf. Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1858-1923, I-241 ; VIII-288 ; XXII-348.

Comme elle l'avait promis, la Sensualité renverse la Raison, pleurée par Héraclite qui regrette son Âge d'or. Le Diable lui expose alors son plan d'action pour tromper l'homme. Pour la réalisation de ce plan, il s'aidera des trois vices Ambition, Monde et Pêché pour venir à bout des trois Puissances de l'Âme. Il va présenter au Chevalier un contre-projet, son « idea » d'architecture pour son château. A cette occasion, il se fera Vitruve, mais sous un déguisement, celui d'un gentilhomme de belle prestance, vêtu à l'italienne et troquant le portugais pour un pseudo-castillan. Son projet de tromperie est en effet fondé sur la mode de l'étranger qui règne alors au Portugal. « Il y a ici, dit le Diable, des Italiens qui n'ont jamais mis le nez en Italie, et des Castillans en Castille. Non contents de parler en langue étrangère, ils vont vêtus à l'italienne et coiffés à la vénitienne (...), étrangers chez eux et chez eux à l'étranger ». Les œuvres d'art étrangères sont partout et mettent à mal les portugaises. C'est tromperie de toutes parts. Mais, remarque-t-il, « il n'y a pas de Mécènes » (fol. 14 v°).

Arrive donc le Diable sur le chantier du Château, venant sous ce déguisement tromper le Chevalier. Il se présente comme un architecte qui a couru le monde pour voir les chefs-d'œuvre d'architecture et qui a lui-même beaucoup construit à Rome. C'est lui l'auteur des temples de Minerve et de Vesta, de Bacchus avec sa décoration sublime de pampres et de putti, du Panthéon « comme le prouve mon Serlio », du théâtre de Marcellus (fol. 18 v°). Il tient un discours pédant sur les ordres en architecture et sur leur bon emploi, glissant subrepticement dans un flot de paroles des colonnes d'ordres qui n'existent pas : les ordres « théorique », « rhétorique » et « métaphorique ». Jouant sur la sonorité et l'accentuation des mots, c'est là une véritable parodie du langage des théoriciens en architecture :

Yo se las colunas Doricas
y Corinthias, y se mas,
las Ionicas de la paz,
de la guerra, las Theoricas
sus talles, basas, compas
però aca su manicordio
sus retoricas
Siguen otras metaforicas
adversas de su exordio
por las Corinthias, las Doricas
Doricas por las Theoricas
Ionicas por las Toscanas
las Toscanas, por las Ionicas
no sabeys do estan las Doricas
ni Corinthias, todas vanas
la misma transmigracion
van pedestales
mezclados los principales
com los que que no fue razon
que llegassen a ser tales. (fol. 17 v°)

Finalement, il proclame qu'il est l'auteur d'un traité d'architecture écrit en toscan et traduit en castillan par Villalpando, à l'Age d'or de l'Espagne. Citant en référence une forteresse inexpugnable qu'il a construite en Asie et dont la renommée a égalé celle de la citadelle bâtie par Nemrod, il présente au Chevalier son contre-projet.

Séduit, le Chevalier renvoie le maître d'œuvre et les maçons et décide de suivre les dessins du Diable. Mais le bâtiment est laissé à l'abandon. Sous l'influence du Diable, le Chevalier se transforme en seigneur débauché qui danse avec la Sensualité et qui détrousse sur les grands chemins les passants (un frère mendiant, un journalier avare et

un ascète). Au milieu de ces désordres, le Chevalier se souvient de réciter un Ave Maria. Retentit alors un Te Deum et apparaissent trois archanges, saint Michel, saint Raphaël et Saint Gabriel. Saint Michel se confronte avec le Diable et le force à révéler son dessein ; il fait relever la Raison et la donne en épouse au Chevalier.

Cette pièce entre dans la tradition médiévale des Moralités, du *Castle of Perseverance* du théâtre anglais (env. 1405) ou du *Castello Perigoso* de Frei Roberto de la littérature portugaise. Elle reprend deux thèmes médiévaux fondamentaux, le château de l'âme et le contrat avec le diable. L'image du château est l'une des plus courantes de la littérature religieuse depuis le Moyen Âge, depuis les sermons de saint Antoine de Padoue (et de Lisbonne) au XIII^e siècle jusqu'au *Château Intérieur* de sainte Thérèse d'Avila, cette allégorie permettant d'éviter l'abstraction doctrinale².

Cette pièce est au fond une allégorie de la lutte entre la vie contemplative et la vie active, entre la Cité de Dieu et la Cité du Diable, entre Jérusalem et Babylone. C'est là un « topos » de la culture occidentale qui a son origine dans la Bible et dans *La Cité de Dieu* de saint Augustin et qui connaît alors dans la littérature portugaise un regain de fortune (Camões, *Babel e Sião* ; l'infant Dom Luis, *Em Babylonia sobre os rios grandes* ; Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*). Saint Augustin définit la société humaine comme l'opposition de deux cités, la *Civitas Dei* ou l'Eglise et la *Civitas Terrena* ou la société païenne, l'Empire Romain abandonné au Démon.

L'image allégorique de la Forteresse du Salut, avec ses trois portes, a aussi comme origine la définition augustinienne de l'âme nantie de ses trois puissances ou facultés, mémoire, entendement et volonté, image en l'homme de la Trinité. Dès le XIII^e siècle, l'âme avec ses trois puissances est devenue l'un des supports de la méditation et de l'oraison mentale, et un bien commun à la fin du Moyen Âge. C'est la méthode des « trois puissances » telle qu'elle est décrite dans le *Libro de contemplacion de Dios* du roman *Blanquerna* de Raymond Lulle (1284, imprimé à Valence en 1521) et telle que la reprend, sous forme plus simple, saint Ignace de Loyola dans le premier de ses *Exercices Spirituels*³.

Enfin, cette Forteresse du Salut de l'Auto est une image de mémoire utilisée pour figurer mentalement l'infigurable, l'âme. Le plus schématiquement possible, l'âme est représentée, comme le dit Frei Heitor Pinto, par un triangle qui ne trouve pleine satisfaction que dans celui de la Trinité et non dans le cercle du Monde⁴. Mais l'image moins abstraite de la forteresse est la plus courante, nous l'avons vu, depuis le Moyen Âge. Comme l'a montré Frances Yates, l'Art de la Mémoire au Moyen Âge s'est déplacé de la rhétorique à l'éthique et la mémoire artificielle commence à apparaître comme une sorte de discipline de dévotion laïque⁵. Ce caractère d'image de mémoire dévotionnelle est bien marqué par la présence de l'inscription sur les trois portes du Château : AVE MARIA... etc.

2. Eugenio Asenso, ouvr. cit., rééd., pp. 349-380. Sur l'image du château dans la littérature médiévale portugaise cf. Mário Martins, S. J., *Alegorias, símbolos e exemplos morais da Literatura medieval portuguesa*, Lisbonne, Ed. Brotéria, 1975.

3. J. de Guibert, S. J., « La 'Méthode des trois puissances' et l'Art de la Contemplation de Raymond Lulle », *Revue d'ascétique et de mystique*, oct. 1925, pp. 361-378. Saint Ignace de Loyola, *Exercices Spirituels*, Paris, Desclée De Brouwer, 1960, p. 43 : « Premier Exercice : Méditation par les Trois Puissances sur le premier, le second et le troisième péché ». Les trois puissances sont précisées dans le *premier point* : « Appliquer la mémoire au premier péché, celui des anges ; puis, à ce même péché, l'intelligence, en parcourant le sujet ; puis la volonté » (p. 45). Saint Ignace indique que « dans la contemplation ou la méditation des choses visibles » le directeur peut suggérer un édifice : « la composition consistera à voir par le regard de l'imagination le lieu matériel où se trouve ce que je veux contempler. Je dis : lieu matériel, par exemple un temple ou une montagne où se trouve Jésus-Christ ou Notre Dame, selon ce que je veux contempler » (pp. 43-44).

4. Frei Heitor Pinto, « Diálogo dans Verdadeira Filosofia » dans *Imagem da Vida Cristã*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa, 1957, vol. II, p. 68.

5. Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, chap. III.

L'architecture antique comme architecture du Diable

Dans cette machine allégorique moralisante, dénuée fondamentalement de relations à une organisation socio-politique ou spatiale, se glissent des références à l'architecture et aux architectes actifs au Portugal vers le milieu du XVI^e siècle. De ces images d'art de la mémoire, qui est un art invisible, on glisse vers un art visible. Les lieux de mémoire prennent corps et apparaissent. Comme dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Venise, 1490) ou dans le *Gargantua* de Rabelais avec l'Abbaye de Thélème, s'insinuent dans le conte des allusions à l'architecture de l'époque. Par delà les oppositions de caractère littéraire et spirituel, on assiste dans l'*Auto da Ave Maria* à l'opposition de deux styles d'architecture et à la confrontation de deux races d'architectes. On y voit présenté l'un des problèmes essentiels de l'architecture du XVI^e siècle européen, celui de l'arrivée du nouveau style venu d'Italie, apporté par les architectes théoriciens, entraînant des heurts avec la tradition locale. Quelles sont ces deux architectures en présence ?

D'une part, avec le château construit par le Chevalier, l'architecture de la tradition portugaise, celle des maîtres d'œuvre au savoir pratique, ignorant la théorie des ordres, se souciant surtout de stéréotomie et d'ornement. L'auteur ne nous en donne pas une image stylistique bien nette. Il semble qu'il s'agisse de style plateresque (porte en « carène », « architraves », décoration riche).

D'autre part, avec le château que se propose de construire le Diable, une architecture de théoricien dans la plus pure tradition antique, puisque le Diable est Vitruve lui-même. Elle sera régie par le respect des ordres fondés sur les proportions du corps humain. Là Prestes est beaucoup plus prolixe, car il dispose de textes ; il reprend, en les parodiant, le dialogue de Sagredo et la traduction espagnole de Serlio.

Opposition de deux styles certes, mais encore plus confrontation de deux types d'architectes, le maître d'œuvre selon la tradition médiévale et l'architecte-théoricien qui considère son art comme un art libéral, de caractère intellectuel. Devant cette confrontation à valeur exemplaire, on évoque les deux gravures allégoriques du traité de Philibert de L'Orme (1567) du bon et du mauvais architecte, représenté l'un devant un palais renaissance (p. 352, fig. 1) et l'autre devant un château médiéval. Mais le rapport est ici inversé. C'est sur un fond d'architecture à l'antique que se détache le Diable, type même du mauvais architecte, discoureur, roublard, incapable de réalisation, ou du moins bien décidé à ne jamais s'y risquer.

L'*Auto* condamne donc par sa satire à la fois le nouveau style venu d'Italie et le nouvel architecte qui est lié à son introduction, l'architecte théoricien.

L'action de la pièce tourne autour d'un choix de vie et d'un choix d'architecture qui devient un choix moral : d'un côté l'architecture du salut, de l'autre celle de la damnation. Vitruve étant présenté ici comme l'incarnation du Diable, assisté de la Sensualité, l'architecture antique et sa codification ne peuvent être que des manifestations démoniaques et la voie de la perte. Dans la descendance de Vitruve et de l'antique, l'architecture venue d'Italie et le traité de Serlio sont moralement répréhensibles. La systématisation des ordres architecturaux est vue comme le fruit de la sensualité et la négation de la raison. Au Château de l'Âme dominé par la Raison s'oppose le Château du Diable régi par la Sensualité.

Une autre création architecturale de la littérature, l'abbaye de Thélème de Rabelais, déjà évoquée par ailleurs, montre bien l'architecture antique comme celle de la sensualité. L'architecture de cette abbaye conçue selon le célèbre principe « fay ce que voudras »,

principe du monde à l'envers, du monde du corps, est symbole de sensualité. Or comme l'a montré Anthony Blunt⁶, c'est l'architecture antique et plus précisément le modèle du port d'Ostie étudié par Peruzzi et par Serlio, qui est à la base de son inspiration. L'analogie n'est d'ailleurs pas fortuite. Dans l'*Auto da Ave Maria*, durant le règne du Diable, on est bien dans un monde à l'envers : chatoyante, la Sensualité, entourée de ses sbires, danse et joue de la musique. Le Diable n'est-il pas le constructeur du temple de Bacchus ?

Cependant, on peut remarquer ici que la moralité à tirer de la pièce n'est pas tout à fait convaincante. Comme l'a noté Asensio, il manque l'épisode final de la Mort, de rigueur dans ce genre théâtral ; la fin, un *deus ex machina*, est escamotée et artificielle.

La position moralisante de l'*Auto da Ave Maria* vient comme en écho d'un traité théologique de l'époque, le *Trattato de la emulazione che il Demonio ha fatto a Dio ne l'adorazione, ne' sacrificii e ne le altre cose appartenenti alla divinità* (Venise, 1550) de Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, auteur plus connu pour son dialogue *Degli errori e degli de' pittori circa l'istorie* (Camerino, 1564), remarquable pour son étroitesse de vue. Dans ce traité, l'architecture antique est l'architecture de l'idolâtrie qui a été introduite dans le monde à l'instigation du Démon. C'est d'ailleurs l'époque où l'on blâme le nu dans la peinture et dans la sculpture ; c'est l'époque du grand débat autour du Jugement Dernier de Michel-Ange.

Si la réaction morale contre la représentation du corps nu est bien connue, elle est plus difficile à déceler en architecture, pour des raisons évidentes de figuration. Mais cette condamnation du nu concerne plus directement qu'il n'y paraît l'architecture. Les éditions illustrées de Vitruve, par leurs illustrations du chapitre sur les proportions du corps humain (III, 1) répandent en effet dans toute l'Europe l'image de la nudité humaine sous une optique « scientifique » et mathématique, détachée en théorie de toute lascivité. Rares sont dans la péninsule ibérique les exemplaires de Vitruve non censurés à cet endroit (fig. 1). On pourrait certes voir une condamnation morale de l'architecture antique dans l'acharnement avec lequel on a détruit les monuments de la Rome païenne pour construire ceux de la Rome chrétienne. Toujours est-il que cet *Auto da Ave Maria* donne une des preuves les plus convaincantes de cette réaction.

Cette condamnation comme diabolique de l'architecture vitruvienne a dû être plus fréquente et plus pesante qu'on ne le pense. Avant qu'elle ne soit aussi clairement prononcée, on voit rôder le fantôme de l'inquiétude autour de l'architecture antique. Au XV^e siècle régnait encore à ce propos une certaine sérénité. Par une simple constatation, on voyait l'architecture antique comme le style de l'architecture chrétienne primitive, celle des premières églises construites sous Constantin (tel le Saint-Sépulcre à Jérusalem). Sous l'influence néo-platonicienne, on considère le corps humain comme le modèle suprême, microcosme qui renferme les mesures divines que l'on trouve aussi dans la vaste Machine du monde (Filarete, Francesco di Giorgio, Francesco Giorgi, Sagredo...).

Mais le soin avec lequel on a voulu faire coïncider le texte vitruvien avec l'histoire biblique est très vite révélateur d'une gêne et d'un besoin de justification religieuse. Si encore tout naturellement au XV^e siècle, Filarete voit dans Adam l'homme primitif de Vitruve, initiateur de l'architecture, si très froidement, Alberti traite du Temple de Jérusalem comme d'un temple antique parmi d'autres, le ton change au cours du XVI^e siècle. On va prouver par des traités entiers la coïncidence entre les proportions vitruviennes et les proportions divines de l'architecture révélée de l'Ancien Testament dans ses trois modèles : l'Arche de Noé, l'Arche d'Alliance et surtout le Temple de Jérusalem. C'est le projet de second volume annoncé par Philibert de L'Orme dans son traité de 1567. C'est surtout l'énorme machine spéculative de Juan Bautista Villalpando dans son commentaire à Ezéchiel (tome II de *In Ezechielem explanationes et apparatus Urbis*

6. Anthony Blunt, *Philibert de L'Orme*, Paris, René Julliard, s.d., chap. 3.

ac *Templi Hierosolymitana*, Rome, 1596-1604) où il veut prouver que l'architecture vitruvienne, la seule rationnelle, était donc la seule architecture possible de la révélation divine et que l'architecture antique dérive de l'architecture hébraïque et de son archétype, le Temple de Jérusalem⁷.

L'Auto da Ave Maria dans le contexte architectural portugais : de la réception de la théorie architecturale à son rejet

Si l'Auto da Ave Maria jette un éclair de lumière sur un courant antivitruien diffus dans toute l'Europe de la Contre-Réforme, c'est d'abord du Portugal de la deuxième moitié du XVI^e siècle qu'il s'agit. Cette pièce est l'histoire de la réception de la théorie architecturale au Portugal, mais par quelqu'un qui la condamne. Elle marque un moment charnière entre deux époques : celle de l'ouverture à la théorie et de sa faveur, et celle de son rejet. Par cette position charnière, elle nous renseigne sur ces deux époques.

Voyons quelle est cette période d'intérêt pour la théorie architecturale au Portugal. L'histoire racontée par Prestes de la substitution d'une architecture par une autre porte en elle comme le souvenir d'un épisode de l'histoire de l'architecture portugaise, celui de la construction du cloître principal de Tomar et du remplacement, sur ordre de Jean III en 1553, du projet de style plateresque de João de Castilho par celui d'inspiration italienne (Serlio, Genga) de Diogo de Torralva. Cet épisode, symbolique de l'évolution architecturale sous Jean III (1521-1557) devait être d'autant plus vivant dans les esprits que le chantier du cloître traîna jusqu'à l'époque de Philippe II⁸.

C'est sous le règne de Jean III, et plus précisément vers 1540-1541, que se produisit le revirement stylistique et l'introduction de l'architecture « à la manière d'Italie ». Francisco de Holanda nous raconte comment, seul alors à s'intéresser à l'Antiquité, il partit en 1538 pour l'Italie et, à son retour en 1540-41, il retrouva le Portugal complètement conquis à la nouvelle mode : « (...) je ne trouvais maçon ou peintre qui ne dise que l'antique (qu'ils appellent manière d'Italie) mène à tout » (PA, I, xiii, 96)⁹.

Vers cette époque commence un vaste mouvement de production de théorie architecturale, sous l'impulsion de Jean III et de son frère, l'infant Dom Luís. Tous deux sont connaisseurs en architecture et aiment à tracer des plans. En réaction contre son père Dom Manuel qui tenait une cour pleine de couleurs et de musique, Jean III en habit noir s'est réfugié dans la sobriété. Sa seule jouissance est intellectuelle : l'architecture et la théorie. Frei Luís de Sousa nous le montre s'occupant d'architecture dès son adolescence¹⁰. Il est favorable au nouveau style et aux recherches théoriques. Très tôt on dut se servir de Vitruve, mais moins dans sa partie architectonique que dans celle consacrée à l'astronomie (Livre IX). Il est en ce sens révélateur que ce fut le mathématicien et cosmographe Pedro Nunes, déjà traducteur de Ptolémée, qui fut chargé de la traduction en portugais des *Dix Livres d'Architecture*, tâche en cours en 1541 qu'il mentionne dans la dédicace à Jean III de son *De Crepusculis Liber unus* (Lisbonne, Luis Rodrigues, 1542).

A la même date, en 1541 et en 1542, sont publiées à Lisbonne chez le même éditeur, les trois éditions successives de *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, paru pour la première fois à Tolède en 1526. Au même moment parvient au Portugal le Livre IV sur les ordres de Serlio par l'entremise de Francisco de Holanda. Ce dernier rapporte

7. Joseph Rikwert, *La Maison d'Adam au Paradis*, Paris, Seuil, 1976, pp. 143-158.

8. George Kubler, *Portuguese Plain Architecture : Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown, Connecticut, Wesleyan Univ. Press, 1972, pp. 16-25.

9. Joaquim de Vasconcellos, *Francisco de Holanda. Da Pintura Antigua*, Porto, 1918. Nous utilisons les abréviations suivantes : PA I (Livre I), chapitre, page ; PA II (Livre II : Dialogues), n. du dialogue, page.

10. Frei Luis de Sousa, *Anais de D. João III*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa, 1951, vol. I, pp. 12-14.

comment, lors de son passage à Venise, Serlio lui donna de main propre son livre d'architecture (PA I, xxxiii, 156). Il s'agissait du *Livre IV* dans la première édition de 1537, dédiée à Hercule II, duc de Ferrare, qui en effet est celle utilisée et copiée par Holanda dans son traité *Da Pintura Antigua* comme nous l'avons montré ailleurs¹¹.

Toujours est-il que la première contribution originale à ce courant théorique fut celle de Francisco de Holanda, d'abord par les dessins de son recueil des *Antiquités d'Italie* (Bibl. de l'Escorial), témoignage de son voyage, où à côté des reliques antiques et chrétiennes dans la tradition des *Mirabilia Urbis*, il présente des modèles d'architecture à caractère typologique et théorique qui rappellent Serlio : une porte de forteresse en *opera rustica*, des portes dorique et ionique, une cheminée, un nymphée (fig. 2 à 5). Le choix même des exemples d'architecture antique et moderne relevés vont dans ce sens : le palais à la campagne (Villa Imperiale à Pesaro de Girolamo Genga), la loggia de ville (celle de la place St-Marc à Venise par Jacopo Sansovino), le pont (de Narni), le mausolée (mausolée d'Halicarnasse), le puits (d'Orvieto par Antonio da Sangallo le Jeune), les forteresses¹². Puis, en 1548, il compose *Da Pintura Antigua*, le premier traité artistique écrit au Portugal qui comprend les deux formes du genre : un traité théorique (Livre I) et des dialogues (Livre II). En prônant le dessin comme la base de tous les arts, il traite non seulement de peinture, mais aussi de sculpture et encore plus d'architecture.

En 1552, André de Resende travaille à la traduction de *De Re Aedificatoria* d'Alberti. Il avait antérieurement composé en 1543 sur la commande de Jean III « deux livres sur les aqueducs », sans doute fondés sur le *De Aquaeductibus Urbis Romae* de Frontin¹³. A cette même date de 1552 dut parvenir la première édition de la traduction en castillan des *Livres III et IV* de Serlio par Francisco de Villalpando. Egalement en 1552, Isidoro de Almeida écrit *De Condendis Arcibus*, paraphrase du traité de fortification de Dürer, *De Urbibus, arcibus, castellis que condendis...* (Paris, 1535)¹⁴. Ainsi durant une décennie, les années 1541-1552, on assiste à une remarquable concentration de travaux théoriques au Portugal.

Avec les morts de l'infant Dom Luis (1555) et de Jean III (1557), ce grand élan est coupé net et il faudra attendre le règne de Dom Sébastien (1568-1578) pour assister au réveil d'une production théorique avec *Da Fabrica que falece ha cidade de Lisboa* et *Da Sçiença do Desenho* (1571) de Francisco de Holanda¹⁵ et le seul vrai traité d'architecture portugais au XVI^e siècle, mais d'architecture militaire, destiné à l'enseignement scolaire, semble-t-il, écrit par l'architecte royal António Rodrigues vers 1575¹⁶.

La coupure nette après le règne de Jean III correspond aux régences de la reine Catherine (1557-1562) et du cardinal Dom Henrique (1562-1568). C'est le moment de la réaction, du dénigrement de l'époque antérieure dans son goût pour l'Antiquité et les

11. Sylvie Deswarte, « Francisco de Holanda et les études vitruviennes en Italie », dans *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 254-270.

12. Elias Tormo, *Os Desenhos das Antighalhas que vio Francisco d'Ollanda*, Madrid, 1940.

13. Mentionnés dans son *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, André de Burgos, 1553, fols. 5 r^o et 11. Cf. aussi Americo da Costa Ramalho, « A Conversão Maravilhosa do Português D. Gil : um Diálogo latino quase ignorado da autoria de André de Resende », dans *Estudos sobre o Século XVI*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1983, p. 348.

14. Selon Rafael Moreira, « A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal », dans *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, p. 290.

15. *Des constructions qui manquent à la ville de Lisbonne et De la Science du Dessin*, Lisbonne, Bibliothèque d'Ajuda. Cf. Joaquim de Vasconcellos, *Francisco de Hollanda. Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa. Da Sciencia do Desenho*, Porto, 1879 ; et éd. en fac-similé dans Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda*, Lisbonne, Excelsior, 1970.

16. Nous avons découvert ce traité manuscrit à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (cod. 3675), Sylvie Deswarte, *Les Enluminares de la Leitura Nova 1504-1552. Etude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, Centre culturel portugais, 1977, p. 193 ; il a été attribué, daté et étudié par Rafael Moreira, *Um tratado português de arquitectura do século XVI. Tese de mestrado em História de Arte*, Lisbonne, Universidade Nova, 1982.

théoriciens. Le cardinal Dom Henrique fait alors détruire à Évora l'arc de triomphe romain pour laisser voir la façade de la nouvelle église qu'il a fait construire (1570). L'*Auto da Ave Maria* porte témoignage de cette réaction qui correspond à un changement d'orientation stylistique et à l'établissement d'une architecture peu préoccupée de problèmes théoriques, essentiellement fonctionnelle et d'empreinte militaire. C'est au creux de cette vague que Francisco de Holanda disparaît un moment, connaissant une certaine disgrâce, et qu'il voit le savoir théorique méprisé et même ridiculisé dans une pièce de théâtre.

« *Entre le Diable vêtu à l'italienne* » : le Diable théoricien

Au milieu de l'*Auto da Ave Maria* se trouve la scène-pivot, scène de chaque côté de laquelle se regroupent les oppositions de la Moralité : Château du Salut/Château de la Damnation, architecture de la tradition locale/architecture à l'antique (fol. 17-19 v°).

Un étranger se profile au loin sur la route. A sa vue, le maître d'œuvre sur le chantier a un geste d'humeur, prévoyant que celui-là n'apporte que « dédain d'étranger » (fol. 17). « *Entre le Diable vêtu à l'italienne* », dit la direction scénique. On le reconnaît, mais il est déguisé : bigarrure du costume, sonorité et contraste de la langue, la langue castillane avec des touches de toscan et de latin maniée avec arrogance, fierté de port. Personnage dans un personnage, ce n'est ni le diable de la Chair, ni celui du Feu, c'est le Diable de la Théorie, qui prône le travail « propre, pur et sévère ». Ce n'est pas le monstre montré par les peintres. Il est beau. Il a connu Apelle qui a fait son portrait. « Si vilain, dit-il, il ne m'a pas peint ! » (fol. 13 v°). Il se présente, raffiné et flatteur, auprès du Chevalier. Il fait l'éloge de l'Antiquité et des ordres, en citant « le grand Sebastiano ». Ne sait-on pas qu'il est Vitruve lui-même ? Dès son entrée, s'est installé un climat de haine entre lui et le Maître d'œuvre qui affirme que l'architecture antique fait jouir les aveugles (fol. 17 v°).

Auparavant, complotant avec la Sensualité, le Diable avait analysé longuement l'art au Portugal (fol. 14-15). Il y discourait sur le rôle de la langue, de la mode de l'étranger, de l'imitation et des prétentieux ignorants, de la représentation du diable, de la peinture sur panneaux, des artistes étrangers, de l'enluminure et du mécénat. Il a aussi écrit un traité dont il a été la plume et Serlio l'encre (« el gran Sebastiano fue la tinta, yo la pluma », fol. 28).

Dans une glose artistique d'une telle densité et d'une telle envergure au cœur d'une pièce de théâtre si riche en indices et en préoccupations contemporaines, il y a une piste précise qui se dessine. Le personnage du Diable vêtu à l'italienne est une caricature, plus, on dirait un portrait, et personne ne s'y trompait. Les spectateurs, eux, savaient bien de qui il s'agissait.

Les rares chercheurs qui se sont penchés sur notre Diable théoricien dans une perspective littéraire ou historique, se sont acharnés sur les deux éléments les plus marquants de cette figure : sa langue et son costume. On a ainsi cherché à l'identifier avec l'un des architectes étrangers actifs au Portugal : Diogo de Torralva (que certains pensent espagnol ou italien) ou l'italien Felipo Terzi selon Eugenio Asensio (1954) ou l'un des architectes de l'entourage de l'infant Dom Luís participant au programme de fortification du Maroc, Benedetto da Ravenna, ou encore Diogo de Torralva, selon Robert Ricard (1959) qui ajoute le portugais Duarte Coelho pour être allé en Italie¹⁷. En fait, l'architecte caricaturé dans la pièce se définit sous deux aspects bien évidents pour les spectateurs : c'est un Portugais qui, travesti en étranger, dit revenir d'un voyage en Italie et c'est un architecte théoricien, auteur d'un traité sur les ordres d'architecture.

17. E. Asensio, *ouvr. cit.*, rééd., p. 355 ; Robert Ricard, « Pour une monographie de l'Infant D. Luis de Portugal », dans *Charles Quint et son temps*, Paris, CNRS, 1959, pp. 167-175.

Les traits sous lesquels Prestes dépeint le Diable, non seulement suivent dans tous leurs détails, mais reproduisent avec une netteté stupéfiante le personnage et la personnalité de Francisco de Holanda. A son retour d'Italie, Francisco de Holanda est bien ce gentilhomme beau et élégant, ce pédant vêtu à l'italienne, se vantant d'avoir couru le monde, surtout l'Italie, pour voir les merveilles de l'architecture antique. Il a sous le bras le Livre IV sur les ordres de Serlio et un recueil de dessins, ses *Antigualhas* où il a soigneusement reproduit les temples que le diable a construits (fig. 6).

Il a alors assez d'allant et d'optimisme pour se lancer dans une vaste entreprise, la composition de *Da Pintura Antigua* où dès la dédicace il se compare à Vitruve. Par une astuce empruntée à Serlio, il s'inclut dans la « Liste des Aigles » en Architecture en se présentant comme « le dernier des architectes », alors que par ailleurs dans sa dédicace, il s'est dit aussi « le dernier des grands dessinateurs ». Il annonce qu'il se mêlera d'architecture le moment venu. Puisque Vitruve, écrit-il, « avec si peu de raison s'est tellement mis dans ma discipline, je promets de me mettre dans la sienne (...) » (PA, I, xxxvii, 142).

Considérant les goûts du roi et de son frère Dom Luís pour l'architecture, connaissant les besoins en architectes et en ingénieurs de l'immense empire portugais, et se sachant surtout connu comme enlumineur, Holanda a cherché à démontrer par son traité sa qualité d'architecte. En effet, le Dessin ou la Peinture étant la mère de tous les arts, un grand dessinateur est d'office architecte. Peruzzi, dit-il, par sa seule maîtrise du dessin, a en peu de temps égalé et même surpassé Bramante qui avait consacré toute sa vie à l'architecture (PA, I, xxxiii, 152 ; PA, II, ii, 207). Holanda tait le rôle des architectes italiens sous Jean III et passe sous silence les efforts faits pendant son séjour en Italie par l'ambassadeur Pedro Mascarenhas pour contacter des architectes militaires¹⁸. Ignorant délibérément les autres artistes portugais envoyés par le roi en Italie, il se présente dans ses traités comme le grand responsable de la transmission de la théorie architecturale au Portugal. C'est lui qui a rapporté le savoir d'Italie dans sa tête et sur de simples feuillets (PA, I, Prologue). Bien plus, c'est lui qui a risqué sa vie en se faisant espion d'architecture militaire (*Da Sçiença do Desenho*, fol. 43 v^o). Les dessins existants et perdus des *Antigualhas* ainsi que son rapport étroit avec Mascarenhas et la famille royale montrent que tel était en partie son rôle en Italie.

Il est bien le Diable, avec ses desseins sataniques, seule cause de la perversion du goût au Portugal et de la défaveur des maîtres nationaux. Comme le Diable, il a la supériorité de celui qui a voyagé et exprime du mépris pour ses compatriotes qui imitent l'étranger sans jamais être sortis de chez eux. Mais ce mépris est teinté de dépit et de rancœur : premier à s'intéresser à l'antique, alors que cela faisait rire, il est maintenant oublié dans son rôle initiateur. Comme le Diable, il déplore le manque de mécènes au Portugal. Le problème du mécénat dans la péninsule ibérique est la clef de coûte des *Dialogues de Rome*. Michel-Ange en parle longuement, Giulio Clovio aussi. Enfin, gloire suprême, il a côtoyé Apelle, nom qu'il donne à plusieurs reprises à Michel-Ange, auquel il décerne la palme parmi tous les architectes de la Renaissance.

Le fait que le Diable parle d'enluminure renforce encore la ressemblance : Francisco de Holanda, fils du plus grand enlumineur portugais, António de Holanda, s'est formé dans cet art. Ainsi, l'on est tenté de voir dans Francisco de Holanda le modèle du Diable. S'il n'en est pas le modèle à proprement parler, il en est en tous cas l'archétype. Développant l'hypothèse, le modèle du Chevalier serait logiquement le roi Jean III ou l'infant Dom Luís dont la seule faille dans leur piété est le goût pour l'architecture d'Italie et la théorie vitruvienne. Ceci expliquerait, pour des raisons de décence, le manque de scène de la Mort, essentielle selon Asensio dans toute Moralité.

Quoiqu'il en soit, la célébrité de Francisco de Holanda dans le monde littéraire ne

18. Luis Augusto Rebello da Silva, *Corpo Diplomatico Portuguez*, Lisbonne, 1868, vol. IV, pp. 229-230.

fait pas de doute. Il est loué comme « l'Apelle Lusitanien » par les poètes Jorge Coelho, Pedro Sanchez et António Pinheiro, comme par l'humaniste André de Resende ; le théologien Frei Heitor Pinto voit en lui le Michel-Ange portugais¹⁹. Il ne serait donc étonnant qu'un tel objet de louanges sous Jean III devienne la cible des critiques avec le changement de souverain. De plus, il est bien probable qu'António Prestes ait connu directement Holanda. Officier de Justice à Santarém, il put par l'entremise d'un des officiers de cette ville, João Homem de Holanda, frère de Francisco, entrer en contact avec ce dernier, qui y séjourna fréquemment²⁰.

Bâtir le Temple de la Peinture

Dans l'*Auto da Ave Maria*, le Diable déclare qu'il est Vitruve. Avec le même aplomb, Francisco de Holanda se pose en Vitruve auprès de Jean III dans le Prologue du Livre I de *Da Pintura Antigua*. Par là implicitement, il compare le roi de Portugal à Auguste, maître d'un immense empire qui allait de Lusitanie jusqu'en Arabie et où régnait l'Âge d'or. A la manière de l'architecte romain qui offre à Auguste son traité, « fruit suprême » de l'Art de la Sagesse, il dédie le sien à Jean III, seigneur d'une conquête maritime embrassant le monde entier — Brésil, Afrique, Perse, Inde, Chine, Japon. Son règne est un nouvel Âge d'or, favorable à l'éclosion des arts. C'est véritablement en conseiller d'architecture que Holanda se décrit dans ce prologue. Par la référence à des exemples illustres de l'Antiquité, il instigue le roi au mécénat et même à l'exercice des arts. Envoyé du Roi en Italie, il fait tout pour son service et pour lui rapporter le Savoir antique et moderne. Enfin il s'arroge le pouvoir de juge du plus grand talent architectural entre le roi et son frère Dom Luís.

Ainsi, sur le rapport de Vitruve avec Auguste, modèle de relation de l'architecte théoricien avec son seigneur amateur, se façonnent celui de Francisco de Holanda avec Jean III et, sous une forme moralisée, celui du Diable avec le Chevalier. En toile de fond, règne le mythe de l'Âge d'or et l'idéal dantesque de monarchie universelle, garante de paix et de développement des Arts.

Holanda prend *De Architectura* comme source, base, cadre et référence pour son traité. Dans la première partie, il invoque dix-sept fois le nom de Vitruve ; seul Michel-Ange est plus souvent cité (vingt-et-une fois). Par son culte de l'Antique, son modèle officiel ne peut être qu'antique. Ses emprunts aux modernes, surtout à Gauricus et à Serlio, sont le plus souvent camouflés. Il se décrit d'ailleurs à la fin de son traité « presque comme l'un des Anciens » (PA, II, iv, 277).

Pourtant, la difficulté de prendre *De Architectura* comme modèle pour un traité de peinture frise l'impossible. Il ne pourra le copier directement que lorsque la matière est la même : les préfaces, la formation de l'artiste, les proportions de l'homme, les ordres

19. Ces poètes ont composé pour Francisco de Holanda des épigrammes latines figurant à la fin du Prologue de *Da Pintura Antigua*, Livre I. André de Resende, comme l'ont signalé Vasconcellos et J. V. de Pina Martins, cite Holanda dans son *Vicentius Levita et Martyr* (Lisbonne, Luís Rodrigues, 1545, fol. F r^o et v^o ; Pina Martins, étude et éd. en fac-similé, Braga, 1981, p. 88) de cette manière : « Franciscus Hollädicus meus, iuvenis admirabili ingenio et Lusitanus Apelles ». Frei Heitor Pinto cite Holanda dans son « Diálogo da Vida Solitária » dans *Imagem da Vida Cristã*, Lisbonne, Sá da Costa, 1957, vol. II, p. 76. Enfin, ajoutons Manuel da Costa qui compare Holanda à Zeuxis dans son poème sur le portrait de l'infante D. Maria, sœur de Jean III, cf. *Emmanuelis Costae Iureconsulti Lusitani Regii Senatoris de nuptijs Eduardi Infantis Portugalliae, atque Isabellae, Illustrissimi Theodosij Brigantiae Ducis germanae, Carmen Heroicum*, Coimbra, João Alvares et João de Barreira, 1552, suivi de 4 épigrammes dont la première est *Epigramma de tabella, qua depicta fuit Serenissimi Ioannis Tertii Lusitanorum Regis Soror, Maria Princeps Augustissima*.

20. Sur João Homem de Holanda, cf. Jorge Segurado, ouvr. cit., p. 503. Francisco de Holanda séjourna à plusieurs reprises à Santarém ou tout près de là, à Almeirim. Il date en effet plusieurs dessins de *De Aetatibus Mundi Imagines* de Santarém, 1547, et d'Almeirim, 1551. C'est à Santarém, le 3 janvier 1549, qu'il achève de rédiger *Do Tirar Pelo Natural*, traité sur le portrait qu'il place en annexe de *Da Pintura Antigua*.

d'architecture. Ailleurs Holanda, en dépit de ses efforts, va prendre Vitruve moins comme modèle que comme source de références et d'inspiration. S'identifiant à lui, il tire du chapitre « En quoi consiste l'architecture » (I, ii) les trois principes de la structure théorique de son traité : *invention*, *proportion*, *décorum* et il reprend son image architectonique du *Summum Templum* auquel monte le bon architecte (I, i).

L'habitude d'exposer, d'ordonner, de synthétiser et finalement de mémoriser une pensée théorique à l'aide d'une image concrète, le plus souvent architecturale, n'est pas nouvelle. Héritée de la Rhétorique antique et de son art de la mémoire, elle est reprise dans la méthode scolastique et connaît un regain de faveur au XVI^e siècle (Giulio Camillo). Nous en avons déjà vu un exemple dans le Château de l'âme de l'*Auto da Ave Maria*. Elle est habituelle chez Francisco de Holanda. Il choisit comme image pour son *Da Pintura Antigua* non pas le château médiéval mais le *Summum Templum* de l'âge d'Auguste. Bien moins élaborée et aboutie que l'*Idea del Tempio della Pittura* de Giovan Paolo Lomazzo (1590), cette image de Holanda en est cependant le précurseur. Holanda construit donc son traité comme une architecture ; l'image ne reste pas purement mentale. Au début du manuscrit original figurait le dessin de la *Domus Picturae* en haut de gradins, image qui contrôle tout le traité avec ses trois colonnes de l'invention, de la proportion et du décorum. Mais cette image d'architecture vitruvienne est sans cesse abandonnée pour d'autres images de caractère religieux, historique ou philosophique, qui sont elles mêmes génératrices de nouvelles structures théoriques pour le traité. Holanda finalement n'hésite pas à torpiller à haute voix son Temple pour ériger le *Desenho* comme la colonne principale et unique de la peinture (PA, I, xvi). Le moteur de ces hésitations et de ce revirement ultime est religieux et mystique.

Holanda oscille ainsi longuement entre les deux pôles de l'Antiquité et de la Religion, les deux centres d'intérêt de Jean III qui sont devenus les siens. Avec l'adoption finale de l'Idée — Dieu chrétien pour l'univers et Dessin pour l'humanité — qui devient le concept dominant du traité, le mysticisme l'emporte finalement, digérant tout le bagage antique dans la matrice du néo-platonisme. Cette liaison de la théorie et de la Religion n'est d'ailleurs pas faite pour nous étonner. C'est plutôt l'absence de contenu religieux comme chez Alberti ou Léonard, qui nous frappe. Mais la Religion a ici un tel poids qu'elle apparaît comme l'élément clef pour la compréhension de Francisco de Holanda. C'est l'*Auto da Ave Maria* avec son Diable théoricien qui nous en a fait prendre pleine conscience.

Le tempietto de l'architecture : un traité en miniature de Francisco de Holanda

Sans cesse détourné de son temple aux trois colonnes, Holanda échoue donc dans son projet de structure vitruvienne pour son traité. Lorsqu'il écrit son chapitre sur l'architecture (chap. 43), ébauche de traité d'architecture en miniature, le modèle vitruvien s'impose tout naturellement, mais il se révélera tout aussi inefficace. Pourtant la matière était la même et les justifications religieuses n'étaient pas nécessaires auprès d'un Prince conquis à l'architecture et à la théorie. A la confusion vitruvienne, Holanda préfère, sans vouloir l'avouer, la clarté de Serlio.

Le chapitre commence et finit par des propos sur Vitruve ; son nom est évoqué neuf fois et l'on trouve trois citations de lui. Bref, tout semble se rattacher à lui. Mais ce vitruvianisme n'est que de façade ; la matière, nous l'avons montré ailleurs¹¹, vient de Serlio. Après avoir défini les différents ordres par des citations de Pliny l'Ancien et de Vitruve, il les reprend selon une suite qui ne se retrouve que chez Serlio dans le Livre IV. Mais Holanda camoufle cet emprunt. Il va plus loin : il choisit délibérément des passages où Serlio cite Vitruve pour renforcer l'impression de recours à une source antique. Lorsqu'il lâche la copie de Serlio, c'est pour faire une simple liste d'éléments et de

monuments d'architecture, qui correspondent aux illustrations de son édition de Vitruve. On comprend mieux maintenant la vraie signification de la déclaration du Diable de la pièce au sujet de son traité : lui (Vitruve), il en a été la plume et Serlio l'encre. Même si c'est là le fait du hasard, elle s'applique exactement au chapitre d'architecture : Holanda se sert de Vitruve pour la forme et de Serlio pour le contenu.

De la même manière, dans l'ensemble du traité, la source principale n'est pas Vitruve, mais Gaucicus. Le traité de ce dernier donne la structure réelle derrière la structure déclarée vitruvienne. Mais s'étant présenté en Vitruve auprès du nouvel Auguste Jean III, Francisco de Holanda, qui critique tant les modernes pour s'écarter de l'« Architecte » romain, ne peut avouer tout ce qu'il leur doit et sa relative ignorance de Vitruve.

Par cette canonisation de Vitruve, Francisco de Holanda montre le début de l'académisme en architecture²¹.

La conscience d'être le Diable

Par delà son vitruvianisme, son culte de l'Antique et du corps, par delà sa belle assurance et son optimisme, on décèle chez Francisco de Holanda, dès l'époque de *Da Pintura Antigua*, des signes de pessimisme et d'inquiétude religieuse. Francisco de Holanda semble vouloir prouver qu'il n'est pas le Diable. La Religion et le mysticisme tiennent une place bien plus importante dans son traité que dans n'importe quel traité artistique antérieur ; c'est l'origine, nous l'avons vu, de nombreuses digressions par rapport au plan déclaré. Toute apologie du corps et de l'Antique entraîne aussitôt l'évocation de la vanité qu'il y a à le faire. Il consacre de longs passages à la justification par la religion du culte de l'Antiquité et à la question des images.

Le thème de Dieu peintre et architecte de la Machine du Monde, architecture suprême, et de l'homme, modèle de proportions, certes ancré dans une tradition néo-platonicienne bien établie, connaît chez Holanda un développement particulier. Il lui consacre le premier chapitre de son traité et les images les plus inspirées de sa chronique du Monde, *De Aetatibus Mundi Imagines* (Madrid, Bibl. Nationale) commencée en 1545. La création de la Machine du Monde est rendue par un jeu des deux formes élémentaires, le triangle et le cercle, riche en évocations néo-platoniciennes, lullienne et cosmographique (fig. 7). Plus tard, dans *Da Fabrica*, il concevra le tabernacle du Saint Sacrement selon cette image de Machine du Monde (fol. 32) (fig. 8 et 9). L'homme, comme le Monde, sont les modèles suprêmes parce que création de Dieu (PA, I, 1). Mais d'abord, l'on doit s'en souvenir, l'homme c'est ce squelette qui émerge lentement du limon de la terre, sous le regard de Dieu et sous le signe de son compas, moins apologie de l'homme qu'image même de sa finitude (DAMI, 7 v^o)²².

Si Holanda consacre un chapitre avec dessins aux « proportions et aux mesures de la rationnelle créature, selon M. Vitruve » (PA, I, xvii, 103), il nous montre sitôt après, dans celui de l'anatomie, le « pauvre homme » dépouillé de son apparence charnelle dans l'image de Vénus et l'Amour sous forme de squelettes, vision qui le hante et qu'il reproduit également à la fin de *De Aetatibus Mundi Imagines* (fol. 88 r^o) (fig. 12). Véritable *Memento Mori* où la mythologie est tournée en dérision, la beauté périssable de Vénus est confrontée à la beauté éternelle de l'Ange du Seigneur (DAMI 87 v^o). C'est le thème de

21. Comme il le fait en peinture. Voir Robert Klein, « Francisco de Hollanda et les secrets de l'art », *Colóquio- Artes*, 11, 1960, pp. 6-9.

22. DAMI : abbréviation pour *De Aetatibus Mundi Imagines*. Pour une étude approfondie de DAMI, cf. Sylvie Deswarte, « Les *De Aetatibus Mundi Imagines* de Francisco de Holanda », *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, tome 66, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 67-100 (trad. portugaise, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987).

l'Amour Sacré et de l'Amour Profane, et à travers lui, l'on retrouve celui de la vie active et de la vie contemplative, qui est à la base de l'Auto da Ave Maria.

De la même manière, s'il loue Rome, Holanda en montre aussi la chute. Avec le triomphe de la Foi, la Grâce et Rome et, avec elles, l'idolâtrie, sont décapitées (DAMI, 67 v^o). Au début de ses *Antigualhas* (fols. 3 v^o, 4 r^o) (fig. 13), il oppose à l'image de Rome triomphante celle de Rome déchue avec l'inscription « connais-toi toi-même », véritable Vanité annonçant le poème contreréformiste de Luca Contile sur les Sept Merveilles du monde. Ce diptyque de Rome renferme en abrégé la théorie de Holanda de l'apogée des arts sous Auguste, puis de leur déclin. La cause en est toute religieuse : l'incarnation du Christ. « Je n'hésite pas à soutenir, écrit-il, que jamais, ni avant ni depuis, les choses n'atteignirent un pareil degré de perfection universelle qu'au temps d'Auguste où Dieu s'incarna. De même, lorsque la Sainte Perfection le vit remonter au ciel, elle se mit à rebrousser chemin par où elle était venue, et à l'aller chercher au ciel, où j'estime qu'elle sert de vêtement et de manteau à la Vierge Sainte Marie » (PA, II, iv, 257). Les figures volantes dans le ciel de la Rome déchue seraient comme l'évocation de cette fuite au ciel de la Perfection, à la suite du Christ.

Reprenant donc le thème de l'Age d'or de la Quatrième Eglogue de Virgile et les thèses des apologistes chrétiens Lactance et Eusèbe, Holanda attribue un rôle providentiel à Rome, celui de préparer la naissance du Christ. Le Christ en naissant à l'époque romaine a consacré l'ordre du monde romain. Par cette justification religieuse de la perfection antique, il rend licite l'imitation de l'Antiquité. Par cette sacralisation du siècle d'Auguste, il légitimise la canonisation de Vitruve, le grand théoricien de ce siècle.

Il s'agit de récupérer l'art et la beauté antiques et le culte des images hérité de l'Antiquité au bénéfice de Dieu : « Eloignée de toute superstition, de tout mauvais rite païen et de toute idolâtrie, [notre Sainte Mère l'Eglise] veut qu'au lieu de servir et d'honorer le Démon et de lui offrir des sacrifices dans de fausses figures et peintures, ce soit Dieu immortel qui, dans des images et peintures plus vraies, soit apaisé, servi et contemplé » (PA, I, vi, 74-75). Cette récupération se fait, au pied de la lettre, par la réutilisation des monuments et images antiques à des fins chrétiennes. Ainsi, Holanda proposera dans son projet pour Lisbonne de transformer les cippes romains du sanctuaire du Soleil et de la Lune près de Colares en bases de croix en louange « de Jésus Christ, le vrai Soleil de Justice et de la Vierge Marie toujours pleine de grâce » (*Da Fabrica*, fol. 24 v^o-25) (fig. 10).

Du temple à l'antique à la cité de l'âme ou comment le Diable se fait chevalier

Les préoccupations religieuses déjà si importantes dans *Da Pintura Antigua*, le pessimisme en germe qu'on y trouve vont prendre de singulières proportions au cours de la vie de Francisco de Holanda. Au lendemain de la mort de ses protecteurs l'infant Dom Luís (1555) et le roi Jean III (1557), Holanda assiste à un vaste mouvement de réaction contre la théorie et l'architecture à l'antique. On ne fait pas appel à lui, ni pour les programmes de fortifications, ni pour la construction des églises et des collèges des Jésuites. Devant cette situation, il trouve dans la « vie solitaire » une source de consolation. Il dit : « Le goût et l'intérêt pour cette activité se sont déjà complètement refroidis en moi et se sont perdus avec le temps et dans ce lieu champêtre où je vis aujourd'hui, traitant d'une bien autre Peinture » (*Da Sçiença do Desenho*, fol. 34 r^o).

Seul l'avènement de Dom Sébastien réveille en lui un semblant d'espoir et l'amène à rédiger en 1571 le Mémoire *Da Fabrica que falece ha cidade de Lisboa* et *Da Sçiença do Desenho*, dédié à ce roi. Ce Mémoire relève plus dans son genre du traité d'éducation du Prince que du traité d'architecture et d'urbanisme : Dom Sébastien, le nouvel Alexandre

de la Chrétienté, a pour devoir d'avoir une ville digne de lui. C'est donc la cause de Dieu que Francisco de Holanda s'oblige, en dépit de son aversion à le faire, à reprendre son activité artistique.

Depuis *Da Pintura Antigua*, le ton a changé. La faconde, l'allant, la jeunesse orgueilleuse et audacieuse ont fait place à l'amertume, au pessimisme et au piétisme. Avant d'aborder la matière proprement dite du mémoire, Francisco de Holanda consacre un chapitre entier (chap. 2) à la cité de l'Âme, dont, dit-il, la fortification importe bien plus que celle de la cité matérielle de Lisbonne : « ... chacun se doit de faire ce qui importe le plus, qui est la fortification et la défense de la cité de son âme et le royaume de son esprit. On doit renforcer et solidifier ses trois puissances, mémoire, entendement et volonté par le mur inexpugnable de la foi vivante, de l'espérance sûre et de la charité parfaite, sur la fondation profonde de l'humilité de la connaissance de soi contre les mines du monde, de la chair et du démon ; on doit garder et surveiller les portes des sens contre la mort qui, par elles, y pénètre [...] On doit fortifier les bastions, le château de l'esprit et le donjon de notre intelligence à l'aide de la crainte et de l'amour de Dieu et de l'exercice de l'oraison mentale... » (*Da Fabrica*, fol. 6-6v°).

Nous revoici devant le Château du Salut de l'*Auto de Ave Maria* avec ses trois portes, le Château du Chevalier conseillé par la Raison. Holanda, que nous avons reconnu dans le Diable, a changé de costume et de rôle. De Diable théoricien, il s'est fait ermite. Il a désormais choisi d'être le Chevalier de l'*Auto da Ave Maria*, chevalier pénitent qui veille à la solidité et à la défense du château de son âme. L'exercice de l'oraison mentale qui était sous-jacent à l'image du Château du Salut de la pièce est ici directement évoqué. Que l'on parle à l'occasion d'un mémoire d'architecture d'oraison mentale est bien la marque d'une époque dominée par les Jésuites et les Dominicains et par la peur de l'Inquisition. Ayant déjà subi l'auto-censure de son auteur, *Da Fabrica* n'a pourtant pas échappé aux ratures du censeur. C'est l'époque, il ne faut pas l'oublier, où le plus grand humaniste portugais, Damião de Góis, ami d'Érasme et probablement de Dürer, est, pour hérésie, jeté en prison (1571) où il meurt (1574).

En dépit de cette métamorphose, Holanda demeure malgré tout « l'homme de son premier voyage » (Klein). Sans le déclarer ouvertement, il continue à s'identifier à Vitruve. Comme lui (II, Préf.), il se présente auprès du nouvel Alexandre en Dinocrate, constructeur de la ville d'Alexandrie (*Da Fabr.*, fol. 3 v°). Le modèle suprême reste Rome avec ses aqueducs, ses ponts, ses voies et ses bastions. Il s'agit, comme nous l'avons vu, non pas de rejeter l'Antiquité, mais de la récupérer au service de Dieu et de la surpasser. Derrière Lisbonne païenne, il faut retrouver ses origines divines, Dieu étant avant Ulysse son véritable fondateur (*ibid.*, fol. 4 v°). Mais il ne fait aucune référence à Vitruve et à la théorie des ordres. Sacrifiant à la mode du temps, il insiste davantage sur les problèmes pratiques et de fortification. Moins application de Serlio et de Vitruve, l'architecture qu'il propose a un caractère emblématique et édifiant. Ainsi son projet d'église du Saint-Sacrement est-il une véritable architecture figurative : elle est en forme d'hostie et son tabernacle en forme de machine du monde (fig. 8 et 9). L'architecture ne vaut plus pour elle-même mais pour le contenu qu'elle exprime.

Peu après avoir rédigé ce mémoire, Francisco de Holanda reprend et achève sa Chronique du monde, *De Aetatibus Mundi Imagines*, qu'il dédie à notre Sainte Mère l'Église Catholique. Aux premières images tout imprégnées de néo-platonisme succèdent des images pieuses de senteur contre-réformiste. Un soin particulier est apporté à la représentation des grands modèles de l'architecture biblique : l'Arche de Noé, le Tabernacle de la Loi, le Temple de Jérusalem (fig. 11). Sous la poussée religieuse, l'intérêt de Holanda s'est déplacé des Antiquités Romaines aux « Antiquités Judaïques ». Plus que Vitruve et Serlio, c'est maintenant la Bible qu'il scrute pour retrouver les nombres sacrés de l'architecture dictée par Dieu. En ceci, Holanda se rattache au courant ibérique dont Juan Bautista Villalpando est le représentant suprême.

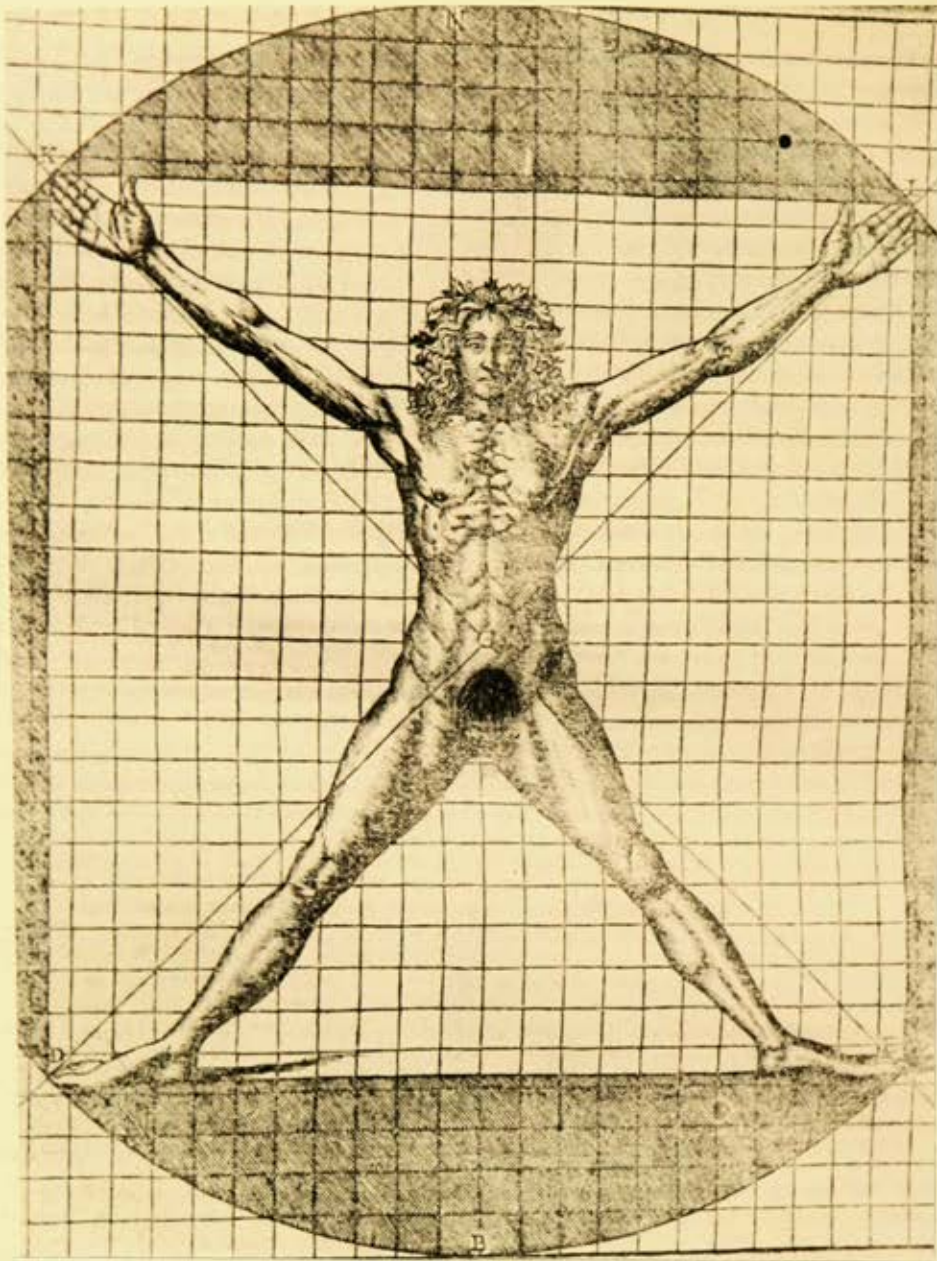
L'équilibre précaire qu'avait longtemps maintenu Francisco de Holanda, entre

l'Antiquité et la Religion, n'existe plus. La Religion l'a emporté et marque désormais tout de son sceau. Le Diable en lui a abdiqué et seul demeure sur scène le pieux Chevalier occupé à la construction du Château du Salut.

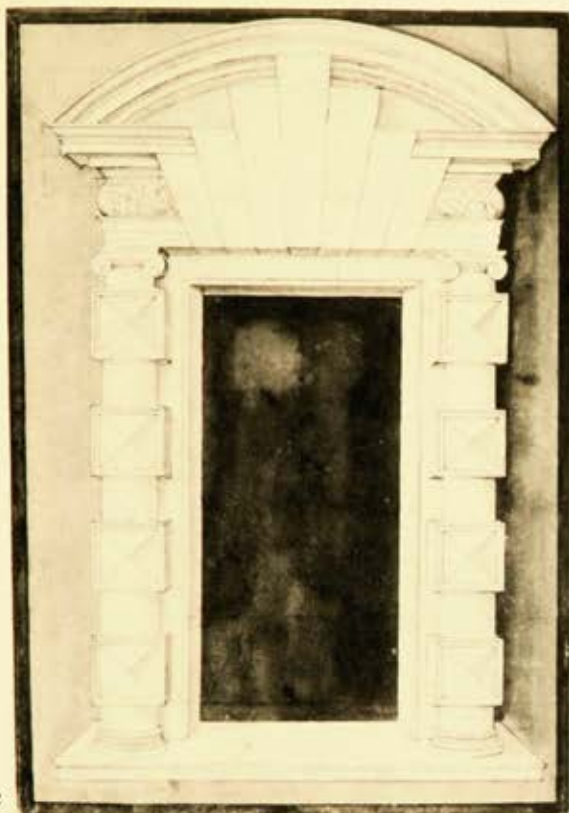
L'*Auto da Ave Maria* est un document clef d'un moment charnière dans l'histoire culturelle du Portugal du XVI^e siècle. Aujourd'hui presque oublié, remis en lumière par Eugenio Asensio, on en connaissait bien la valeur au XVI^e siècle lorsqu'on le publie en tête d'un recueil de pièces de théâtre où figurent trois pièces de Camões. Il s'est révélé un instrument extraordinaire pour appréhender et percer la personnalité de Francisco de Holanda. Dans les deux personnages principaux de la pièce, le Diable théoricien vêtu à l'italienne et le pieux Chevalier, l'on a pu le reconnaître tour à tour. On peut voir en eux les deux pôles, les deux faces de sa personnalité d'artiste ibérique toujours partagé entre les préoccupations théoriques et religieuses. L'action de la pièce semble retracer l'histoire de son évolution de Diable à Chevalier, d'artiste théoricien, jaloux de son indépendance dans la tradition antique et albertienne, à artiste de la Contre-Réforme, créant sous la dictée de l'Eglise.

Plus largement, on peut suivre à travers cette pièce l'histoire du Portugal dans son évolution et son appauvrissement culturel entre l'époque de Jean III et celle de Dom Sébastien. La pièce s'achève par la vision de l'Archange saint Michel terrassant le Diable, l'Archange saint Michel tenant la balance du Jugement Dernier. Il s'agit d'être dans le bon plateau de la balance. C'est en termes d'oppositions inconciliables que l'on vit durant cette deuxième moitié du XVI^e siècle : Babylone ou Sion, vie active ou vie contemplative, Diable ou Chevalier.

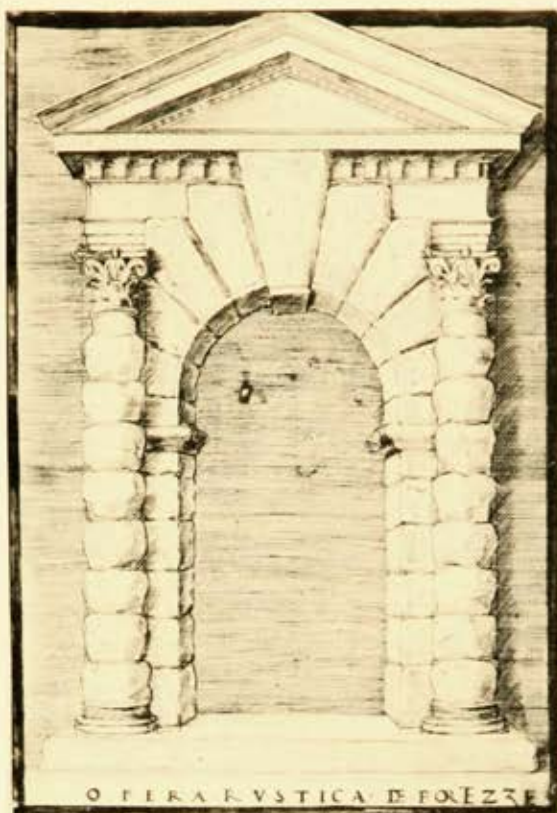
Francisco de Holanda, toute sa vie, a cherché à concilier Antiquité et Religion, chose encore possible sous Jean III. Au lendemain de la mort de ce dernier, il se fait Chevalier.



1. L'homme vitruvien censuré (dans : Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece... traduit et commenté par Cesare Cesariano, Côme, 1521, fol. XLIX r°, Bibliothèque Publique d'Evora, Sec. XVI 5131).

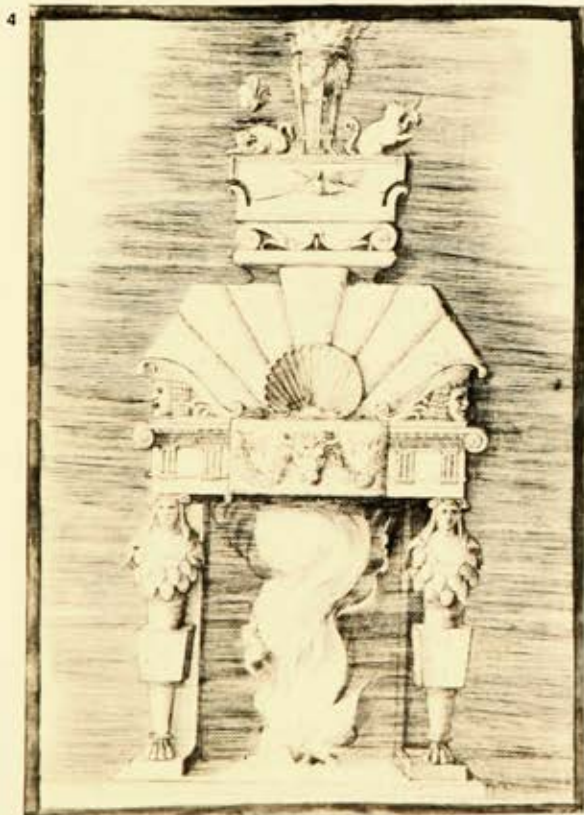


2

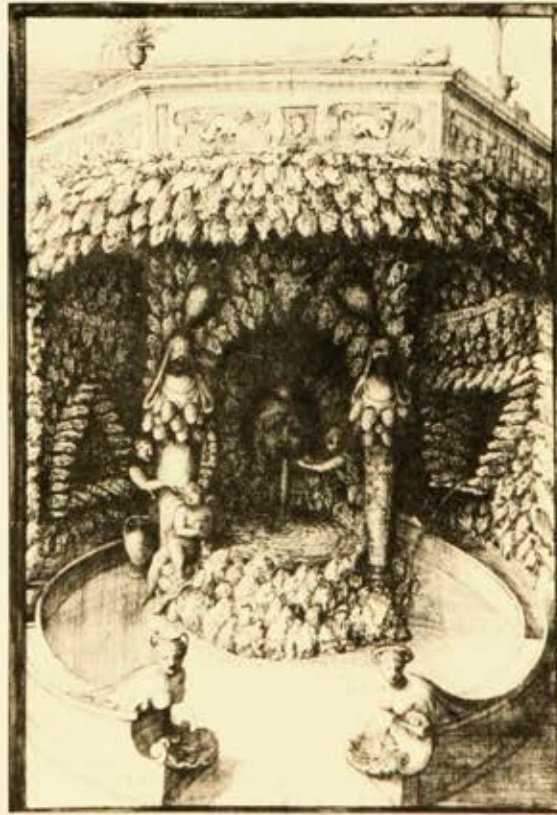


OPERA RUSTICA DE FOLÉZZE

3

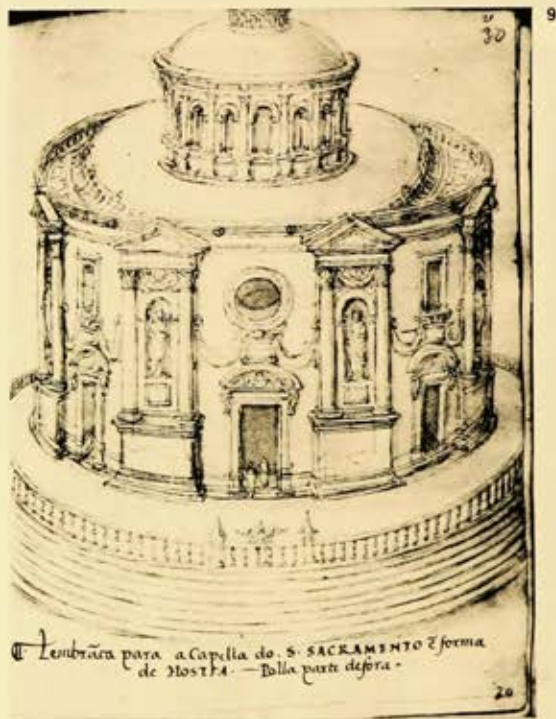
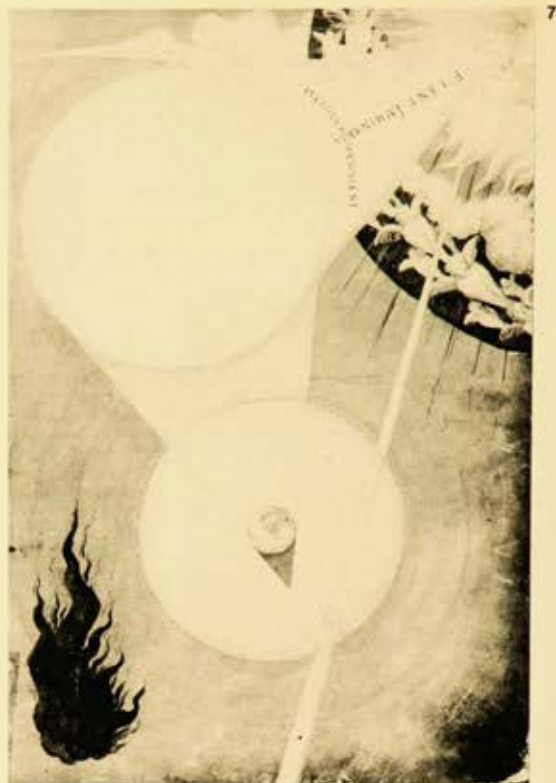
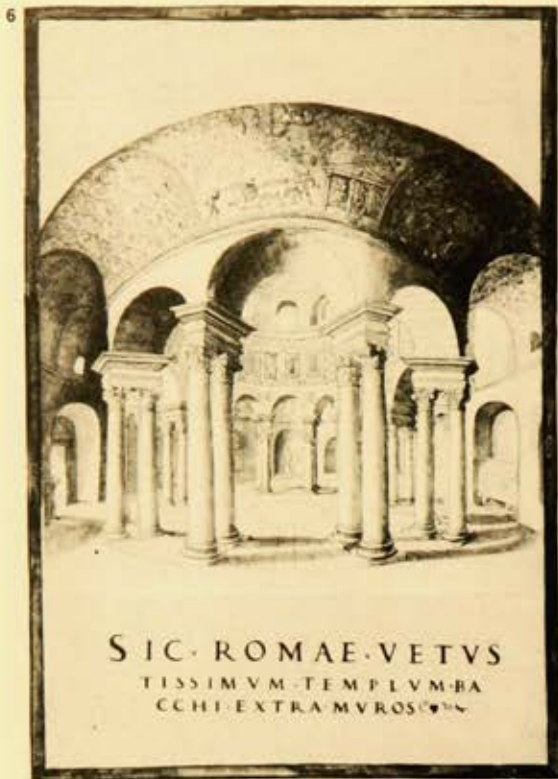


4



5

2 à 5. Modèles d'architecture dessinés par Francisco de Holanda dans ses Antigualhas : 2. fol. 46 v° : Porte de l'ordre ionique ; 3. fol. 47 v° : Porte en « opera rustica » ; 4. fol. 24 r° : Cheminée ; 5. fol. 34 r° : Nymphée, Bibliothèque de l'Escorial.



6. Francisco de Holanda, vue intérieure du « Temple de Bacchus » (Antigualhas, fol. 22 r°, Bibliothèque de l'Escorial).
 7. Dieu, peintre et architecte de la Machine du Monde selon Francisco de Holanda (De Aetatibus Mundi Imagines, fol. 6 r° : le quatrième jour de la Création. Madrid, bibliothèque Nationale, photo de la Bibliothèque).
 8. Francisco de Holanda, projet de tabernacle du Saint-Sacrement évoquant la Machine du Monde (Da Fabrica que fallece ha cidade de Lisboa, 1571, fol. 32., Lisbonne, Bibliothèque d'Ajuda).
 9. Francisco de Holanda, projet pour une chapelle du St Sacrement en forme d'hostie (Da Fabrica..., fol. 30).

10



11



12



13



10. Francisco de Holanda, Transformation du sanctuaire du Soleil et de la Lune, près de Colares en sanctuaire chrétien dédié au Christ et à la Vierge (Da Fabrica, fol. 25).

11. Le Temple de Salomon selon Francisco de Holanda (dans : De Aetatibus Mundi Imagines, fol. 30 r^e : Le Jugement de Salomon (1573). Madrid, Bibliothèque Nationale).

12. Francisco de Holanda, Aphrodite et Eros (De Aetatibus Mundi Imagines, fol. 88 r^e, Madrid Bibliothèque Nationale, photo de la Bibliothèque).

13. Francisco de Holanda, Rome déchue (Antigualhas, fol. 4 r^e. Bibliothèque de l'Escorial).

Philibert de L'Orme : un traité différent

par Jean GUILLAUME

Les années 1540 voient en France l'apparition d'une nouvelle architecture, utilisant les ordres antiques. Ce changement à la fois artistique et culturel a suscité la publication immédiate de plusieurs traductions importantes — Vitruve (1547), Alberti (1553), Serlio (de 1545 à 1551) — et fait naître le besoin de traités nouveaux rédigés dans la langue nationale qui paraissent en effet en 1564 (Bullant : *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*) et 1567 (de L'Orme : *Premier tome de l'Architecture*). Un phénomène analogue s'observe au même moment dans toute l'Europe du Nord, mais les traités qui sont alors publiés se réduisent le plus souvent à un exposé du système des ordres inspiré du Livre IV de Serlio (Blum 1550, Shute 1563, De Vries 1565). Philibert de L'Orme est le seul qui ait eu l'ambition de rivaliser à la fois avec Alberti et Serlio et qui y soit parvenu.

Une telle ambition ne pouvait apparaître qu'en France, dans un milieu intellectuel imprégné de culture italienne et, en même temps, passionnément désireux d'affirmer son indépendance, voire sa supériorité... A la création d'une architecture conforme à l'enseignement des Anciens et libérée (croyait-on) de l'influence italienne, devait nécessairement correspondre la rédaction d'un traité complet donnant les règles de l'art de bâtir « à la française ». Ce contexte — et le génie propre de l'auteur — expliquent pourquoi l'*Architecture* diffère des autres traités¹.

Le ton même de l'ouvrage constitue la première surprise. De L'Orme écrit à la première personne, comme Alberti², mais d'une façon bien plus spontanée. En fait, il parle, et le destinataire, désigné par un « vous » omniprésent, n'est pas un interlocuteur imaginaire : le discours s'adresse aux patrons et aux maîtres d'œuvre français qui ignorent « la façon de bien bâtir ». Aussi de L'Orme s'efforce-t-il de rédiger « le plus facilement qu'il se peut faire, et plus intelligiblement ou si vous voulez, populairement » (fol. 260 r^o), afin d'être compris par tous les « ouvriers », pour qui il écrit « de bon cœur mais avec un

1. Si étrange que cela puisse paraître, il n'existe aucune étude approfondie de l'*Architecture*. On manque même d'une bonne édition puisque les dernières réimpressions ne reproduisent pas l'édition originale mais celle de 1648. Ces lacunes seront bientôt comblées par l'édition critique que prépare Jean-Marie Pérouse de Montclos. En attendant, la meilleure introduction reste le chapitre consacré par Anthony Blunt au *Traité (Philibert de L'Orme, 1958, ed. fr. Paris, 1963, pp. 127-156)* — à voir en particulier pour les origines de l'ordre français et le problème des « divines proportions ». Il faut signaler par ailleurs une thèse intéressante de l'École des Hautes-Études en sciences sociales (1984) qui met parfaitement en lumière l'enjeu du *Premier tome* : assurer à un homme nouveau — l'architecte — le contrôle total du processus de création au détriment des maîtres-maçons : Philippe Potié, *Philibert de L'Orme : la théorie du projet architectural à la Renaissance*. L'article de Maria-Christina Buscioni (« Philibert de L'Orme : il trattato come diario », dans *Il potere e lo spazio*, Florence, 1980, pp. 221-23), consacré surtout à Anet, ne tient pas les promesses de son titre.

2. Sur le « je » d'Alberti et son sens, voir plus haut l'étude de Françoise Choay.

grandissime labeur le présent œuvre d'Architecture » (fol. 57 v^o). La passion qu'il met à communiquer son savoir, « pour le grand désir que j'ai de faire profit au bien public et signamment [avant tout] à ma Patrie » (fol. 7 v^o), donne à son texte une vivacité extraordinaire, un ton de conversation unique dans la littérature artistique.

Ce traité en forme de récit est fondé avant tout sur l'expérience personnelle de l'auteur, en particulier sur la connaissance directe de l'art antique acquise à Rome dans des circonstances qu'il se plaît à rappeler³. Alors que Serlio, Vignole, Palladio exposent un savoir qui semble préexister à leur œuvre et acquiert par là une sorte d'objectivité, de L'Orme raconte ce qu'il a vu et appris — ses expériences, ses « essais » — et explique aux Français comment on doit adapter les modèles antiques (il fait semblant d'ignorer l'architecture italienne contemporaine) à « l'usage et pratique de notre architecture » (fol. 62 r^o). D'où ce « je » absolu, inaugural, qui semble faire surgir du néant la nouvelle architecture française⁴; d'où, en guise de conclusion, cet extraordinaire « autoportrait » où l'auteur — désigné par l'arbre dont il porte le nom⁵ — s'identifie au Sage révélant la vérité à la jeunesse (fig. 1).

L'originalité la plus évidente de l'*Architecture* est d'être consacrée pour moitié aux problèmes techniques (6 livres sur 11, 156 fol. sur 330). Une telle préoccupation rapproche quelque peu de L'Orme de Vitruve et d'Alberti qui réserve deux livres à ces questions, mais elle le distingue de tous les théoriciens du XVI^e siècle. Les remarques occasionnelles de Serlio, les chapitres précis mais brefs de Palladio (traitant surtout des techniques antiques) comptent peu, en effet, à côté des longs développements dédiés aux fondations (livre II), aux voûtes (livres III et IV), aux cheminées (livre IX), aux charpentes (livres X et XI). De plus, de L'Orme ne se borne pas à expliquer ou perfectionner les pratiques de son temps : les livres III-IV et X-XI sont des « traités » techniques qui fondent une nouvelle science des voûtes et des charpentes.

Le « traité des charpentes », publié séparément dès 1561⁶, expose, comme on sait, une technique ingénieuse qui substitue aux grandes pièces rectilignes de section carrée des petits éléments plats, incurvés, assemblés comme des claveaux (fig. 2). La « nouvelle invention » semble obéir à une sorte de logique industrielle puisqu'elle permet d'abaisser les coûts, de standardiser la fabrication et d'utiliser une main d'œuvre peu qualifiée. Cette innovation, trop révolutionnaire pour avoir le moindre succès en dépit de la force de persuasion de l'auteur, ne sera vraiment exploitée — faut-il s'en étonner ? — qu'à l'âge industriel⁷.

Le « traité des voûtes » est d'une autre nature. De L'Orme n'invente pas une nouvelle façon de construire les voûtes clavées puisque les maîtres-maçons français et espagnols pratiquent l'art du trait depuis le XII^e siècle⁸, mais il est le premier à divulguer leurs « secrets d'architecture » (fol. 57 v^o) et à les exposer de façon méthodique,

3. Voir en particulier le dialogue avec le futur pape Marcel II sur le Forum (fol. 131 r^o).

4. La réalité, bien sûr, est un peu différente... De L'Orme oublie volontairement Lescot, son « concurrent » le plus redoutable, qui n'est pas un architecte professionnel mais un « amateur » de génie : il ne souffle mot du Louvre !

5. L'arbre portant la vigne, seul élément de l'image que de L'Orme n'explique pas, est évidemment un orme : *frondosa vitis in ulmo est* (Virgile, *Bucoliques*, II, 70). L'orme meuble également le blason de l'artiste, gravé en tête du livre IV dans l'édition de 1567.

6. *Nouvelles inventions pour bien bastir à petit frais*, Paris, 1561.

7. Sur la fortune de la charpente à la de L'Orme, voir la contribution de J.-M. Pérouse de Montclos aux actes du colloque *Les Chantiers de la Renaissance* (Tours, 1983) à paraître dans cette collection. M^{me} Grodecki a fait récemment connaître un exemple d'utilisation de cette technique à Paris en 1559 (*Documents du miniatier central des notaires de Paris. Histoire de l'art du XVI^e siècle*, t. I, Paris, 1985, document 1). Il est intéressant d'observer que Léonard de Vinci a imaginé vers 1490 une solution technique analogue (Codex Atlanticus, fol. 266 r^o).

8. Exposé complet du problème dans J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française*, Paris, 1982, en particulier pp. 85, 93-95.

scientifique, à l'aide de « la plus subtile, plus ingénieuse et plus inventive de toutes les disciplines » : la géométrie (fol. 86 v^o). De fait, les chapitres se succèdent comme les théorèmes d'un manuel de mathématique traitant de cas de plus en plus difficiles : comment tracer un arc en plein-cintre, droit ou biais, ouvert dans un plan rectiligne ou courbe ou sur un angle, dans une surface verticale ou inclinée... De L'Orme combine à plaisir toutes les difficultés et donne la formule « d'une porte sur un angle obtus, ronde d'un côté et creuse en dedans, l'autre moitié sur la ligne oblique et biaise des deux côtés »... que l'on pourrait aussi « faire en talus » (fol. 80 v^o, 81 r^o) (fig. 3). Cette prouesse n'est pas gratuite : l'auteur sait qu'un maître-maçon français peut avoir l'occasion d'ouvrir une telle porte dans une construction ancienne, irrégulière, analogue à celle qu'il donne en exemple au fol. 67 r^o (fig. 4). De L'Orme triomphe également de toutes les difficultés dans la construction des troupes rampantes et des voûtes tournantes et inclinées propres aux escaliers (fig. 5). La science générale des voûtes qu'il a conçue en 1536 à Lyon « par le moyen et aide de la géométrie et grand travail d'esprit » (fol. 91 r^o) lorsqu'il construisit les deux trompes « sousbaissées, biaises et rampantes » de l'Hôtel Bullioud, lui permet de traiter tous les cas possibles.

Un esprit aussi rationnel et intrépide, capable de fonder une science de la construction au sens moderne du mot, ne pouvait pas ne pas aborder de façon originale la question des ordres. De fait, les explications données dans les livres V, VI et VII, consacrés aux cinq ordres (toscan, dorique et ionique se partageant le livre V) diffèrent sensiblement de ce qu'on trouve dans les traités contemporains.

La théorie des ordres, élaborée au XVI^e siècle, se heurtait à une difficulté majeure, proprement insurmontable : les exemples antiques jugés dignes d'admiration différaient trop les uns des autres et des indications données par Vitruve pour qu'on puisse en déduire un « système » répondant aux exigences intellectuelles de l'âge moderne. D'abord masqué par l'imprécision générale des mesures et des dessins, le problème devint de plus en plus aigu lorsque les observations se firent plus exactes et les illustrations des traités plus précises. Chaque auteur a tenté d'échapper à cette contradiction : Serlio présente des modèles vitruviens ou prétendus tels et propose ensuite, rapidement, quelques variantes ; Palladio rédige un texte vitruvien et dessine en face, sans le dire, un modèle quelque peu différent, sans jamais évoquer les variantes qui apparaissent seulement dans les relevés d'édifices ; Vignole, enfin, échappe à la difficulté en la niant : il élabore un système abstrait, qui n'a pas besoin de légitimation historique puisqu'il se justifie par sa seule cohérence⁹.

La position de de L'Orme est toute autre. Comme Serlio, il présente des modèles théoriques puis des exemples concrets sensiblement différents, mais il s'attarde avant tout sur ces exemples qu'il a lui-même relevés à Rome : la définition de la norme paraît pour la première fois moins importante que l'expérience directe de l'art antique, dans sa variété.

L'étude théorique de l'ordre dorique type (fol. 142-146) est ainsi deux fois moins développée que celle des cas singuliers (fol. 146-154 v^o) : huit pages contre dix-sept, une illustration pleine page contre cinq. Serlio, au contraire, consacre respectivement cinq pages à la théorie et deux aux exemples présentés sous forme de petites figures, dépourvues de mesures et que n'accompagne aucun vrai commentaire. Le choix des exemples retenus est également significatif : de L'Orme ne néglige évidemment pas les modèles les plus classiques (l'inévitable théâtre de Marcellus) mais il s'attache avec prédilection aux cas les plus extraordinaires « pour mieux réveiller les gentils esprits et les aider de toutes belles inventions » (fol. 152 v^o) : un curieux piédestal (en fait un autel) orné d'une frise dorique où les triglyphes ne portent que trois gouttes, des chapiteaux aux « ornements étranges » (fol. 151 v^o), une corniche à double larmier trouvée près du palais

9. Sur le sens de *la Regola*, voir plus haut la contribution de Christof Thoenes.

de Venise (fig. 6) et une corniche architravée extraordinaire « extraite d'un marbre fort antique » faite de « parties qui sont fort diverses et d'autres façons que l'on n' a encore accoutumé de voir, mais autant belle et admirable qu'il est possible de penser »... et qui ressemble étrangement à la corniche sur cour du palais Farnèse ! (fig. 7)¹⁰.

La partie théorique qui précède ces pages enthousiastes est plus banale et ne comporte, contrairement à ce qu'on attendrait et à ce que « aucuns ont fait » (allusion à Vignole ?), aucune planche représentant un ordre complet (fig. 8). De L'Orme se justifie en invoquant la mauvaise qualité des gravures, mais il ajoute immédiatement qu'une présentation « par pièces » est, somme toute, préférable car un modèle unique « ne serait assez pour s'en servir à tous propos » et pourrait induire en erreur les ouvriers qui doivent comprendre avant tout « les différences qu'on doit donner aux mesures et ornements » (fol. 141 r^o).

La même méthode s'applique à tous les ordres : de L'Orme présente trois types de chapiteaux ioniques et six entablements corinthiens, renonçant même en ce cas à donner un modèle théorique car « la différence des corniches (est) si diverse que je proteste n'en avoir jamais pu trouver une de même proportion et mesure » (fol. 197 r^o). La passion de la diversité explique également l'intérêt porté à l'ordre « composé » qui occupe à lui seul les deux-tiers du livre VII. Sous cette dénomination se trouvent regroupés, à côté de l'ordre composite proprement dit, des chapiteaux et des corniches « participant à deux ou trois ordres » (fol. 201 v^o) (fig. 9), les colonnes en forme de tronc d'arbre et enfin la « colonne française » imaginée par l'auteur (fig. 10). Revendiquant le droit à l'innovation (« qui empêchera que nous Français n'en inventions quelques-unes ? » : fol. 218 v^o), de L'Orme en propose quatre exemples qui doivent servir « d'aiguillon pour éveiller les bons esprits et les induire à inventer d'autres sortes de colonnes » (fol. 218 v^o et 219 r^o).

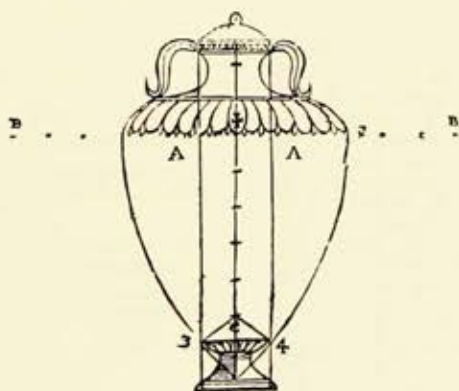
Sous la plume de de L'Orme le traité des ordres devient donc un cours de création architecturale où la fonction des « modèles » est d'exciter l'imagination et de permettre des inventions aussi extraordinaires que les colonnes, portes, lucarnes, cheminées données en exemple dans les livres VII, VIII et IX (fig. 11).

Il ne faudrait pas, cependant, interpréter dans un sens trop moderne cette pédagogie de la « créativité »... Tout est possible, « pourvu que les mesures soient diligemment gardées ainsi que l'œuvre et le lieu le requerront » (fol. 222 r^o). Les bonnes proportions ont une réalité objective : l'homme d'expérience, formé par l'étude de l'architecture antique (à ne pas confondre avec le « savant » qui ne connaît que la théorie : fol. 195 r^o) donne aux ordres leur juste mesure en fonction des conditions d'emploi et de l'effet recherché. Par une contradiction qui n'est qu'apparente, de L'Orme affirme à la fois l'absence de toute norme et l'existence de proportions vraies que l'« expert » sait, dans chaque cas, découvrir. Mieux encore, ces proportions se réduisent à quelques rapports simples indiqués dans la Bible. Ces « proportions tirées de l'Écriture sainte » auxquelles l'auteur entend consacrer le deuxième Tome de son *Architecture* (fol. 168 r^o) ne s'opposent pas, autant qu'on pourrait croire, à la liberté de création revendiquée à toutes les pages du livre : de L'Orme voulait sans doute montrer que les mêmes rapports numériques fondamentaux se retrouvent dans toutes les œuvres de qualité, si diverses soient-elles. Une telle découverte lui aurait permis de fonder une science universelle des mesures — différentes d'un canon fixe de proportions —, aussi objective que la science des voûtes et des charpentes.

10. Nous remercions Yves Pauwels d'avoir attiré notre attention sur cette similitude. Les mesures globales sont voisines (c. 7 palmes soit 154 cm sur la gravure, 145 cm au Farnèse) mais les proportions diffèrent : les deux premières fascies de l'architrave ont à peu près la même importance — et les mêmes mesures absolues, la troisième fasce, traitée comme une frise, est plus importante dans le relevé de de L'Orme alors que la corniche, au contraire, est moins développée. Sur cette similitude qui pose quelques problèmes d'interprétation, voir notre « De L'Orme et Michel-Ange » dans *Il se rendit en Italie, études offertes à A. Chastel*, Rome-Paris, 1987.

La quête des « divines proportions » est l'ultime recherche de de L'Orme, celle qui ne pouvait aboutir. Du moins donne-t-elle la mesure de son ambition et de cette audace intellectuelle qui lui a permis de fonder, dans le *Premier tome*, une science de la construction et une théorie non normative des ordres — deux « inventions » qui lui assurent une place à part dans la *trattatistica* de la Renaissance.

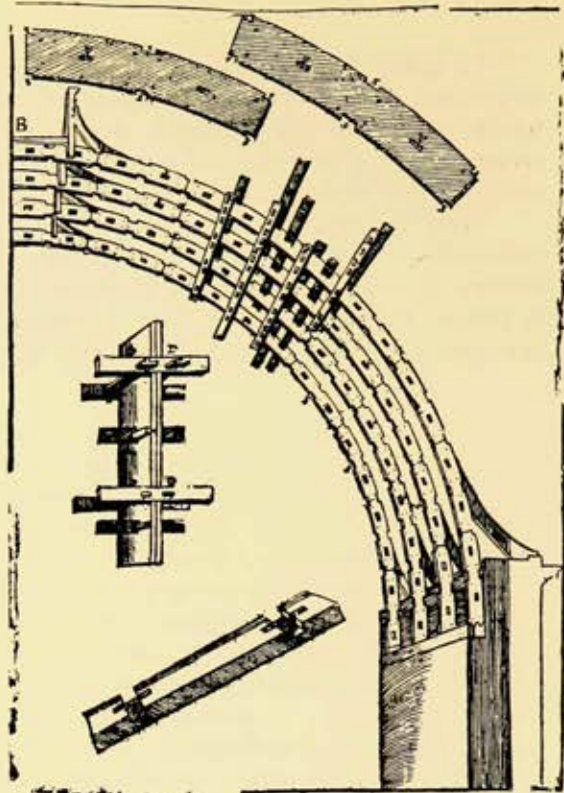
Pour qu'apparaisse une œuvre de ce type, il fallait que tombent des barrières culturelles, qu'un maître de l'art du trait aille mesurer les monuments de Rome, qu'un homme du Nord imaginatif et dépourvu de préjugés « classiques » se trouve confronté à la pensée architecturale italienne. L'originalité de de L'Orme s'explique sans doute par son génie mais aussi par sa position, à la rencontre de deux cultures.





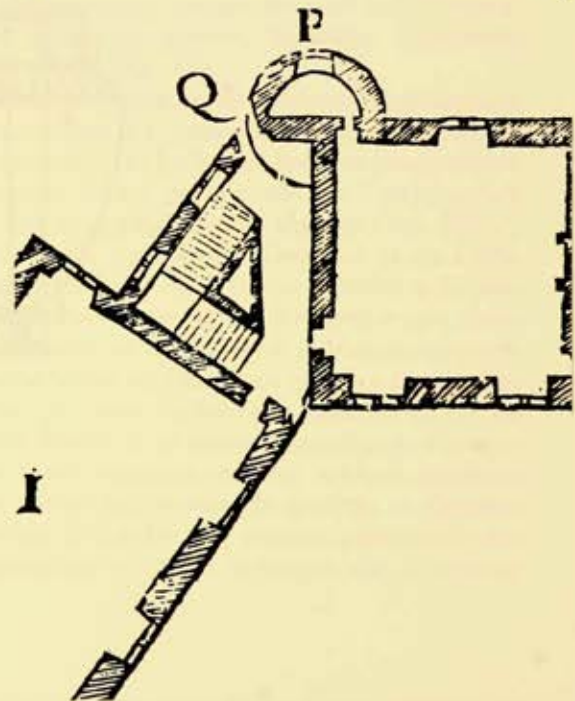
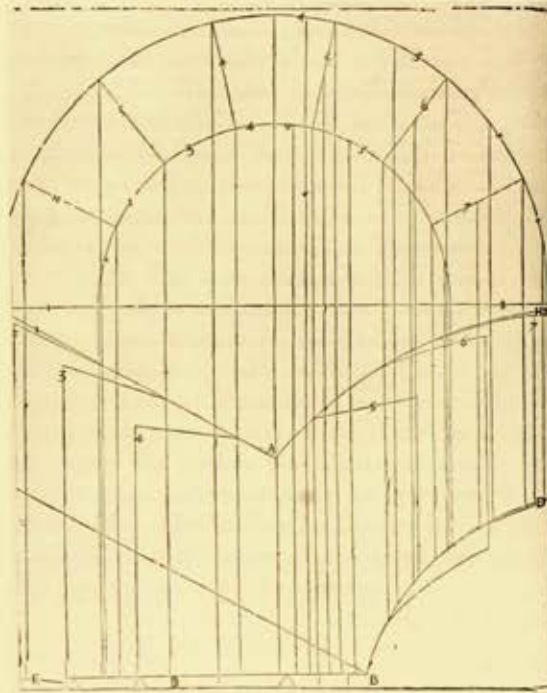
1

3



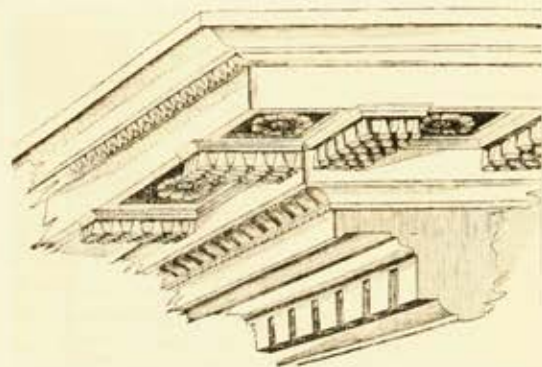
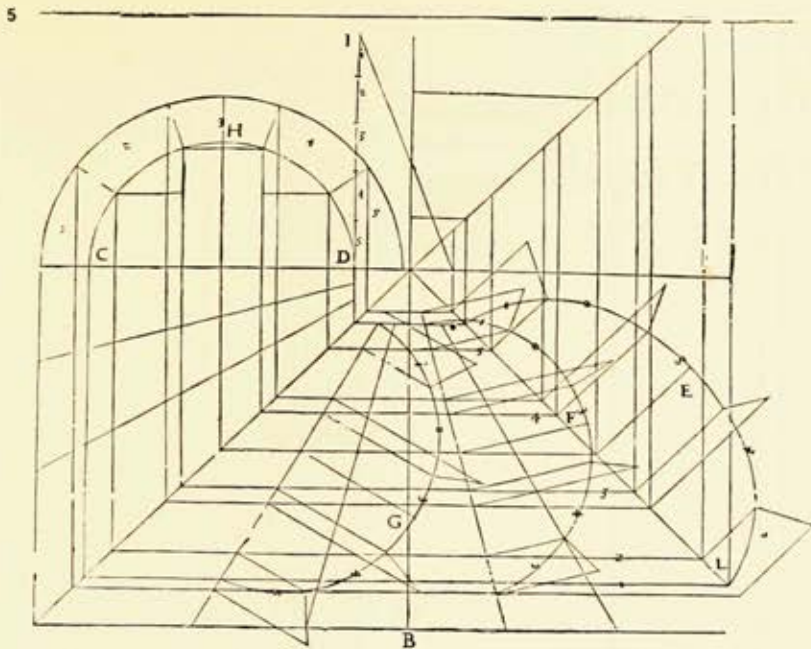
2

4

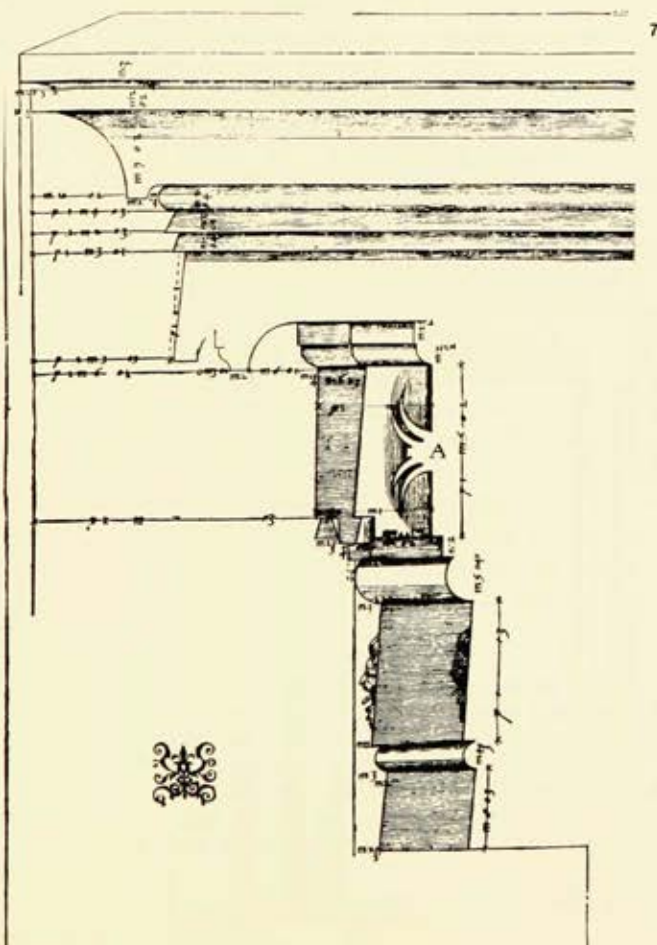


I

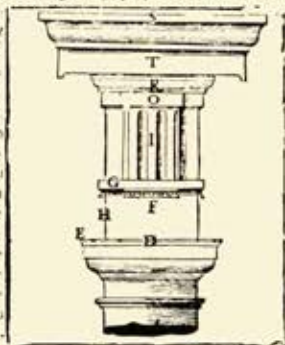
1. Architecture, fol. 331^r : « le Sage représentant l'Architecte » enseignant la jeunesse.
 2. Architecture, fol. 283^r : le grand comble du château de la Muette, large de près de 20 m.
 3. Architecture, fol. 81^v : tracé d'une porte sur un angle obtus. En haut : le tracé de l'arc, en bas : le plan du mur dans lequel doit s'ouvrir la porte.
 4. Architecture, fol. 67^r, détail : transformation d'un bâtiment préexistant : la porte en Q correspond au cas illustré dans la figure précédente.



5. Architecture, fol. 127 v^o : construction de la voûte d'un escalier en vis de plan carré couvert par un berceau incliné à retours.
 6. Architecture, fol. 153 r^o : corniche antique trouvée dans la cour du palais de Venise.
 7. Architecture, fol. 154 r^o : corniche antique « de toute autre sorte que celles qu'on a coutume de voir ».
 8. Architecture, fol. 145 r^o : chapiteau et entablement doriques types.



8 DE PHILIBERT DE L'ORME. 145
 frize, l'autre pour l'échine, & la troisième pour le dessus où est le cymas ou quart, avec quelque petit ornement différent. Mais telles mesures des chapiteaux Doriques, & encorcs de toutes leur parties, se doivent faire selon le bon jugement de l'Architecte, & correspondance de la hauteur & grandeur des œuvres, par les raisons que j'ay dict cy devant, & allegueray cy-apres, comme il viedra à propos & sera de besoin. Par ainsi vous verrez par exemple & figure la différence qui est entre les colonnes, ie ne diray pas seulement en leurs chapiteaux, mais encorcs aux corniches & autres parties, sans y obmettre leurs ornemens, ainsi que vous le pourrez juger par celles que j'ay mesurées apres les antiques, & vous seront proposees cy-apres chacun en son ordre. Mais laissant ce propos nous achueurons le discours de la colonne Dorique, & parlerons tant de son epistyle que triglyphes, metope & couronne, c'est à dire de l'architrave, & frize ou font les cancheures, ornemens, corniches & autres.



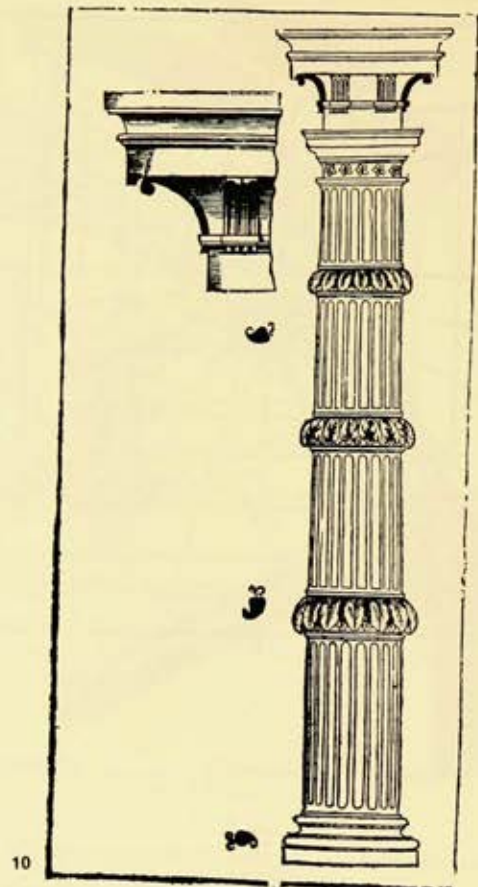
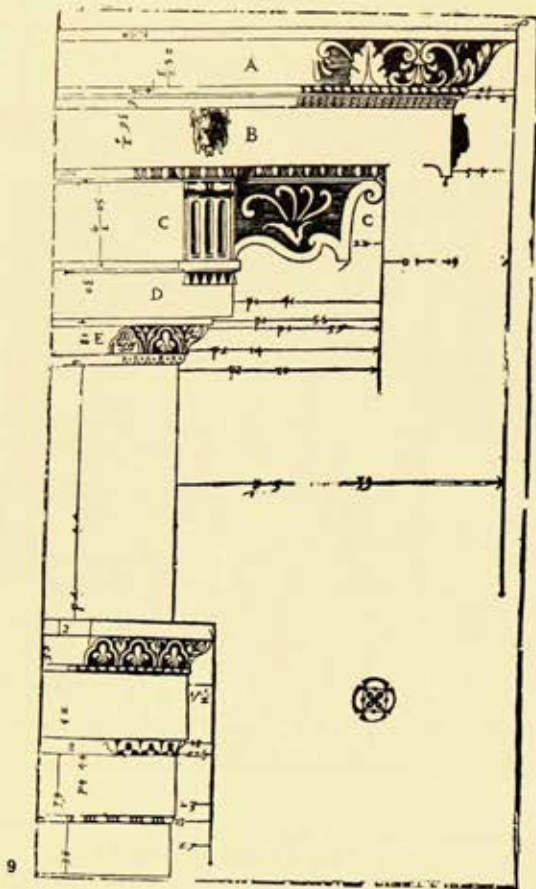
Cette dorique est d'antique d'un des temples de la cour de Venise.



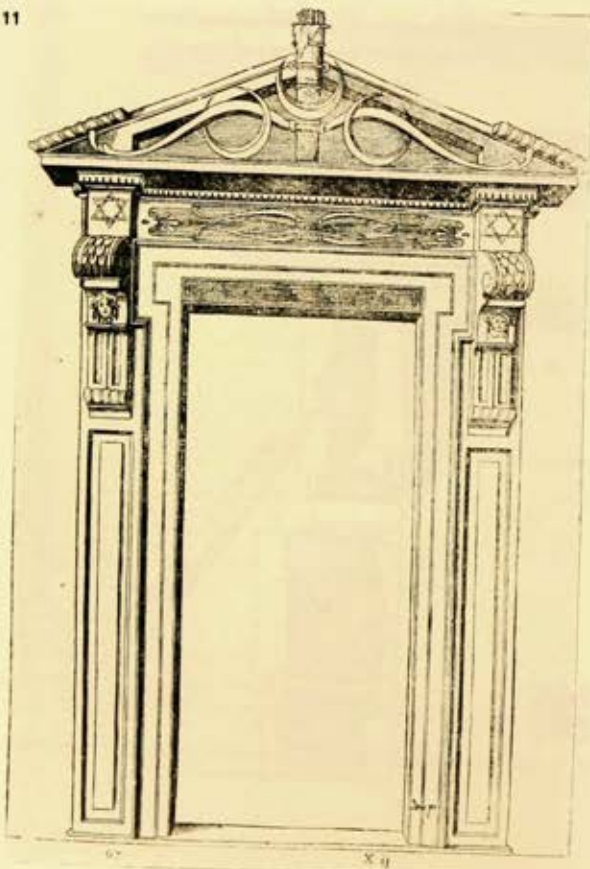
De l'epistyle Dorique, comme aussi de ses parties, & triglyphes.

CHAPITRE XV.

POUR pertinement parler de l'epistyle marqué F, en la précédente figure, & appellé des ouvriers Architrave, estant de mesme hauteur que le chapiteau, & ayant la moitié de la grosseur de sa colonne (sçavoir est un pied de hauteur) vous le diuiserez en sept parties, & donnerez vne d'icelles à la hauteur du filet quarté signé G, lequel aucuns appellent Lisle. Vitruue, Tenie, ensuiuant les Grecs : & les autres, autrement : soit ainsi qu'on voudra, pourueu que l'on en ait cognoissance. Puis vous diuiserez encorcs toute la hauteur dudit epistyle en six parties, & en donnerez vne à la hauteur des gouttes, & petite regle



11



9. Architecture, fol. 211 v° : «corniche, frise et architrave composés des trois ordres».

10. Architecture, fol. 219 v° : la colonne française.

11. Architecture, fol. 245 r° : porte de l'orangerie d'Anet.

Les éditions des traités de Philibert de L'Orme au XVII^e siècle

par Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS

Il n'existe pas d'édition complète des traités de Philibert de L'Orme. Les rééditions du XVII^e siècle ont pu passer pour telles, parce qu'elles réunissaient pour la première fois en un seul volume les neuf livres du *Premier tome* de 1567 et les deux livres des *Nouvelles Inventions* de 1561, renumérotés X et XI pour la circonstance, et qu'elles présentaient une quarantaine de planches qui ne figuraient pas dans les éditions du XVI^e siècle. Aussi ont-elles été constamment préférées à celles-ci par les praticiens, par les bibliophiles (et cela malgré l'usure sensible du bois des gravures)¹ et aussi, hélas — au grand dam des études delormiennes — par les fabricants de fac-similés et par les historiens de l'architecture². Les éditions du XVII^e siècle sont en réalité des éditions peu recommandables dont il faut dénoncer les défauts. Une édition de référence ne peut être composée que des éditions princeps des *Nouvelles Inventions* et du *Premier tome*, du portrait de Philibert paru dans les éditions posthumes du XVI^e siècle et de quelques planches attribuables à Philibert de L'Orme parmi celles ajoutées au XVII^e siècle³.

Les éditions des traités de Philibert de L'Orme

Toutes les recensions des éditions des traités de Philibert de L'Orme signalent une édition de 1568 en onze livres : nous dirons ailleurs sur quelles remarques se fonde notre conviction qu'elle n'a jamais existé⁴. Avec cette édition qui aurait été la dernière du vivant de l'auteur, disparaît la preuve que la parution des *Nouvelles Inventions* en livres X et XI avait été voulue par Philibert.

Les Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits fraiz, décrivant l'invention de la charpente à petits bois appliquée aux combles (Livre I) et aux planchers (Livre II) paraissent à Paris chez Frédéric Morel en 1561. Six ans plus tard, le même éditeur donne le *Premier tome de l'architecture* : les exemplaires portent tantôt la date de 1567 tantôt celle de 1568 ; mais le privilège du roi est encore daté de 1561. Dans l'esprit de l'auteur, les

1. Sur les prix des éditions des traités de Philibert de L'Orme au milieu du XIX^e siècle, voir Jacques-Charles Brunet, *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres*, Paris, 1861.

2. Anthony Blunt travaillait sur l'édition de 1648.

3. La nécessité d'une édition de référence se fait particulièrement sentir pour les renvois au foliotage. Le foliotage des éditions du XVI^e siècle n'est pas parfait ; celui des éditions du XVII^e siècle l'est encore moins. Que dire de la concurrence des systèmes dans les notes des travaux érudits sur Philibert de L'Orme ?

4. Voir notre introduction à la réédition des traités de Philibert de L'Orme aux éditions Laget.

deux traités, écrits en continu, constituaient bien un seul ouvrage. Sous la pression de quelques amis, Philibert avait publié dès 1561 les deux livres sur la charpente qui, dans l'économie générale de l'ouvrage, auraient eu leur place en dernières pages. De L'Orme exprime plusieurs fois son intention de réimprimer en conclusion les deux livres de 1561, mais non toutefois sans les avoir largement augmentés. Faute d'avoir pu faire à temps les augmentations projetées, Philibert de L'Orme a sorti son *Premier tome* en 1567 en renonçant expressément à cette réimpression : le titre du volume préservait l'avenir en annonçant un deuxième tome⁵. On ne peut donc présenter la publication en onze livres comme la réalisation posthume des intentions de l'auteur et faire passer l'exposé de 1561, limité dans son propos, pour les chapitres généraux sur la charpente qui manquaient à la publication de 1567. C'était pourtant de toute évidence les intentions des éditeurs du XVII^e siècle.

Les deux traités séparés sont réédités à Paris en 1567 par Hiérosme de Marnef et Guillaume Cavellat. Les neuf livres paraissent sous le titre *L'Architecture de Philibert de L'Orme, conseiller et aumosnier ordinaire du Roy, et abbé de Saint Serge lez Angers*, titre qui désormais s'impose puisque la mort de l'auteur a condamné le deuxième tome. Ces rééditions de 1576 (certains tirages des *Nouvelles Inventions* portent la date de 1578), enrichies du portrait du maître récemment disparu, ont le même contenu et les mêmes qualités que les premières éditions : elles pourraient être prises comme éditions de références si les *Nouvelles Inventions* n'avaient été entièrement recomposées avec un nouveau foliotage. La première édition en onze livres paraît à Paris chez Regnault II Chaudière en 1626 avec le titre de 1576, mais complété par un long sous-titre : *Œuvre entière contenant onze livres, augmentée de deux ; et autres Figures non encore veuës, tant pour desseins qu'ornemens de maison avec une belle invention pour bien bastir et à petits frais. Très utile pour tous Architectes et Maistres jurez audit ars, usant de la Regle et Compas. Une belle enseigne pour un bien mauvais ouvrage, indigne de la tradition des grandes éditions parisiennes dont Regnault Chaudière était pourtant l'héritier ! Il était le gendre et l'associé de Pierre Cavellat, fils de Guillaume l'éditeur de 1576.*

Le De L'Orme défiguré est vendu dans des conditions que nous ignorons à David Ferrand, éditeur à Rouen, qui donne en 1648 une réédition presque conforme à celle de 1626. L'éditeur a seulement ajouté une dédicace à messire Jean Louys de Faucon, qui se termine par ces termes : « J'ai creu, Monseigneur, que vous ne refuserez pas la grâce à cette Impression de luy permettre qu'elle emprunte vostre nom, pour sur la vigueur de ses aisles voler par toute la terre, y apprendre aux peuples à bastir des temples à vostre mémoire ». Pour un peu, on oublierait que le livre est de Philibert ! Mais les ailes du Faucon, « chevalier, seigneur de Ris, Charleval et conseiller du Roy en ses conseils d'estat et privé et Premier Président en son Parlement de Normandie » ont bien porté l'œuvre puisque l'édition est encore aujourd'hui prise habituellement comme édition de référence. Et pourtant, en 1648, la publication rouennaise est pour l'architecte du roi Mégiste un exil provincial. Au XVII^e siècle, les belles éditions d'architecture n'ont plus lieu qu'à Paris. Il suffit de comparer les éditions de Jousse avec celles de Le Muet pour s'en convaincre. Mais le fait principal est que les traités de Philibert de L'Orme qui ont été sans concurrent pendant trois quarts de siècle, sont désormais doublés par les ouvrages récents de Jousse, Le Muet, Derand, Fréart de Chambray. Ce dernier appelle familièrement Philibert « le bonhomme » : « le bonhomme quoi que studieux et amateur de l'architecture antique avait néanmoins un génie moderne qui lui a fait voir les plus belles choses de Rome comme avec des yeux gothiques »⁶. Bon pour la province !

5. *Ibidem*.

6. Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris, 1650, commentaire de l'ordre ionique.

Un texte mutilé

La réunion du *Premier tome* et des *Nouvelles Inventions* imposait à l'éditeur un choix entre les deux dédicaces et les deux avis aux lecteurs. Curieusement, il a préféré ceux de 1561 et a sacrifié la dédicace à Catherine de Médicis et l'avis de 1567. Ont été emportés par le même censeur le panégyrique de Philibert écrit en latin par Antoine Mizault pour les *Nouvelles Inventions* et l'important avertissement final du *Premier tome*, qui, en annonçant le second tome, attirait l'attention de manière inopportune sur le fait que l'ouvrage était inachevé. La dédicace à Charles IX de 1561 n'était réutilisable qu'au prix de six coupures totalisant 72 lignes. Ainsi sont tombés le nom du roi Charles IX et la date de 1561, si bien que la dédicace devient incompréhensible pour un lecteur non averti : il pourrait légitimement penser que le feu roi auquel Philibert a présenté son invention, est Henri IV et non Henri II. Le nom du château de La Muette où a eu lieu l'expérimentation de la charpente à la De L'Orme est supprimé. Avec un hommage au « Roy de Navarre » c'est-à-dire à Antoine de Bourbon, le père d'Henri IV, s'efface peut-être le nom d'un des clients de Philibert. On regrettera moins les 43 lignes de développement sur les vertus des rois. Les 19 lignes sur les projets éditoriaux de Philibert en 1561 auraient été évidemment déplacées en 1626 ; mais elles font défaut aux historiens qui n'ont en mains que les éditions du XVII^e siècle.

L'avis au lecteur de 1561 est republié avec six coupures qui font tomber 53 lignes. Il s'agit encore d'actualiser le discours. Sont éliminés le nom d'Henri II, les projets éditoriaux de 1561, les lamentations de Philibert à la mort du roi, l'allusion aux œuvres commandées et ordonnées depuis l'âge de quinze ans « en ce Royaume, mais aussi en plusieurs autres ». Il y a maints passages des écrits de Philibert de L'Orme qui nous font penser que nous ignorons encore une partie de son œuvre. Mais ici l'auteur précise « autres » royaumes. S'agirait-il justement du royaume de Navarre ?

Pour masquer ces coupures, l'avis a été partiellement réécrit. Le texte des deux livres des *Nouvelles Inventions* a été massacré. Nous avons compté six coupures importantes totalisant 180 lignes. Le chapitre III du livre I disparaît tout entier. S'il n'a que peu d'intérêt technique, il est utile à l'historien, car l'auteur y fait le récit de son invention. Pour la seconde fois, le nom du château de La Muette est sacrifié à ce rajeunissement frauduleux qui d'ailleurs ne passe pas inaperçu : la suppression du chapitre n'a pas été masquée par une reprise de la numérotation des chapitres suivants. Les petites coupures sur quelques mots sont innombrables.

Le texte des neuf livres du *Premier tome* est respecté dans l'ensemble malgré la modernisation de la rédaction et de l'orthographe. La substitution du style impersonnel au style personnel en début de chapitre, signalée par les biographes de Philibert de L'Orme, est expliquée par l'abondance des attaques de chapitre avec le pronom « je » et par la pénurie conséquente de l'initiale ornée « I » dans les magasins du typographe. La réflexion est pertinente, mais elle doit être précisée. Une observation plus attentive fait apparaître que sur le total des 64 initiales « I » des éditions du XVI^e siècle (utilisées majoritairement pour un pronom « je », accessoirement pour des attaques en « jaçoit » ou « il »), onze seulement ont disparu dans les éditions du XVII^e siècle⁷. Ces substitutions apparaissent sporadiquement aux endroits où, par le jeu des tirages en groupements de cahiers, la pénurie de « I » s'est fait sentir. Les éditeurs du XVI^e siècle l'ont ressentie aussi, mais ils y ont paré en puisant dans les réserves de petites initiales, tandis que les éditeurs

7. Livre IV, chap. XIV ; Liv. V, avertissements des folios 156 et 164 et chap. XIX ; Liv. VIII, chap. IX, X, XII ; Liv. IX, chap. II, VII, VIII, IX.

du XVII^e siècle ont préféré, pour conserver tous les débuts en grande initiale, modifier, souvent par une discrète inversion de termes, le texte de Philibert de L'Orme. Ces interventions bénignes apparaissent comme des témoins secondaires d'une dépersonnalisation plus poussée du texte qui reflète sans doute le changement de style des traités entre le XVI^e et le XVII^e siècle. L'égotisme de Philibert est plus à sa place dans le siècle de Montaigne que dans celui de Descartes. On ne peut plus deviner en lisant les éditions du XVII^e siècle les longs exercices de piété auxquels Philibert de L'Orme se livrait dans le texte original et la grande crise de conscience consécutive au renversement de fortune de 1559 qui a conduit Philibert à l'écriture.

Chose remarquable, malgré ces amputations, le rapport du contenu au foliotage reste, sous réserve d'une chasse moyenne de quelques lignes (au maximum d'une quinzaine), le même que dans les éditions du XVI^e siècle. Ce ne peut être le fait du hasard. Sans doute avons-nous ici la justification des quarante planches nouvelles, insérées sans rapport avec le texte. La typographie étant plus serrée que dans les éditions princeps, l'éditeur a fait l'appoint avec des images pour maintenir le foliotage original, sans doute avec le souci de ménager les usagers (ouvriers, maçons, architectes, clients) qui utilisaient la numérotation des feuilles comme système de référence. A preuve, le fait que les livres des *Nouvelles Inventions*, qui avaient déjà perdu leur numérotation originelle n'ont pas reçu de planches supplémentaires.

Une illustration incohérente

Les bois originaux, un peu usés, enrichis du portrait de 1576, ont été réimprimés sans changement, hors une modification du bandeau de tête de livre, modification moins anodine qu'il n'y paraît d'abord. Le bandeau avec le blason de Philibert de L'Orme, qui n'apparaît qu'avec le quatrième livre de 1567 et qui est réutilisé dans les *Nouvelles Inventions* de 1576, est une œuvre originale dont la glose reste à faire⁸ : elle a d'autant moins retenu l'attention des historiens de l'art qu'elle a été défigurée dans l'édition de 1626 et remplacée dans celle de 1648 (bandeau aux armes de France et de Navarre pour le premier livre, bandeaux ornementaux pour les autres, culs de lampe assortis aux bandeaux). Pour signer sa déplorable intervention sur l'ensemble de l'œuvre, l'éditeur a cru bon de placer ses marques dans le bandeau (fig. 1) : à la place du blason, le Temps avec la devise « omnia cum tempore », qui a été la marque des Chaudière au XVI^e siècle⁹ ; en haut à gauche, l'écu de Florence porté par un lion, que Regnault II Chaudière a reçu de Pierre Cavellat¹⁰ ; en haut à droite, une marque que nous n'avons pas pu identifier¹¹.

Cet éditeur, visiblement fier des traditions de sa maison, avait hérité d'un lot de gravures, parmi lesquelles des planches inédites de Philibert. Avait-il conscience de l'hétérogénéité de ce lot ? Il faut croire qu'il ne s'en souciait guère, puisqu'il a tout utilisé, n'importe où et n'importe comment (certaines planches sont à l'envers). Le préjudice causé à l'œuvre de De L'Orme est considérable. Faute d'une édition critique, de bons auteurs ont cité comme de Philibert des dessins qui ne sont pas de lui¹². Plus grave encore : l'attribution de dessins qui sont probablement de lui reste sujette à caution.

Le lot contenait quarante planches. Un enrichissement important puisque les éditions du XVI^e siècle des deux traités rassemblaient 240 planches (y compris le portrait

8. Voir notre article « Horoscope de Philibert de L'Orme », dans *Revue de l'Art*, 1986, n° 72, pp. 16-18.

9. Philippe Renouard, *Les marques typographiques parisiennes desXV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1926, *passim*.

10. P. Renouard, *op. cit.*, marque 129.

11. Il n'y a malheureusement pas pour l'édition parisienne du XVII^e siècle l'équivalent de la belle étude de Renouard sur le XVI^e siècle.

12. Par exemple, Louis Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I^{er}, fig. 302, 303.

de Philibert de L'Orme). Mais 23 planches sont assurément étrangères à l'œuvre de Philibert : sept proviennent du *Vitruve* de Fra Giocondo, quatre des Livres III et IV de Serlio, onze du *Vitruve* de Jean Martin, une de la *Reigle générale* de Bullant¹³. En outre, une planche du *Premier tome* est reproduite une deuxième fois¹⁴ et trois planches, assez secondaires, nous paraissent différentes par leur style de celles des publications de Philibert¹⁵. Reste treize planches : on peut présumer qu'elles sont de Philibert.

L'origine des planches étrangères est assez facile à établir. Les bois du traité de Bullant édité en 1568 chez De Marnef et Cavellat et les bois du *Vitruve* de Martin, réédité en 1572 par Cavellat, sont passés à Chaudière avec l'héritage Cavellat. On sait que le *Vitruve* de Martin est illustré de bois originaux de Jean Goujon et de bois repris du *Vitruve* de Fra Giocondo. Quand on connaît la fortune de ce dernier ouvrage, paru d'abord à Venise en 1511, on ne s'étonne pas de retrouver entre les mains d'un éditeur parisien tant les planches déjà reprises par Martin que d'autres. Les bois de Serlio, comme le prouvent de petites différences de détail, ne sont ni ceux des premières éditions du Livre III (1540) et du Livre IV (1537), ni ceux des rééditions connues : ces bois ont été regravés, probablement pour une édition parisienne qui n'a jamais vu le jour.

Les planches originales

Dans l'annexe ci-jointe, nous proposons l'analyse de chacune des treize planches restantes que nous avons numérotées de I à XIII. Elles sont pour la plupart rassemblées dans un cahier sans foliotage, placé entre le Livre VIII et le Livre IX. La première planche (planche VI) (fig. 5) de ce cahier porte l'inscription « Ces figures icy se mettent apres le huitiesme Livre » : elle nous paraît dater du moment où Philibert s'appretait à conclure le *Premier tome* en huit livres et à publier en fin de volume une suite de planches, parmi lesquelles son relevé du Panthéon de Rome¹⁶ : de moins en moins assuré, l'âge venant, de mener à bien le deuxième tome, il s'efforçait d'assurer la publication des meilleurs éléments en les plaçant hâtivement dans le premier. L'inscription de la planche a été conservée, bien que Philibert se soit laissé convaincre d'écrire un neuvième livre. L'éditeur du XVII^e siècle a exécuté sans réfléchir l'instruction donnée par l'inscription. Celle-ci a au moins l'avantage de confirmer l'attribution de la planche à Philibert de L'Orme. Cette confirmation aurait pu s'étendre à la totalité du cahier, si la présence de deux planches du *Vitruve* de Martin n'en montrait l'hétérogénéité. Deux planches (V et XII), relatives à la chapelle d'Anet, ne sont pas contestables. La planche II (fig. 2) rappelle suffisamment cette chapelle pour rejoindre le lot des planches authentiques. En revanche, le cas du projet d'hôtel-Dieu (planche XIII) (fig. 9) est moins sûr.

La seule trouvaille que nous ait réservée l'analyse détaillée de ces planches est

13. *Liste des figures employées*. Nous donnons d'abord le folio du traité de Philibert de L'Orme de 1626 où est la planche ; puis la référence au traité d'où celle-ci provient. Pour Serlio, nous avons utilisé la numérotation des éditions parues au XVII^e siècle sous le titre *Tutte l'opere*. Fol. 121 : Giocondo, fol. 8 ; fol. 128 v^o : Giocondo, fol. 35 ; fol. 141 : Giocondo, fol. 29 v^o ; fol. 148 : Martin, fol. 51 ; fol. 149 : Bullant, fol. 11 v^o ; fol. 159 v^o : Martin, fol. 59 v^o ; fol. 165 : Martin, fol. 40 ; fol. 169 : Martin, fol. 51 ; fol. 170 : Martin, fol. 50 v^o ; fol. 171 : Martin, fol. 59 v^o ; fol. 172 v^o : Martin, fol. 43 ; fol. 179 v^o : Martin, fol. 44 v^o ; fol. 181 v^o : Giocondo, fol. 2 v^o ; fol. 185 v^o : Giocondo, fol. 2 ; fol. 205 : Giocondo, fol. 39 ; fol. 214 : Giocondo, fol. 31 ; fol. 234 v^o : Serlio, fol. 135 ; après le fol. 243, entre deux figures de l'édition originale : Serlio, fol. 173 ; fol. 256 v^o : Serlio, fol. 68 ; dans la suite de figures à la fin du Livre VIII, les deux figures d'atlantes et de cariatides : Martin fol. 3 v^o et 2 v^o ; en vis à vis du fol. 266 : Martin fol. 11 v^o ; en vis à vis du fol. 267 : Serlio fol. 179 v^o.

14. *Architecture*, 1626, fol. 167 : *Premier tome*, 1567, fol. 240.

15. *Architecture*, 1626, fol. 136, base corinthienne ; fol. 157, chapiteau et entablement corinthiens ; fol. 158 v^o, piédestal et base ionique.

16. *Premier tome*, fol. 229.

l'identification de l'arc des Gavi (planche IV) (fig. 4) et de l'amphithéâtre de Vérone (planche X et XI) (fig. 8) qui seraient, si l'attribution à Philibert était retenue, de précieux témoins du passage de celui-ci par Vérone¹⁷. Ces trois planches ont pu être gravées pour illustrer le « livre de plusieurs portes antiques » et le livre sur les théâtres et amphithéâtres antiques que Philibert de L'Orme réservait au deuxième tome.

Avec prudence, nous retiendrons l'attribution des treize planches à Philibert de L'Orme. Il est même possible que le rassemblement des quarante planches éditées en 1626 ait été le fait du maître lui-même, ce qui créerait une circonstance atténuante pour l'éditeur : nous nous trouverions devant les matériaux — faits de restes, d'emprunts et d'originaux — du deuxième tome en chantier, Philibert, comme Vitruve, « estant paraventure prevenu de mort... sans avoir eu le temps de disposer le tout par ordre et bonne méthode »¹⁸. Les emprunts ne devaient peut-être servir que « d'états » et auraient été écartés de l'ouvrage terminé. Prenons l'exemple de la planche fol. 256 v^o, le relevé du tempietto de Bramante par Serlio. S'il est vrai que Philibert de L'Orme a aussi relevé le tempietto (ce qui reste entièrement à démontrer)¹⁹ et qu'il a eu l'intention de le graver, il aura pu vouloir disposer de la gravure faite sur le même sujet par son célèbre confrère italien. Mais une autre hypothèse, plus séduisante, vient à l'esprit. Les quatre planches de Serlio, dont la gravure, nous l'avons dit, n'est pas celle des éditions connues, auraient été regravées pour Philibert, qui aurait prévu dans le deuxième tome un hommage posthume à « Messire Sébastien Serlio... homme de bien... et de fort bonne âme »²⁰.

Par le nombre des études qui lui ont été consacrées, Philibert de L'Orme se place en tête des architectes français, et de loin. Berty, Clouzot, Roy ont multiplié les découvertes d'archives ; Charvet, Blunt ont étudié les sources antiques et italiennes et proposé des interprétations de l'œuvre. Aucun de ces bons auteurs n'a regardé les traités avec l'attention qu'ils méritaient, et surtout ils ont tous, sans exception semble-t-il, travaillé sur les éditions du XVII^e siècle. Les éditions du XVI^e siècle ne sont pas sans défaut (erreurs de pagination, de concordance entre le texte et les gravures, etc...) mais les éditions du XVII^e siècle cumulent ces défauts « originaux » avec ceux qui leur sont propres.

17. Voir notre article « Philibert de L'Orme en Italie », dans *Il se rendit en Italie*, études offertes à A. Chastel, Rome-Paris, 1987, pp. 289-299.

18. *Premier tome*, fol. 134 v^o.

19. Voir notre article, cité supra.

20. *Premier tome*, fol. 202 v^o.

ANNEXE

Les planches attribuables à Philibert de L'Orme

Les planches, dont nous ne donnons pas la localisation, sont dans le cahier de planches placé entre le Livre VIII et le Livre IX.

Planche I (fol. 108) (fig. 2). L'attribution de ce projet de chapelle à Philibert est confortée par quelques traits rappelant la chapelle d'Anet (les deux tours, les nervures hélicoidales). Détail curieux : il semble que, dans la coupole, les vouïtains soient remplacés par du vitrage.

Planche II (fol. 113 v^o) (fig. 3). L'attribution de ce pavillon à Philibert est vraisemblable. Mais sa fonction pose problème. Il semble bien qu'il contienne deux autels. Il est construit semble-t-il en brique et pierre.

Planche III (entre le fol. 114 et le fol. 115). Presque identique à la planche fol. 46 des *Nouvelles Inventions* de 1561 qui représente le plancher construit par Philibert de L'Orme dans son logis des Tournelles. Philibert avait prévu d'orner les métopes de la poutre avec des têtes de Mercure alternant avec des Gémeaux. Dans la planche III, cette alternance est curieusement troublée par le redoublement des motifs. Cette gémiation au deuxième degré est peut-être la faute d'un graveur qui n'aurait pas compris les intentions du maître. La planche III serait un rebut de 1561. Les reprints faits à partir des éditions du XVII^e siècle font en outre apparaître en surcharge un graphique qui n'est que le plan du verso reproduit accidentellement par transparence.

Planche IV (fol. 230 v^o). Arc des Gavi à Vérone (fig. 4). Cet arc a été également publié dans les *Antiquità di Verona* (1540) de Giovanni Caroto, dans le Livre III de Serlio (1540) et dans la série d'arcs de triomphe et de temples publiés sans titre par Androuet Du Cerceau à Orléans en 1549. La planche IV paraît originale. Elle présente de notables différences avec les planches de Caroto, de Serlio et de Du Cerceau. L'état présenté par De L'Orme doit être assez exactement celui de l'arc au XVI^e siècle : en témoignent les restaurations du fronton et de l'attique, nettement visibles sur l'arc dans son état actuel. L'attribution ne repose que sur des traits secondaires (traitement des herbes, que Philibert met en abondance sur les ruines ou sur la coupe de ses figures. Voir la planche fol. 27 des *Nouvelles Inventions* de 1561 par exemple). L'erreur de perspective sur les bases des colonnes ne se retrouve sur aucune autre planche, mais elle peut être tenue pour le fait d'un ouvrage de jeunesse si l'on rattache l'exécution du dessin au voyage italien de Philibert dans les années 1533-1536. La planche était sans doute destinée au « livre de plusieurs portes antiques » relevées « en voyageant par diverses pays et nations », que Philibert avait l'intention de publier (*Premier tome*, fol. 237 v^o). Elle n'est cependant pas déplacée en tête du huitième livre, qui est presque entièrement consacré à l'application des ordres aux édifices, notamment aux arcs de triomphe. Elle porte d'ailleurs l'inscription « le Huitièsme » (dans l'édition de 1626 ; elle disparaît dans celle de 1648). Dans les éditions du XVI^e siècle, chaque livre est annoncé sur la dernière page du livre précédent par un titre de ce genre, mais le suffixe « ième » y est toujours écrit sans « s ». L's n'apparaît que dans l'édition de 1626. L'inscription ne nous apprend donc rien sur la destination primitive de la planche.

Planche V (fol. 254). Coupe de la chapelle du château d'Anet. La planche V est fort proche de celle publiée par Jacques Androuet Du Cerceau dans *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579) : cependant la représentation est inversée droite-gauche, la perspective un peu modifiée et quelques détails sont différents.

Planche VI et VII. Deux projets distincts mais de même genre (fig. 5 et 6). La planche VI, qui est placée en tête du cahier de planches mis entre le Livre VIII et le Livre IX, porte la mention : « Ces figures icy se mettent après le huitiesme Livre ». Or le *Premier tome* ne devait compter primitivement que huit livres (*Premier tome*, fol. 259 v^o). Philibert a sans doute eu l'intention de publier en fin de volume une suite de projets sans rapport avec le texte qui les aurait précédés, intention abandonnée après l'ajout du neuvième livre. Si l'on ignore quel devait être le contenu de ce cahier, on peut y retenir cependant la planche VI et probablement la planche VII. Ces deux projets, où l'on sent l'influence de Serlio (Lucile M. Golson, « Serlio, Primaticcio and the architectural grotto », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1971¹, p. 95 à 108) et qui n'ont pas d'équivalent dans l'œuvre connue de Philibert, ne se rattachent à celle-ci que par des détails (comparer les arbres morts de la coupole avec ceux de la planche du *Premier tome*, fol. 253 v^o).

Planche VIII et IX (fig. 7). Ce bâtiment, non identifié, est apparemment une « baignerie » comme dit Philibert. Celui-ci a eu plusieurs fois l'occasion de construire des bains (Anet, Saint-Germain). Cependant ces thermes, s'ils doivent quelque chose à Philibert de L'Orme, sont probablement à rattacher à l'œuvre de l'archéologue plutôt qu'à celle du constructeur. C'est une rotonde de plan circulaire « polylobée » intérieurement (absidioles) et extérieurement (pièces rondes). Chaque absidiole, prise dans l'épaisseur du mur de la rotonde, communique par une petite porte avec une pièce. Il y a apparemment sept lobes, la huitième place étant occupée par l'entrée de plan rectiligne. Les antiquités romaines abondent en construction de ce genre ; mais nous n'y avons pas trouvé la rotonde de Philibert. La Minerva, aussi appelée basilique de Cajus Lucius et, par corruption, thermes de Galluco, a neuf absidioles, une entrée rectiligne, deux grands lobes extérieurs. Les bains de la villa dei Gordiani, via Prenestina (Luigi Canina, *Gli Edifici di Roma antica*, 1848-1856, pl. 107) sont plus proches encore. La rotonde de Philibert est peut-être une restitution à la Montano (de nombreux points de comparaison dans les *Cinque libri de Architettura* de Giovanbattista de Montano), faite d'imagination autant que d'érudition.

Planche X et XI. L'amphithéâtre de Vérone (fig. 8) et non le Colisée, comme on le croit habituellement, sans doute parce que Philibert de L'Orme dit avoir relevé le célèbre amphithéâtre de Rome (*Premier tome*, fol. 202 v^o). Mais cette identification ne résiste pas à l'examen. Les ordres des deux premiers niveaux sont des pilastres et non des colonnes, comme au Colisée. Les éléments d'identification les plus caractéristiques sont les statues du troisième niveau (voir les vestiges à la coupe des deux planches). L'amphithéâtre de Vérone présente des vestiges de statues dans le relevé du *Speculum romanae* d'Antoine Lafréry (1579) ; il n'y en a pas de trace dans les relevés de Serlio (Livre III, 1540), de Caroto (*Antichità di Verona*, 1540) et d'Androuet Du Cerceau (recueil sans titre, Orléans 1549). Mais la présence de ces statues n'était révélée que par quelques vestiges qui ne devaient apparaître que sous certains angles. L'identification n'est en tout cas pas douteuse. On aperçoit en arrière-fond de la planche une petite ville italienne et la porte de l'enceinte de Vérone telle qu'elle est sur Caroto. Le relevé de Du Cerceau ressemble d'ailleurs beaucoup à la planche X ; la perspective est cependant un peu différente. Il y a plusieurs versions de la coupe sur les gradins : celle de Serlio est très différente ; celle de Palladio (Heins Spielmann, *Palladio und die Antike*, 1966, n^o 127, avant 1550) très proche de celle de Philibert. Pour l'attribution, voir l'argumentation, assez faible il est vrai, présentée à propos de la planche IV (comparer le tronc d'arbre avec les arbustes de la

planche du *Premier tome*, fol. 253 v^o). Cependant l'attribution est confortée par le fait que les trois planches « véronaises » paraissent de la même main (comparer les deux paysages urbains). Les planches X et XI devaient peut-être illustrer la publication sur les théâtres et les amphithéâtres projetée par Philibert (*Nouvelles Inventions*, fol. 34).

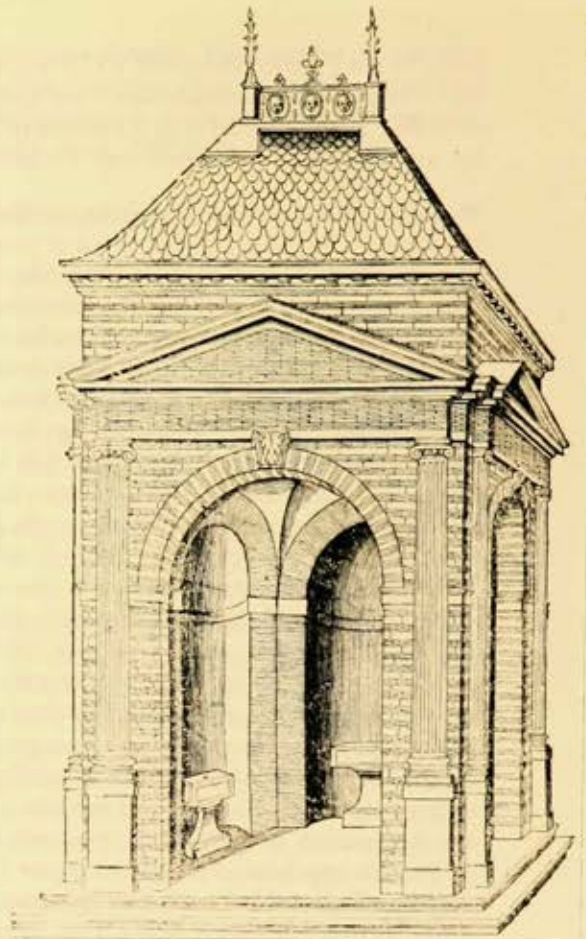
Planche XII. Élévation postérieure de la chapelle du château d'Anet.

Planche XIII. Projet d'hôtel-Dieu (fig. 9). Pour les biographes de Philibert de L'Orme, l'attribution de cet important projet va de soi : elle n'est pourtant pas mieux fondée que celle des autres projets parus dans les éditions du XVII^e siècle. Le texte en lettres cursives porté directement sur la planche (« la principale entrée de l'Hostel dieu ») peut être comparé à celui porté sur les planches concernant la trompe d'Anet (*Premier tome*, fol. 93 à 103) et sur quelques planches des *Nouvelles Inventions* (fol. 9, 18, 30). Mais les exemples de planches avec texte sont rares. De L'Orme a construit pour Diane de Poitiers l'hôtel-Dieu d'Anet (*Nouvelles Inventions*, fol. 28 v^o) et en 1555 « deux corps d'hostel en potence » à l'hôpital Saint-Jacques du Haut-Pas (Maurice Roy, *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris 1929, p. 358-359, 374 : marchés de maçonnerie du 24 janvier 1555 n. st. et de menuiserie du 4 janvier 1556 n. st.). Dans son Instruction, Philibert cite « l'Hostel-Dieu de Saint-Jacques du Haut-Pas, que j'avoys commancé » (Anthony Blunt, *Philibert de L'Orme*, trad. française, 1963, p. 173). Comme l'a fait remarquer M. Roy, les modestes travaux de 1555-1556 ne peuvent être considérés comme le début de l'exécution du grand projet. La localisation de celui-ci à Saint-Jacques du Haut-Pas est néanmoins reprise par tous les auteurs, et en particulier par Salvatora Andreucci (« La Magione e l'ospedale di Saint-Jacques du Haut-Pas in Parigi », dans *Giornale Storico della Lunigiana*, t. XVI, 1965, p. 46 à 56) qui montre cependant la précarité de la situation des chevaliers de Altopascio à Paris et la modestie de leur établissement, qui d'ailleurs disparaît en 1572. L'hypothèse d'un projet pour l'hôtel-Dieu de Paris a été étudiée sans succès par Casimir Tollet (*De l'assistance publique et des hôpitaux jusqu'au XIX^e siècle. Plan d'un Hôtel-Dieu attribué à Philibert de L'Orme*, Paris 1889). Le problème reste donc entier. On ne peut écarter l'hypothèse d'une localisation en province (pourquoi pas à Lyon où Rabelais, ami de Philibert, a été médecin ?) ou même à l'étranger. On pense cependant aux projets un peu chimériques qui ont marqué le sommet de la carrière de Philibert, à la veille de la mort d'Henri II (projet de basilique et projet pour l'abbaye de Montmartre). M. Roy cite un arrêt du Conseil d'Etat du 21 novembre 1554 manifestant la volonté royale de construire un nouvel hôpital pour recevoir les soldats blessés au service du roi. Le projet d'hôtel-Dieu est-il une préfiguration de l'hôtel des Invalides ? Son auteur, qui connaît certainement les grands modèles d'hôpitaux en croix de Milan et de Florence, voir ceux de Saint-Jacques de Compostelle et de Tolède, est-il Philibert ?



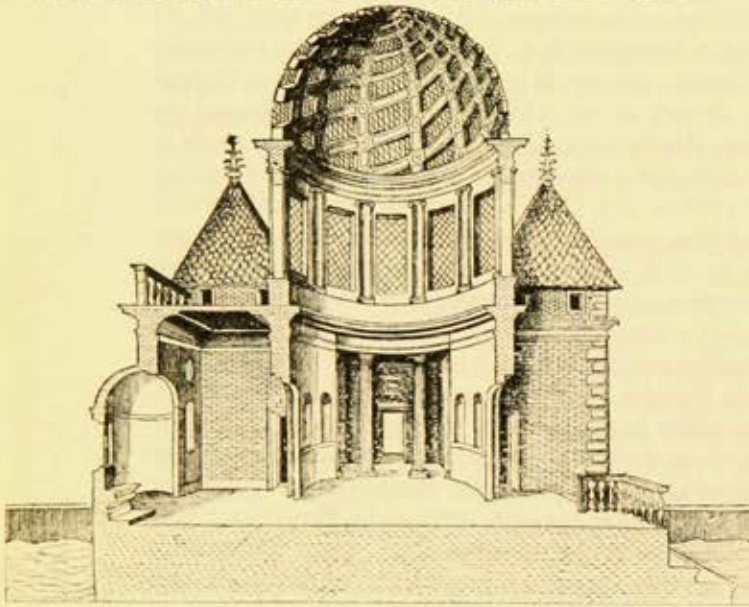
1

2

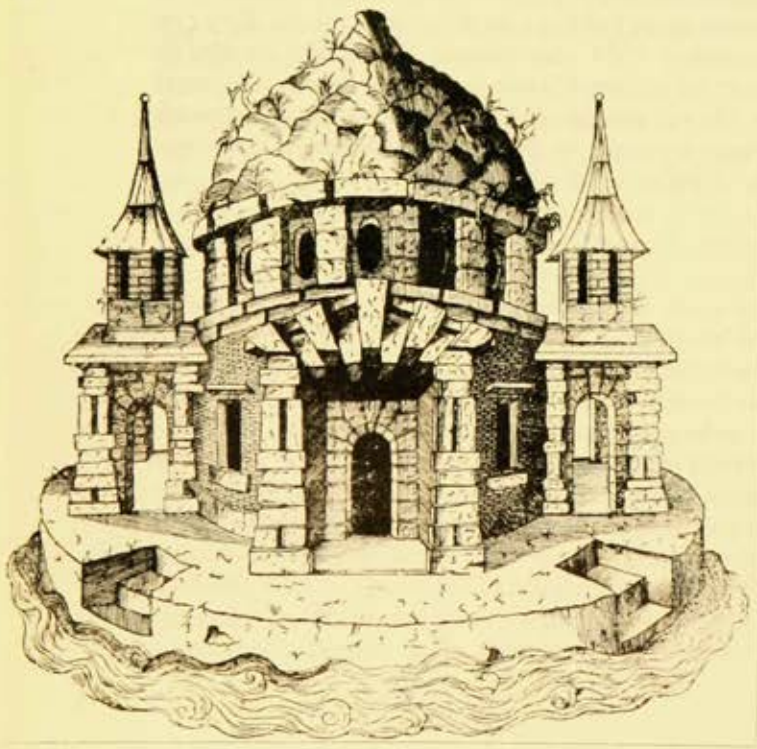


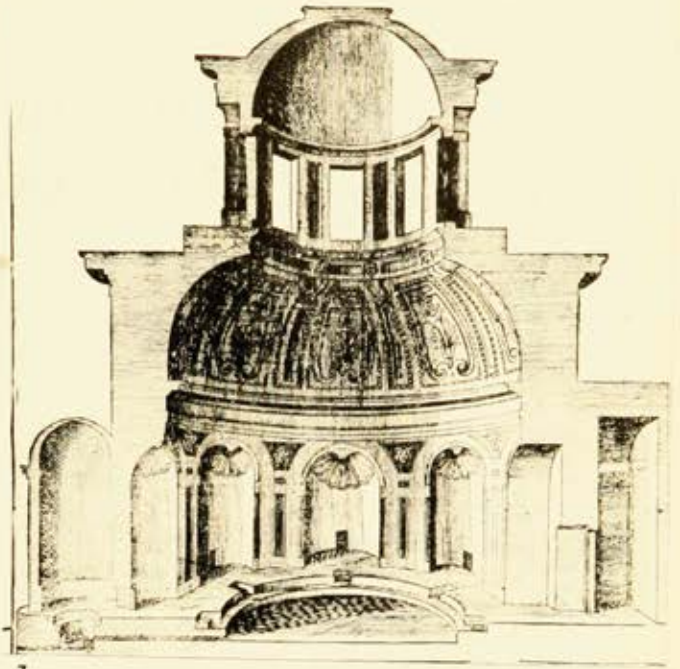
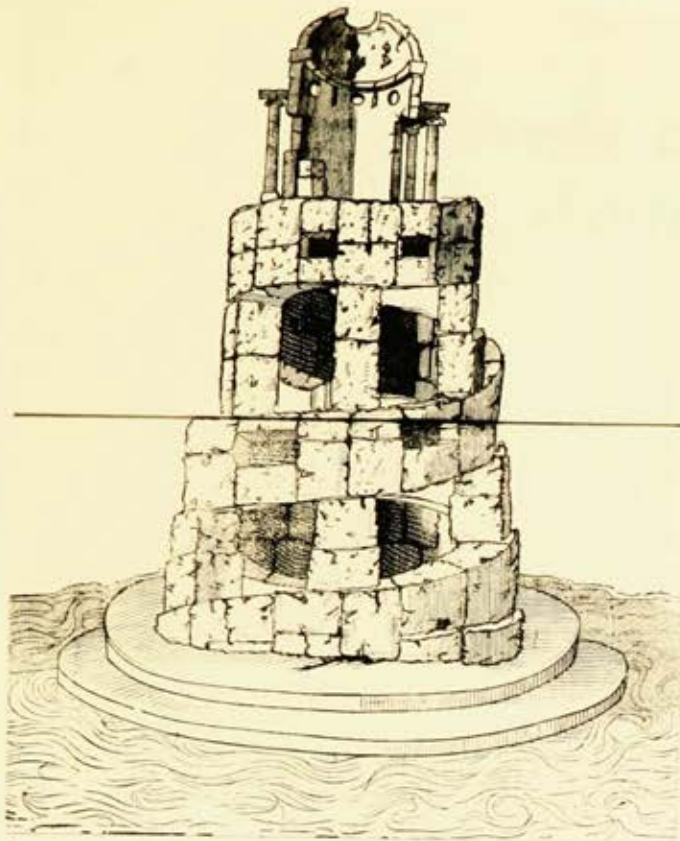
3

4



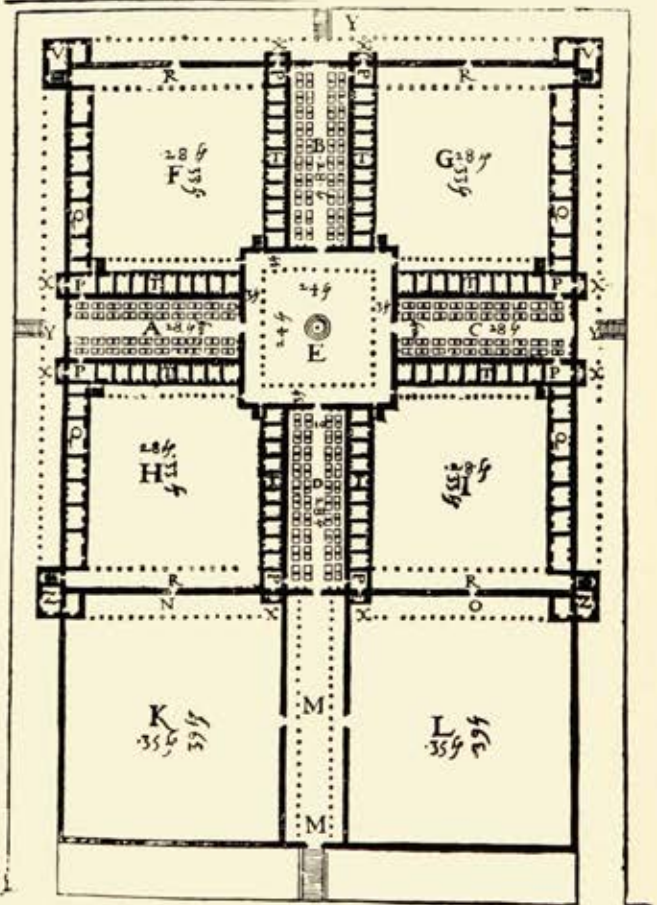
5





7

9



La principale entrée
de L'hôtel Dieu

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

1. Bandeau de tête du livre XI dans l'édition de 1626 de L'Architecture de Philibert de l'Orme.
2. Projet de chapelle (planche I).
3. Projet de pavillon (planche II).
4. Relevé de l'arc des Gavi à Vérone (planche IV).
5. Projet non identifié (planche VI).
6. Projet non identifié (planche VII).
7. Projet ou relevé de bains (planche IX).
8. Relevé de l'amphithéâtre de Vérone (planche X).
9. Projet d'hôtel-Dieu (planche XIII).

8



Les livres d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau

par Françoise BOUDON

Au XVI^e siècle, la production et l'édition des livres de modèles sont, en France, concentrés dans les mains de Jacques Androuet Du Cerceau, le premier et le seul éditeur du royaume à exploiter une formule dont Serlio, avec le *Livre VI*, avait été l'initiateur. Cette position de monopole s'explique. Du Cerceau a deux atouts en main : un talent inépuisable de dessinateur et un solide outil de production, un atelier de gravure sur cuivre organisé et actif¹.

Vers 1545, il avait déjà testé l'intérêt de ses contemporains pour la représentation de l'architecture en publiant deux recueils de gravures, les *Petites habitations* (ca. 1540) et les *Moyens temples* (1550), un choix de planches extraites du fonds de l'atelier, rassemblées sans ordre. Quatorze ans plus tard, il renouvelle l'expérience, mais d'une façon méthodique cette fois. Influencé par la rigueur démonstrative du manuscrit du *Livre VI*², Du Cerceau publie en 1559 un premier *Livre d'architecture*³, véritable ouvrage soigneusement composé auquel il adjoint dix-sept ans plus tard un complément, le *Second Livre d'architecture*⁴. Il s'agit moins désormais de rentabiliser la production aléatoire de l'atelier que, profitant d'un moment d'effervescence doctrinale, de s'insérer à point nommé dans le monde de l'édition et de prévenir les éventuels concurrents. Androuet présente clairement au roi son ouvrage comme le moyen d'insuffler une vigueur nouvelle à l'architecture française et donc d'éliminer les architectes étrangers du marché national.

Je remercie F. Ch. James de m'avoir apporté d'utiles précisions sur plusieurs points de détails.

1. David Thomson, dans sa thèse dactylographiée sur *les Du Cerceau*, dresse un tableau neuf de l'activité de Jacques Androuet. Un chapitre est consacré aux problèmes des dessins préparatoires des deux Livres d'architecture, aux variantes, aux modèles non gravés, toutes questions que je ne reprendrai pas. Dans *Renaissance Paris*, Londres, 1984, pp. 18-20 D. Thomson présente cursivement le premier Livre.
2. En 1546, Du Cerceau rejoint Serlio, déjà en place depuis 1541, comme architecte de Marguerite de Navarre.
3. *Livre d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau contenant les plans et desseings de cinquante bastimens tous differens : pour instruire ceux qui désirent bastir soient de petit, moyen, ou grand estat. Avec déclaration des membres et commoditez, et nombre des toises, que contient chacun bastiment, dont l'élevation des faces est figurée sur chacun plan, plus, brève déclaration de la manière et forme de toiser la maçonnerie de chacun logis, selon la toise contenant 6 pieds, suyvant laquelle on peut toiser tous édifices et par là cognoistre la despense qu'il convient faire. Pareillement à l'imitation desditz plans et deseings, non seulement les maçons, charpentiers et autres ouvriers, mais aussi ceux qui se délectent à la pourtraicture, peuvent prendre instruction à bien dessaigner et accommoder tous logis et bastimens. Chose qui apporte grand plaisir et profit.* Paris, 1559. 2^e éd. 1582, 3^e 1611.
4. *Second livre d'architecture par Jacques Androuet du Cerceau contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis et pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous édifices...* Paris, 1561. Dans l'avant-propos, Du Cerceau indique clairement le rôle de supplément que le *Second livre*, joue par rapport au premier : « Ayant de naguères mis en avant un livre d'architecture lequel contient tant les plans que montées de cinquante bastimens [...] il m'a semblé chose fort raisonnable et presque nécessaire pour l'accomplissement de l'œuvre précédent, faire un autre volume de quelques belles inventions et diverses ordonnances pour enrichir tant le dedans que le dehors d'un chacun édifice ».

Serlio et le *Livre VI*, qui à cette date peut toujours être publié, sont visés. Avec son *Livre d'architecture*, Du Cerceau se propose en effet « d'enrichir et embellir de plus en plus cestuy vostre florissant royaume : lequel de iour en iour on voyt augmenter de tant beaux et somptueux édifices, que dorenavant vos suggetz n'auront occasion de voyager en estrange país, pour en veoir de mieux composez. Et d'avantage vostre Maiesté prenant plaisir et délection, mesmes à l'entretienement de si excellents ouvriers de vostre nation, il ne sera plus besoin avoir recours aux estrangers »⁵.

Pour assurer à l'ouvrage une large diffusion internationale, une édition latine double l'édition française ; cependant Du Cerceau maintient dans cette dernière la légende latine des planches, « estimant que la nostre [nation] est assez usitée et versée en langue latine »⁶.

Le troisième *Livre d'architecture* paraît en 1582⁷ dans des circonstances analogues. Malgré les troubles politiques, l'activité du bâtiment, et donc du marché des livres de modèles, ne se ralentissent pas. Le nouveau recueil est une réponse non seulement aux publications étrangères, aux *Quattro Libri* de Palladio, au *Livre VII* de Serlio qui vient d'être édité, mais aussi aux ouvrages publiés en France, à ceux de Delorme en particulier. S'il veut assurer à son atelier les marchés nécessaires, Du Cerceau doit prendre vigoureusement le contrepied des principes de l'illustre architecte et donc ignorer son mépris pour les « faiseurs d'images »⁸. Mais, outre ses intérêts commerciaux, Du Cerceau défend aussi des objectifs scientifiques, l'action heuristique du dessin sur l'invention architecturale, en particulier du dessin perspectif, abondamment utilisé dans les deux principaux recueils sous la forme un peu bâtarde, il est vrai, de la vue à vol d'oiseau⁹. Ces deux livres qui totalisent 88 modèles (50 pour le premier *Livre* et 38 pour le troisième¹⁰) doivent stimuler l'imagination du client et du maçon (fig. 2 à 9). Ce thème, développé allusivement dans les commentaires des planches, est résumé d'une phrase à connotation nettement publicitaire, insérée dans la préface des *Leçons de perspective* : « De mes livres des plans et montées des bastiments [vous] trouverez quelques inventions pour embellir les vostres »¹¹.

Programme et organisation des livres

A l'exemple de Serlio, Du Cerceau se propose de fournir des modèles d'habitation pour gens de « petit, moyen et grand états », comme le précise le titre du premier *Livre*.

5. *Livre d'architecture...* 1559, *op. cit.*, fol. A II r^o, dédicace au roi.
6. *Livre d'architecture...*, 1559, *op. cit.*, fol. B I r^o. Pour D. Thomson, (*Les Du Cerceau*, *op. cit.*), les livres d'architecture de Du Cerceau, contrairement à ceux de Serlio, ont eu une diffusion strictement nationale. Ces ouvrages semblent cependant avoir été connus et appréciés hors des frontières. Les copies et variations qu'en a fait l'anglais John Thorpe en sont une preuve. D'après le *Sale catalogue(s) of libraries of eminent persons*. vol. 4. *Architects*, Londres, 1972, le fonds Taylor de la bibliothèque d'Oxford ne comprend aucun Du Cerceau. Mais Wren possède le vol. II des *Plus Excellents bâtiments* (n° 562 de la vente de sa bibliothèque en 1748), Hawksmoor sans doute un exemplaire d'un des deux *Livres d'architecture* (n° 144 de la vente de 1740) et Dance l'édition de 1611 du premier *Livre* (n° 131 de la vente de 1837).
7. *Livre d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau auquel sont contenues diverses ordonnances de plants et élévations pour seigneurs, gentilhommes et autres qui voudront bastir aux champs : mesmes en aucuns d'iceux sont desseignez les basses courts avec leurs commoditez particuliers : aussi les iardinages et vergiers, très utile et nécessaire à ceux qui veulent bastir, à ce qu'ils soient instruits et cognoissent les frais et la despense qu'il convient faire.* Paris, 1582, 2^e éd. 1615, 3^e éd. 1648. La date de 1572, souvent donnée comme celle de la première éd., sur la foi de Destailleurs, *Notices sur quelques artistes français... du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1863, p. 25, peut être considérée comme fautive : nous n'avons trouvé aucun exemplaire portant cette date.
8. Le mépris de Delorme pour les dessinateurs d'architectures, diffus dans ses écrits, s'exprime clairement dans le chapitre X du *Livre I* de l'*Architecture* (1567).
9. J. Guillaume, « L'apparence et la réalité des choses », *L'architecture en représentation*, Paris, 1985, pp. 31-34.
10. Si l'on exclut la variante du modèle XXXIV présentée en plan seulement.
11. J. Androuet Du Cerceau. *Leçons de perspective positive...*, Paris, 1576. Préface.

On devrait donc s'attendre à une composition comparable à celle du *Livre VI*. Or Du Cerceau a conçu une organisation toute autre, qui ne repose pas sur une progression de la surface au sol des bâtiments et de la complexité des formes architecturales liées à la hiérarchie sociale mais sur une progression de coût de construction des modèles proposés. La logique des deux recueils est de nature économique. C'est le toisé général¹² qui régit la succession des modèles, le développement du plan et non l'emprise au sol du bâtiment, ce qui explique l'ordre apparemment arbitraire de certaines planches¹³.

Le premier Livre d'architecture

Dans le premier *Livre*, la plupart des modèles sont détachés du sol, privés de toute localisation, ce qui contribue à l'impression d'utopie qui caractérise ce recueil. En effet, son programme topographique ne se déduit pas immédiatement de l'examen des planches. Sauf pour les premiers modèles — petites maisons urbaines comme l'indique clairement la présence des mitoyens — le recours au texte s'impose si l'on veut connaître la destination de l'édifice, en ville ou à la campagne, et sa situation, sur l'eau ou entouré de fossés secs.

La gamme des modèles proposés n'est pas très étendue. Elle néglige les extrêmes, les très petites et les très grandes surfaces. Même les premières maisons « pour les personnes de petit et de moyen estat » sont de bonne taille : la plus petite a 23,5 m de large et 10 m de profondeur (72 × 31 pieds). Les premiers modèles dessinés par Serlio n'ont pas 3,5 m de façade. Dans un quartier populaire de Paris, comme celui des Halles, les plus grandes parcelles des lotissements contemporains ne dépassent pas 8 m (25 pieds) de façade¹⁴. Au Marais, plus résidentiel, les tailles des lots atteignent jusqu'à 15,70 m (48 pieds) pour des parcelles plus profondes que larges¹⁵, une forme de terrain à laquelle Du Cerceau ne s'intéresse pas. Il propose ordinairement des modèles pour des terrains plus larges que longs, ce qui implique un tissu parcellaire à grande maille. En fait, il élimine délibérément du premier *Livre* les très petites maisons — pour lesquelles il semble avoir peu d'intérêt¹⁶ — parce que, sans doute, l'architecture mineure ne permet aucune

12. Depuis l'édit d'octobre 1557, le toisé se fera « bout avant sans retour », c'est à dire en ne comptant ni les vides, ni les saillies ni les ornements, ceux-ci faisant, le cas échéant, l'objet d'un toisé particulier. Du Cerceau déclare appliquer le nouveau règlement. Agissant comme apologiste d'une unification des coutumes, comme un véritable agent du pouvoir central, il fait même à la toise de France une publicité manifeste en imprimant en gros caractères, face à la dédicace au roi, ses valeurs en pied, pouce, ligne. Voici pour les apparences. La pratique est autre. Il lui est manifestement difficile d'abandonner la coutume de Paris dont il se servait jusque là ; il en détaille les implications dans le chapitre consacré à la *Déclaration de la toise*, et calcule sur ce mode le premier modèle du volume, distinguant les pleins des vides pour les cheminées, rabattant le passage des montées dans l'estimation des gros murs, etc... Cependant, cette position ambiguë l'inquiète. En conclusion, il proclame son adhésion à la nouvelle règle : « Toutes-fois le Roy, par nouvel edict et ordonnance, a aboly et abrogé toutes lesdictes coutumes, avec deffense de n'en plus user [...] Par quoy, suivant ledict edict et la plus générale coutume de France [...] j'ay advisé faire les toiserz desdicts plans et montées d'édifices à la toise simple et courant sans advaluation ne retour, laissant liberté à un chacun de faire à sa volonté ».
13. Les dessins à la même échelle des modèles du premier et du troisième *Livre* — dus à Jean Blécon, architecte au CNRS — rendent parfaitement compte du système de présentation progressive choisi par Du Cerceau et de ses hiatus.
14. F. Boudon, « Paris. Architecture mineure et lotissements du milieu du XVI^e siècle », *La maison de ville à la Renaissance*, Paris, 1983, pp. 25-29.
15. J. P. Babelon, « Paris. Un quartier résidentiel, la Coutume Sainte-Catherine durant la seconde moitié du XVI^e s. », *La maison de ville...*, pp. 31-35.
16. Les plus petits modèles du ms. Pierpont Morgan — dessins préparatoires pour le troisième *Livre* et non publiés ne sont pas inférieurs à 17 m. (voir N. Miller, « A volume architectural drawings ascribed to Jacques Androuet Du Cerceau the Elder in the Pierpont Morgan Library, New York », *Marsyas*, XI, 1962-64, p. 34).

exaltation de la composition « à plaisir » vers laquelle son habileté graphique et son imagination le poussent. Le « plaisir » allant de pair avec l'aisance financière, le premier *Livre* s'adresse donc surtout à une clientèle aisée¹⁷. Cependant, comparées aux châteaux antérieurs ou contemporains construits par le roi ou ses proches¹⁸, les modèles les plus étendus du premier *Livre* ont mesquine figure. A l'évidence, Du Cerceau cantonne l'utopie architecturale dans des limites prosaïques. Et cependant, comme Serlio, il imagine plusieurs palais pour le Prince dont un, le modèle XLVI, projeté sur un plan en H majuscule, explicitement dédié à Henri II. Mais, étriés au regard de l'architecture royale, les grands modèles du *Livre d'architecture* sont encore trop étendus pour les contemporains. Les châteaux construits dans la deuxième moitié du siècle sur des schémas proches des plans publiés en 1559 sont en effet moins grands : ainsi le périmètre extérieur de Sully, en Bourgogne, édifié par Saulx-Tavannes, maréchal de France, ne dépasse-t-il pas 50 m de côté.

Pour rendre claires ses inventions, Du Cerceau utilise ensemble ou séparément trois modes de représentation : plan, géométral et vue perspective. Ainsi peut-il parfaitement expliciter « par desseings d'ichonographie les aisances des logis et par les orthographies les élévations des faces et en aucuns les schénographies pour contempler les profonditez » (fig. 1)¹⁹. Dans quelques cas particuliers, notamment pour les édifices sur plan centré, il utilise aussi la coupe mais souvent tracée d'une façon si elliptique que l'interprétation en est problématique. Le détail de la distribution aux différents niveaux est indiqué par une série de sigles²⁰ sans que ne soit fait plus ample mention de ces distributions dans le texte qui accompagne les planches. En effet, si chaque modèle est abondamment commenté, c'est d'une façon technique exclusivement. La description de la maison est métrologique, la seule qui intéresse à la fois le maçon et le propriétaire, l'un et l'autre soucieux à des titres divers du coût du bâtiment. Le texte joint à la figure sert seulement à expliciter le détail du toisé, analysé avec précision puis récapitulé en conclusion. Dans le *Livre VI*, le commentaire des planches manifeste un autre état d'esprit. Serlio, accompagnant le lecteur dans le bâtiment projeté, lui fait faire le tour du propriétaire ; l'ordre des lettres portées sur le plan est fonction du déroulement du texte, conçu comme une description pour l'usager. La différence avec le *Livre d'architecture* de Du Cerceau est significative. Le premier est un recueil théorique de modèle, le second est un manuel pratique. Pour Du Cerceau, le dessin assorti d'une échelle graphique, se comprend de lui-même ; le texte est utilisé seulement dans la mesure où il précise le toisé donc le prix du bâtiment projeté. Cette précaution révèle le souci majeur de l'auteur : informer le lecteur des contraintes économiques inhérentes au modèle choisi, lui permettre d'estimer la dépense qu'il engage. Il s'en explique d'ailleurs : [Je] « donne par le menu le toisé du premier plan [...] chose plus que nécessaire à ceux qui veulent entreprendre de bastir, affin qu'avant de commencer l'édifice, on soit averty de la despense qu'il convient faire et quel moyen on aura de le parachever, à faulte de quoy plusieurs se trouvent bien souvent trompez et deceus »²¹.

Dans l'ensemble, les bâtiments présentés dans le premier *Livre* sont d'une architecture austère. Mais ce serait un contresens de considérer ce traitement comme voulu, inhérent à la conception des modèles. Loin d'être sévère, l'architecture imaginée

17. La maçonnerie du plus petit modèle coûterait à bâtir 4 000 livres, celle du plus grand plus de 6 000 livres (dans le premier *Livre*, Du Cerceau ne donne pas l'estimation de la couverture). Ces estimations ont été établies par F.-Ch. James qui prépare une étude économique poussée des données fournies par Du Cerceau. Je le remercie vivement de ces précisions.

18. Bonivet a 100 m de façade pour 11 m de profondeur, Romorantin, sans les avant-cours 92 m × 72 m., la cour du cheval blanc de Fontainebleau 153 m × 109 m, celle de Saint-Léger-en-Yvelines 61 m × 56 m, celle d'Ecouen 45,25 m × 40 m, et celle d'Anet 48 m × 40 m.

19. *Livre d'architecture*... 1559, fol. B 1 r°, commentaire du premier modèle.

20. La clé des sigles est donnée au fol. B 1 r° du commentaire du premier modèle du *Livre* de 1559.

21. *Livre d'architecture*... 1559, Avertissement au lecteur, fol. A II v°.

par Du Cerceau est ornée, à l'image des premières planches du recueil (fig. 10). Comme les plus petits modèles, enrichis de niches, de guirlandes, de statues, les grands modèles sont destinés à être aussi parés. Mais par souci didactique, pour conserver aux gravures leur lisibilité, Du Cerceau dissocie architecture et décor²². L'une est représentée dans le premier *Livre* et l'autre détaillé à loisir dans le *Second Livre d'architecture* qui est en fait un recueil de détails décoratifs dans lequel puiser pour enrichir de beaux ornements les lucarnes et les portes des façades sélectionnées dans le premier livre, pour ennoblir les salles de cheminées monumentales, pour égayer le jardin de fontaines ou de pavillons. Après le catalogue du gros œuvre celui du décor, avec toutes les combinaisons possibles entre les deux.

Le troisième Livre d'architecture

Le programme du troisième *Livre*, plus restreint que celui du premier, est plus clairement énoncé : il concerne uniquement la demeure de campagne (fig. 6 à 9). Mais bâtir aux champs dans les années 1580 implique de se prémunir contre les bandes armées. Du Cerceau, attentif aux besoins spécifiques du temps, propose un ensemble de projets adapté aux troubles qui secouent le royaume. L'obligation de construire des habitations susceptibles de se défendre le conduit à une double réflexion et sur la concentration des bâtiments et sur les pratiques d'une fortification élémentaire efficace.

A vrai dire, Du Cerceau innove peu. A partir de partis d'implantation déjà prônés vingt ans plus tôt par Charles Estienne dans *L'Agriculture et la maison rustique* (1564) et couramment appliqués depuis²³. Du Cerceau dessine plusieurs plans-masse simples (fig. 11). Les éléments complémentaires du domaine seigneurial, le logis, les communs, la ferme, regroupés, sont distribués, selon l'importance du domaine, autour d'une ou de plusieurs cours resserrées sur l'espace restreint de la plate-forme. Les modèles de fortification sont encore moins élaborés. A l'évidence, Du Cerceau a, sur le sujet, des notions approximatives exprimées dans une langue imprécise²⁴, il ignore presque tout des principes élémentaires du flanquement réciproque, du tir croisé, de la fortification de terre. Le détail des systèmes défensifs préconisés — meurtrières à rotule (fig. 12), pont à bascule, bastion à orillons — sont archaïques. En les recommandant, Du Cerceau reste dans le ton de l'époque, caractérisée en France par une régression des systèmes de fortification²⁵. La fonction de ces ouvrages est quasi symbolique, adaptée à la garnison d'une poignée d'hommes qui résisteront quelques heures à l'attaque d'une bande elle-même peu armée. Mais, selon une démarche caractéristique, Du Cerceau ne s'appesantit pas sur le sujet. Il échantillonne dans les premiers modèles, un certain nombre de solutions simples d'implantation et de fortification et laisse ensuite à l'utilisateur toute

22. Le *Second Livre* n'est pas composé seulement par souci didactique mais aussi pour se conformer aux règles de toisé imposées depuis 1557 (voir note 12).

23. Beaucoup de petites demeures des années 1560, comme le château de Thoiry (Yvelines), bâti en 1562-64, utilisent déjà les formules de petites cours et avant-cours successives, de basses-cours liées au logis que Du Cerceau modélisera vingt ans plus tard.

24. L'ignorance de Du Cerceau en matière d'architecture militaire, ou son incompréhension des données techniques, est notoire. Sur les 30 modèles proposés, seuls les deux derniers sont techniquement satisfaisants. Le profil des ouvrages de terre (modèles VII et VIII), trop accentué, est irréalisable. Mais le dessin trahit peut-être les intentions de Du Cerceau qui précise dans le commentaire de la planche VII que les « courtines et les talluts [...] se feront de terre, sans autre matière, en donnant bon empattement aux talluts » plantés en gazon ou confortés par des fascines pour prévenir l'éboulement. Dans l'ensemble, le vocabulaire utilisé montre que Du Cerceau ne sait pas très bien de quoi il parle : ainsi le terme *ravelin* — ouvrage détaché en avant de la place — est employé de façon impropre dans le commentaire de la planche XX. Je dois ces précisions et ces commentaires à Nicolas Faucherre qui prépare un travail sur la fortification du château au temps des guerres de religion.

25. N. Faucherre. *Places fortes, bastion du pouvoir*. Paris, 1986, p. 29.

latitude pour organiser l'ensemble à son gré, concentrant presque toujours l'essentiel de son travail sur la demeure seule.

Plus encore que le premier, le troisième *Livre* s'adresse à une clientèle de « moyen état », ayant la volonté et les possibilités de bâtir, mais réaliste, indifférente à l'utopie de la grande dimension ou consciente de son inanité, de ses dangers. L'attitude restrictive à l'égard des grands projets, déjà sensible en 1559, se précise. Du Cerceau se refuse à introduire dans le troisième *Livre* les plans à cours multiples, couvrant une surface immense, dont rêvent les courtisans au grand scandale des hommes de bon sens²⁶, puisque le roi même échoue à les réaliser. S'il leur donne une place dans son œuvre dessinée, Du Cerceau les élimine de sa production gravée, destinée à être vendue et donc adaptée aux goûts et aux besoins de la clientèle. Sur les 38 modèles gravés du troisième livre, seuls le xx et les derniers ont quelque prétention au monumental (fig. 13)²⁷. Encore Du Cerceau met-il en garde l'usager contre le caractère irréaliste de ces planches, modèles « à plaisir » placés à la fin du livre pour respecter les lois du genre qui exigent, en conclusion, d'offrir au futur bâtisseur, un tremplin d'envergure pour le rêve²⁸.

Les règles graphiques de ce recueil sont un peu différentes de celles de l'ouvrage précédent. Le rôle confié au dessin est plus grand : plus attrayantes, les images sont conçues autrement. Chaque modèle est clairement expliqué, d'où l'abondance des planches, plus nombreuses que dans le recueil de 1559 (près de la moitié des modèles, 19 sur 38, sont gravés en deux planches, au lieu de 17 sur 50 pour le premier livre). Procédant presque toujours du général au particulier, Du Cerceau présente d'abord la vue d'ensemble, le « pourpris » du château avec les communs et le jardin, puis il grave le détail du logis en plan et en élévation. La représentation des plans aussi est autre. Du Cerceau abandonne le système *compact* utilisé en 1559, où d'un seul plan on pouvait déduire la distribution de plusieurs niveaux. Dans le troisième livre, les plans sont muets et chaque niveau est représenté par un plan distinct, s'il y a lieu, en particulier celui du sous-sol surélevé où sont installés les offices (fig. 14). Soucieux du caractère pratique de son ouvrage, Du Cerceau détaille avec soin la distribution de cet étage à usage trivial. Comme dans le premier livre, les élévations des bâtiments symétriques ou des plans centrés sont représentées en deux vues, un géométral et une vue à vol d'oiseau mais ramenée à une sorte de rabattement des géométraux sur le tracé du plan (mode graphique peu utilisé dans le premier livre). Les coupes, rares, sont encore plus schématiques que précédemment. Le rendu est moins sec, les détails décoratifs et d'appareil, la mise en situation topographique donnent au modèle du troisième *Livre* une apparence de réalité, leur confèrent un aspect aimable qui contraste avec l'irréalité desséchée des images du premier. La présence de personnages, d'animaux, de végétaux, l'absence de sigles (qui contribuaient à transformer en schémas techniques les gravures de la série précédente)

26. Ainsi, les critiques de Bernard de Girard contre les modes architecturales du temps dans son *Discours sur les causes de l'extrême cherté qui est aujourd'huy en France*, Paris, 1574, pp. 38-41, cité par D. Thomson, *Renaissance Paris*, Londres, 1984, p. 99.

27. Sept modèles appartiennent à cette catégorie, les modèles XX, XXX, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVII et XXXVIII pour lesquels Du Cerceau dessine en plan et en élévation une *ordonnance à l'antique*, avec plan centré, pavillons monumentaux reliés par des galeries bordant d'immenses cours ovales circulaires ou quadrilobées. Ce faisant, Du Cerceau a conscience de dévier quelque peu de son sujet, sinon même à ne pas parler le langage de son temps : « Les modernes ne suivent gueres ces manières d'ordonnances, dont ien ay fait de quatre ou cinq sortes en ce présent volume [...] ce neamtmoins les antiques estoient fort accoutumez d'en user, mesmement en leurs plus somptueux édifices, comme il appert par les vestiges et ruines ».

28. La légende du modèle XX est explicite : « Ce desseing est plus par curiosité que par espérance d'être suyvi : mais sous ombre de cinq ou six bastiments estranges qui sont en ce volume, cela resveillera aucuns esprits à en composer d'autres sortes à leur plaisir ». *Livre d'architecture...* 1582, fol. 15 r^o et v^o. Du Cerceau attache de la valeur à ces modèles, il les travaille dans le détail, si l'on en juge par les quatre variantes en plan du modèle XXXVIII (1582) (dessins du British Museum, du Vatican, ms. Barberini Latin 4398 fol. 40, gravures XXXVIII et XVIII bis du troisième *Livre*).

font des planches du troisième *Livre* d'agréables images. Le commentaire technique qui les accompagne, plus développé que celui de 1559, est rédigé dans un style fleuri. La description précise de la maison fourmille en détails précieux sur la vie seigneuriale à la campagne qu'il fallait déduire à grand peine du commentaire sec du premier livre²⁹. Cependant, malgré son caractère séduisant, le troisième livre est un ouvrage technique d'une grande précision, supérieure à celle du premier. L'estimation du toisé de construction, maçonnerie et couverture, très détaillé, révèle une volonté accrue de pragmatisme³⁰.

Les principes de composition des plans masse et les familles de formes

Les catalogues de modèles dessinés par Du Cerceau ne sont pas purs fruits de la fantaisie et de l'aléatoire. Derrière cet extraordinaire exercice d'échantillonnage apparaissent des principes de composition qui permettent de repérer des familles de formes.

D'une part Du Cerceau modélise le réel, retient et grave des plans de bâtiments contemporains célèbres. D'autre part, il compose des familles de formes nouvelles, selon des principes de composition particuliers à chacun des deux recueils.

La modélisation du réel

Dans l'un et l'autre livres, on retrouve des plans connus de bâtiments existants, célèbres pour leurs traits architecturaux ou le nom de leur propriétaire. Le fait n'est pas surprenant. Son métier a fait de Du Cerceau un des meilleurs connaisseurs de l'architecture de son temps et, partant, un des principaux responsables de la culture architecturale de l'aristocratie. Dessinateur, graveur et éditeur, il nourrit son imagination et grossit sa documentation d'une masse d'informations recueillies sur place chez les architectes ou les propriétaires ; il l'utilise ensuite comme citation ou comme support de réinterprétation. À ce propos deux remarques s'imposent. Toutes les formes proposées par l'architecture contemporaine ne l'intéressent pas au même degré. Certaines, retenues pour les ouvrages documentaires, sont exclues des livres de modèles. Ainsi, le plan pentagonal de château de Maulne, un des plus remarquables édifices du temps (construit en 1567), figure dans les *Plus Excellents bastiments de France* mais n'apparaît pas dans le troisième *Livre d'architecture*. Cette forme géométrique ne semble pas mobiliser l'imagination de Du Cerceau : il l'avait déjà exclue du premier *Livre*. Par ailleurs l'utilisation qu'il fait de la documentation recueillie est ambiguë. Là où l'information devrait être livrée sans déformation, dans l'anthologie des *Plus Excellents bastiments*, Du Cerceau se permet parfois, comme pour les Tuileries ou Chenonceaux, de manipuler les images. En revanche, dans les livres de modèle pour lesquels il pourrait laisser courir son crayon, il lui arrive de reproduire avec une scrupuleuse fidélité la réalité bâtie. Dans le premier et le troisième livre, les plans de plusieurs demeures célèbres, Ancy-le-Franc,

29. Le seigneur se doit d'avoir une salle d'armes, un cabinet de peinture, une bibliothèque qui sera située dans une des parties les plus calmes et les plus agréables de la maison, dans la pièce qui couronne l'escalier (modèle XII, 1582) ou au dernier étage des pavillons (modèles XXVIII, 1582).

30. En introduction, Du Cerceau expose la manière de toiser l'ensemble et le détail, précise la surface du *pourpris*, celui du logis, des bâtiments de la basse-cour, le cubage des terres remuées, des matériaux utilisés, le nombre de blocs de pierre ou de briques nécessaires pour élever une toise de mur, la quantité de carreaux indispensables pour paver une toise de plancher, etc... jusqu'au clou tenant les ardoises et les vitres. Il décrit ensuite les modèles les uns après les autres, mais ne récapitule pas pour chacun d'eux l'estimation générale comme il le fait dans le premier livre. A l'usager de faire le calcul.

Wideville³¹, si conformes à ses idéaux, sont reproduits avec très peu de modifications. Les élévations, en revanche, sont toujours réinterprétées, peut-être pour éviter l'identification trop aisée des bâtiments cités.

Mais Du Cerceau peut aussi avoir une attitude active et critique à l'égard des exemples fameux du temps. Madrid, sans doute l'édifice qui le fascine le plus, lui fournit, non plus des formules toutes faites, mais de véritables principes de composition avec lesquels il élabore des modèles audacieux. Le plan tripartite du château royal lui suggère des recherches sur le plan et la distribution développés dans plusieurs modèles de l'un et l'autre livre³². Cependant, les variations sur les bâtiments célèbres sont souvent minimes, limitées à de simples changements de proportion. Ainsi Du Cerceau utilise un plan proche de celui du château de Landifer (Maine-et-Loire, vers 1550) pour dessiner le modèle XII du premier *Livre*, mais il modifie profondément le rapport entre tours et corps de logis, allongeant et élargissant celui-ci jusqu'à se rapprocher du type de demeure à corps double en épaisseur, si peu habituel alors, qu'il semble cependant particulièrement apprécié.

Androuet modélise les exemples contemporains, mais il peut aussi les ignorer et se faire le champion de pratiques archaïsantes. Le parti mesquin du modèle X (1559) (fig. 15) — un petit escalier en vis prenant jour sur la façade d'accès — fait bon marché de célèbres inventions distributives antérieures comme celles de Chenonceaux et reste en deçà des partis alors utilisés. Au château de Bailleul (Seine Maritime), édifié vers 1560, la solution adoptée — un escalier rampe-sur-rampe presque au milieu de la façade arrière — est autrement plus monumentale (fig. 16). Dans le détail du traitement décoratif, on relève le même balancement entre modernisme et archaïsme. Le modèle VII (1559) associe deux éléments de façade sans lien chronologique, une lucarne avec coquille très surannée et un motif d'accès — porte couronnée d'un fronton et flanquée de baies cintrées — entretenant avec la façade un rapport de proportion proche de celui audacieusement utilisé à l'aile nord d'Écouen au milieu du siècle (fig. 17).

À la vérité, les emprunts à la veine créatrice de l'architecture contemporaine sont limités. La forme ovale, indice d'une exigence de modernité³³ n'apparaît presque jamais dans les deux livres d'architecture sinon, on le verra, pour une cour monumentale et quelques escaliers. Ni l'un ni l'autre de ces ouvrages ne font même allusion aux innovations constructives de Delorme. Le silence à propos de la charpente à petits bois est total et les pavillons sur trompe sont absents des modèles présentés³⁴. Les prouesses techniques n'intéressent pas Du Cerceau : il lui suffit d'appliquer de façon paresseuse les normes de construction en vigueur à son époque. Il fonde l'étude de presque tous ses modèles sur la longueur ordinaire de la poutre (de 25 à 31 pieds, entre 8 et 10 m). De cette nécessité pratique, il tire des mesures pour l'ensemble du bâtiment, invariables d'un livre à l'autre. En 1559 comme en 1582, les largeurs des logis simples ou doubles sont identiques ; la salle, transversale ou longitudinale, est toujours étroite. Et lorsqu'il veut varier les dispositions traditionnelles. Du Cerceau utilise parfois avec maladresse les

31. Le plan du modèle XXVI (1559) est très proche de celui du château d'Ancy-le-Franc ; le plan du modèle XXII (1582) reproduit, en l'inversant et en modifiant quelques détails infimes (place des portes, jonction de l'escalier en vis et des pièces adjacentes) celui du château de Wideville (Yvelines) construit au moment même où Du Cerceau publie le troisième *Livre* (marchés passés de 1580 à 1584). À vrai dire, l'exemple de Wideville est ambigu : la gravure de Du Cerceau reproduit-elle un édifice contemporain ou sert-elle de modèle à un édifice contemporain ? Voir C. Grodecki, « La construction du château de Wideville et sa place dans l'architecture Française du dernier quart du XVI^e s. », *Bulletin monumental*, 1978, pp. 135-175.

32. 1559, modèle XXXIX ; 1582, modèles XVII, XIX, XXVIII. Sur Madrid, on consultera le livre de M. Châtenet. *Le château de Madrid*, Picard, 1987.

33. L. Châtelet-Lange, « La forma ovale si come costumarono li antichi romani : salles et cours ovales en France en seizième siècle », *Architectura*, 1976, vol. 6/2, pp. 128-147.

34. Dans les modèles proposés, la plupart des pavillons sont soutenus par des poteaux, selon une formule constructive dont on trouve des exemples dans l'architecture contemporaine, ainsi à Wideville. Un seul modèle, le n° XXIX (1582), comporte des pavillons sur cul-de-lampe.

procédés classiques qui le lui permettraient : sous prétexte d'élargir l'espace central du modèle XXXIX (1559), il encombre inutilement d'une file de piles cruciformes la galerie sans réussir à porter sa largeur à plus de 10 m. Dans plus d'un cas, l'agencement des bâtiments est fonction de dessins à priori fondés sur le respect paresseux de recettes de composition. Les partis sont souvent moins novateurs que ceux des réalisations contemporaines. Rien, dans le troisième *Livre*, d'aussi exactement adapté à la situation, d'aussi habilement dessiné que le château de Neuville (Yvelines) construit au moment où paraît le recueil³⁵ (fig. 18) : autour d'une grande cour polygonale, le logis, la chapelle et les communs sont regroupés en un ensemble autonome bien protégé, à l'intérieur duquel la hiérarchie des bâtiments est respectée et les impératifs fonctionnels assurés, sans concession aux règles de la symétrie.

L'invention formelle

Si les exemples tirés de l'architecture contemporaine occupent une certaine place dans le premier et le troisième livres, un grand nombre de modèles paraissent plutôt issus d'un travail de composition original, différent dans chacun des deux *Livres*.

Dans le *Livre* de 1559, Du Cerceau fonde la composition du plan des vingt plus grands modèles — les vingt derniers — sur l'utilisation d'une unité de base, un carré de 17 ou 20 m de côté (9 ou 10 toises), disposée à volonté autour de figures géométriques élémentaires, le carré, le triangle, le pentagone, ou répétée par simple translation le long d'un axe. L'immutabilité de cette cellule, la fixité des principes de translation et de symétrie entraînent un dessin quasi mécanique des grands modèles du premier livre. D'une planche à l'autre, on retrouve, toujours réitérée, la même juxtaposition de gros pavillons carrés disposés symétriquement. Les sources de cette utopie normative sont encore incertaines. Une influence au moins est évidente, celle de l'architecture royale de la première moitié du siècle, qui a donné au pavillon une place privilégiée dans l'organisation des masses. A Madrid, à Fontainebleau dans la cour du Cheval-Blanc, à Saint-Léger, le pavillon est l'unité architecturale à partir de laquelle s'organise le plan d'ensemble. Désormais, toute composition, pour avoir quelques chances d'être jugée réussie, doit s'articuler autour de cet élément de base. Mais Du Cerceau ne se contente pas de donner à ses modèles un aspect engageant de modernité, il applique avec rigidité un système. Utilisant le pavillon comme un élément isolé dans la composition, il ne prévoit, entre l'appartement qui l'occupe et le reste de l'édifice que des petites portes peu nombreuses. En élévation, le traitement des parties hautes accentue le caractère autonome de ces pavillons. Du Cerceau applique systématiquement le principe de couverture en pavillon détaché (un toit pour chaque corps), y compris lorsque deux pavillons se succèdent, comme dans le modèle XXXVIII (1559) qui annonce le parti adopté pour le Saint-Maur de Catherine³⁶ (fig. 19 et 20). Ce faisant Du Cerceau consacre pour longtemps le système français traditionnel qui individualise en élévation chaque élément de l'ensemble.

Alors que le premier *Livre* pousse à ses limites le système de composition sur trame géométrique, le troisième *Livre* est conçu dans un autre esprit. Différent du précédent par son programme, il l'est aussi dans les principes de composition qui le régissent, fondés sur deux impératifs parfois contradictoires : assurer au bâtiment « les commoditez du

35. Le château de Neuville à Gambais (Yvelines) est construit dans les années 1580, d'après les documents notariés retrouvés par J. Sartre. Dans la forme polygonale de la cour de Neuville, il faudrait analyser avec soin ce qui relève de l'intention délibérée et ce qui découle de la réutilisation de bâtiments.

36. Il nous a semblé utile de restituer les plans de toiture des deux livres. Pour certains modèles complexes, non représentés en perspective, les restitutions sont parfois hypothétiques. Dans ce cas, on a figuré deux restitutions possibles.

dedans » et « la scimmetrie par le dehors »³⁷. Cette dernière règle, infrangible, impose, comme dans le premier *Livre*, mais pour des raisons d'esthétique et non plus à cause d'un système géométrique rigide, l'utilisation d'axes de symétrie autour desquels les masses s'organisent par étagement en plan et en volume. En revanche, le pavillon n'est plus utilisé sous la forme exclusive qu'il avait dans le premier livre, de cellule standardisée, d'unité de base de toute composition. Du Cerceau n'abandonne pas le principe de combinaison d'éléments, mais il l'assouplit et l'enrichit. Il substitue au module primaire uniforme et à faibles vertus combinatoires plusieurs cellules élémentaires, riches chacune de possibilités d'agencement, de fragmentation ou d'addition. A partir d'un même dessin de plan, on passe aisément d'un modèle de petite maison à celui d'un palais à *plaisir*. L'esprit de combinaison qui traverse le troisième *Livre* permet même à Du Cerceau de revenir en arrière et de transcender la rigidité du précédent recueil, d'en extraire tel élément pour le recomposer dans un esprit différent. Le modèle XXV de 1559, scindé en deux, fournit le plan-masse du logis du modèle XXXVI de 1582, Du Cerceau abandonne l'esprit de système qui l'habitait en 1559, l'architecte prend le pas sur le géomètre. Sa capacité d'invention et son savoir-faire se sont enrichis parce qu'il s'est trouvé confronté à la réalité de projets précis. La rupture se situe dans les années 1560, au moment où il élabore les dessins pour Verneuil. Dans le plan-masse du premier projet pour le château, véritable syncrétisme de chacun des deux systèmes de composition utilisés dans les deux Livres d'architecture, on trouve à la fois la cellule de 1559 et les enchaînements d'espace souplement articulés qui annoncent les meilleurs plans du recueil de 1582.

Libérée d'un mode de composition rigide, l'imagination de Du Cerceau est devenue plus perméable au monde extérieur. Le troisième *Livre* trahit l'influence des grands architectes contemporains, Palladio³⁸ ou Delorme. Le modèle XVIII, avec son grand volume oblong flanqué de deux petits volumes cubiques en décrochement et précédé d'un perron circulaire, est un thème développé par Palladio dans ses projets de *villini* (fig. 21). Du Cerceau, protagoniste actif du courant d'échanges de dessins qui traverse l'Europe, a sans aucun doute vu ces petites compositions de l'architecte vicentin. De même, il fait enfin son profit du plan du château neuf de Saint-Germain-en-Laye dessiné par Delorme avant 1557. Le thème développé dans les modèles V, IX et XV de 1582 — un grand volume quadrangulaire cantonné de petits pavillons carrés, précédé ou non d'un excèdre sur une de ses faces, en découle directement.

La distribution

On connaît encore insuffisamment les distributions couramment utilisées dans la deuxième moitié du XVI^e siècle : trop peu d'éléments originaux restent en place, trop peu de restitutions ont encore été tentées pour que l'on puisse apprécier exactement la place des deux Livres d'architecture dans la pratique contemporaine³⁹. Mais il y a tout lieu de

37. *Livre d'architecture...* 1582, fol. 4 r^o, avertissement au lecteur. C. Grodecki (« La construction du château de Wideville... » art. cit., *supra* n. 30, p. 141) a clairement attiré l'attention sur ces deux impératifs que s'impose Du Cerceau en composant ses modèles.

38. M. Tafuri, « Alle origini del palladianesimo. Alessandro Farnese, J. Androuet Du Cerceau, Inigo Jones », *Storia dell'arte*, 11, 1971, p. 151.

39. On ne pourra estimer la juste place des Livres d'architecture dans la pratique contemporaine qu'après avoir multiplié les restitutions soigneuses d'édifices du XVI^e et du début du XVII^e s. Cl. Mignot en a donné un bel exemple : au château du Plessis-Fortia (*Congrès archéologique blésois*, 1981), certaines cloisons, au premier étage, s'appuient au meneau des croisées, de telle façon qu'une seule baie sert à éclairer deux pièces. Cette restitution valide plusieurs dessins de Du Cerceau (modèles XI et XX, 1559 ; II, 1582) — repris par Thorpe — et prouve qu'une telle disposition n'est pas maladresse ou inattention du dessinateur mais correspond à une disposition architecturale appréciée des contemporains.

penser qu'ils ont eu sur elle une influence majeure. Il faut considérer l'étonnement que cette double série de modèles, véritables planches anatomiques de la maison, a dû provoquer parmi une clientèle étrangère à ce type de représentations. Du Cerceau est le premier à imprimer et donc à diffuser de telles images. Le *Livre VI* de Serlio, resté à l'état de manuscrit, a circulé dans un milieu restreint d'amateurs, tandis que les *Livres d'architecture* sont connus et manipulés par une clientèle sans doute moins cultivée mais plus large. Pour la première fois, tout un chacun peut, chez lui, à loisir, analyser le plan intérieur d'une maison, cette partie du bâtiment la plus difficile à appréhender d'un coup, la plus difficile à mémoriser dans le détail. Le maçon qui possède la clé de lecture de ces images mystérieuses et fascinantes, sent son talent renforcé et son imagination soutenue⁴⁰.

La plupart des modèles sont à corps simple en profondeur, comme il est de coutume alors. Mais Du Cerceau veut aussi innover et ose proposer une formule insolite pour l'époque, celle du corps de logis double en profondeur⁴¹. Appliquée à une dizaine de modèles du premier livre (les modèles VII, IX, XI, XII, XIV, XVIII) et à quatre modèles du troisième (les modèles XII, XIV, XXV, XXVII), l'idée sert surtout à articuler le parti extravagant du *château-immeuble* développé dans les deux modèles XXX et XXXI du premier livre (fig. 22 et 23). Château par leur programme (les deux édifices sont enrichis d'une salle de bal), ces habitations sont immeubles par leur forme architecturale et distributive : trois étages d'appartements organisés autour d'un couloir central. Du Cerceau substitue au développement horizontal traditionnel de la demeure un développement vertical par empilage. Aussi inouïe que soit alors cette idée, il y tient puisqu'il la reprend sous une forme un peu modifiée en 1582. Le modèle XXVII du troisième livre suppose en effet le regroupement à la verticale de la ferme et du logis seigneurial (fig. 24). Cette extraordinaire superposition — variation incongrue sur le thème italien de la villa sur socle — présente assez d'inconvénients pratiques pour n'avoir jamais été réalisée. Le rapprochement souvent fait avec le château de Montmort (Marne) est fallacieux : Montmort est fondé sur un terre-plein, alors que le modèle XXVII suppose une utilisation soignée du soubassement de l'édifice, sans que rien ne soit dit des problèmes d'éclairage et d'aération inhérents à ce type de dispositions.

Trois raisons peuvent avoir conduit Du Cerceau à travailler ce parti inattendu de composition à la verticale. D'abord, peut-être, l'exploitation systématique de recherches graphiques *a priori*, l'utilisation de tous les possibles qui naissent sous le crayon. Mais c'est surtout l'admiration qu'il éprouve pour le château de Madrid. La célèbre demeure royale fascine Du Cerceau. Il en retravaille le plan, la volumétrie, l'exceptionnel parti en hauteur (qui entraîne une distribution alors rare, celle des offices placés dans un sous-sol

40. Un texte contemporain fournit la preuve éclatante de l'utilité des livres de modèles et du rôle irremplaçable joué par les ouvrages de Du Cerceau auprès des maçons et de leurs clients : « Il [...] prit un jour fantaisie [au sieur Gaulard] de bastir une maison à Dole, [...] Ce qu'ayant entendu un maistre masson, il luy porta divers portraits, avec le livre de Du Cerceau. Et pource qu'il n'entendoit gueres à ces peintures, ny aux plans, pourtraits en diverses cartes, le masson luy promist de luy apporter un modèle eslevé en bois ou carton. Et environ huit iours après luy en apporta un au plus près de la fantaisie du sieur Gaulard, luy monstrant par le menu, disoit : « Voilà vostre entrée, vostre salle, vostre escalier, vostre chambre, vostre garde-robe, vostre cabinet, vostre cuisine, vostre garde-manger ». A quoy il respondit à chaque mot : « Oui, voylà mon entrée, mon escalier, ma salle, etc... ». Enfin, voyant un petit pertuis noir, qui estoit peint en un coing, il demanda : « Et qu'est ce là ? ». « Monsieur, respond le maçon, ce sont les privez ». « Pardieu, dit-il, je m'en doutois bien ; il y a un quart d'heure que je les sentoie ». E. Tabouret, sieur des Accords, *Contes facécieux du sieur Gaulard, gentilhomme de la Franche-Comté bourguignotte*, Paris, 1608, fol. 9 [1^{re} éd. 1585]. Nous devons ce texte à l'érudition de D. Thomson qui le cite dans sa thèse.

41. Le château de Noisy-le-Roi (Yvelines), construit vers 1540, présentait le cas, très rare alors, d'un corps de logis double en profondeur (voir : H. Couzy, le château de Noisy-le-Roi, *Revue de l'art*, n° 38, 1977, pp. 23-34). La résistance à cette formule distributive persiste longtemps : au milieu du XVII^e s., Savot recommande encore le corps simple et Bernin s'étonne de l'indifférence française au corps double (Chanteloup, *Journal du Cavalier Bernin*, Paris, 1885, p. 76).

à demi enterré). Il va même jusqu'au projet un tant soit peu sacrilège, qui utilise le plan du château royal comme prototype d'habitat pour le vulgaire. Enfin, le courant communautaire contemporain, particulièrement bien accueilli par les protestants⁴², a pu aussi influencer Du Cerceau. Quelle que soit leur charge d'utopie, les deux modèles XXX et XXXI tiennent, dans l'histoire de la distribution, une place de première importance. Si l'on en exclut l'espace de la grande salle — à vrai dire assez restreint — c'est déjà, totalement aboutie, la formule de l'immeuble par appartement, constitué de cellules autonomes, closes sur elles-mêmes, communiquant par une seule porte avec les parties communes. Mais il est douteux que les contemporains aient pu faire le moindre usage de distributions si étrangères aux modes de vie du temps.

La recherche sur la diversité des partis et des distributions n'empêche pas Du Cerceau de se consacrer, de façon quelque peu contradictoire, à un travail tout aussi opiniâtre sur la normalisation du plan de la maison. Systématisant les recherches italiennes sur la distribution en unités régulières d'espaces clos sur eux-mêmes⁴³, il propose des formules standards d'ensembles distributifs que l'on peut à volonté insérer dans un ensemble : la salle et ses annexes — le serre-nappe et le cabinet où ranger la vaisselle (modèle XXIX, 1582), la chambre et ses dépendances (fig. 25). La complexité de ces unités varie évidemment en fonction de l'importance de la maison : selon sa taille, la chambre est enrichie d'une, de deux ou de trois annexes. Cette normalisation touche aux innovations les plus récentes. L'antichambre, à peine apparue dans la distribution de l'appartement⁴⁴ est déjà intégrée par Du Cerceau dans ses plans modèles. Mais il s'intéresse aussi aux formules traditionnelles. Un des blocs les plus standardisés de ses distributions — celui de la chambre et de ses dépendances organisées en une succession d'espaces décroissants — est directement repris des plans de châteaux construits dans la première moitié du siècle, ceux de Noisy, de Folembroy ou du pavillon du Roi à Villers-Cotterets. Dans l'agencement des pièces et leur volume, il se conforme à la tradition : la chambre est obligatoirement carrée ou proche du carré ; le lit, souvent abrité dans une alcôve « équidistante par dedans et au milieu des chambres ainsi que plusieurs le désirent »⁴⁵, est placé entre la cheminée et la fenêtre. Du Cerceau aborde la distribution du palais de la même façon ambiguë, mêlant diversité de solution et standardisation, innovation et respect de la tradition. Il exploite des formules familières à l'Italie, celle du palais à quatre appartements qui obsède les esprits depuis Poggio a Caiano et le palais pour Ferrante⁴⁶ et reprises depuis peu en France⁴⁷. Il prend soin, toutefois d'y intégrer ses propres recherches sur le pavillon. Le modèle de cellule proposé dans le premier livre lui fournit l'occasion de développer le programme de l'appartement palatin. Systématisant les modèles proposés par Serlio dans le *Livre VII* et les exemples palladiens, Du Cerceau donne corps à des formules distributives et volumétriques extrêmes, la plus excentrique étant sans doute celle destinée à quatre particuliers dont les quatre appartements identiques sont disposés autour d'une salle commune centrale carrée, selon

42. Sur le mouvement communautaire au XVI^e s., on consultera R. Crahay, « Une référence de Campanella : l'utopie pratiquée des Anabaptistes », *Le discours utopique. Colloque de Cerisy. 1975*, Paris, 1978, pp. 179-189.

43. En Italie, la composition de plans par addition, succession d'unités régulières, d'espaces clos sur eux-mêmes, est un trait constant que l'on retrouve chez F. di Giorgio, Michelozzo (palais Médicis à Florence), Perruzzi et que Serlio contribue à codifier (K. W. Forster et R. J. Tuttle, « The Palazzo del Te », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1971, n° 4, p. 271).

44. D'après les recherches de M. Châtenet sur la distribution de la demeure au XVI^e s., l'antichambre n'apparaît pas avant le règne d'Henri II.

45. *Livre d'architecture...* 1559, légende du modèle X.

46. V. Jüren « Le projet de Giuliano da Sangallo pour le palais du roi de Naples », *Revue de l'art*, 1974, n° 25, pp. 66-69.

47. En particulier par Ph. Delorme au château de Saint-Léger-en-Yvelines (F. Boudon, J. Blécon, *Philibert Delorme et le château royal de Saint-Léger-en-Yvelines*, Paris, 1985, p. 83-85).

un plan en forme de svastika⁴⁸ (fig. 26). Le modèle n'a pas été gravé, sans doute parce que jugé inadapté au projet d'édition, impossible à présenter à une clientèle ordinaire. Pour elle, Du Cerceau en redessine au moins deux versions édulcorées qu'il publie : les modèles XXXVI et XLIII du premier *Livre d'architecture*.

Les plus grands, les plus élaborés des plans de grandes demeures possèdent une salle de bal, l'*aula saltationis*. Dans les programmes de palais très riches et complets comme celui du modèle XXXVIII (1559) articulé autour d'un triple programme ludique (l'équitation avec un manège et une écurie pour cinquante chevaux, le jeu de paume et la danse), cette salle de bal est un élément presque autonome, occupant le dernier étage du corps de logis sur le jardin et prolongée par une terrasse qui lui est réservée. Fidèle aux habitudes du temps, Du Cerceau imagine les espaces immenses et étroits (entre 8 et 10 m de large et près de 60 m de long) percés de portes minuscules⁴⁹ (fig. 19 et 27). Les contraintes dimensionnelles que s'impose Du Cerceau pèsent sur le traitement volumétrique de la salle. Pour briser la monotonie de cet espace, l'élément le plus prestigieux du logis, Du Cerceau s'efforce sans grand succès de proposer des variantes, d'inventer des motifs comme les retours d'équerre du modèle XLI ou la saillie d'une petite loge centrale de cabinets du modèle XLVII. Dans les deux cas, l'*aula saltationis* a une double fonction, de salle de bal et de galerie reliant deux appartements, jouant ainsi dans la distribution un rôle à la fois prestigieux et fonctionnel dont on trouve peu d'exemples dans la réalité.

Abordant ainsi la question de la circulation horizontale, Du Cerceau répond à un souci récurrent des contemporains. Résolue dans la première moitié du siècle par l'utilisation de galeries extérieures, la circulation horizontale interne devient un des problèmes majeurs de la distribution dans les années 1550 ; le couloir fait alors son apparition. A l'évidence, Du Cerceau tient le plus grand compte de cet élément : preuve en est le plan et le volume insolites que, dans certains cas, il n'hésite pas à lui donner⁵⁰, le modelant parfois avec un soin qu'il refuse à la chapelle⁵¹.

L'invention volumétrique : l'exemple de l'escalier

L'étude du plan masse et de la distribution n'épuise pas les forces créatrices de Du Cerceau. Son invention se révèle également féconde dans le traitement des volumes. Le travail qu'il mène sur l'espace de l'escalier, en particulier, est exemplaire.

L'escalier, membre essentiel des circulations de la maison est d'abord pour Du Cerceau l'occasion de montrer sa culture. Dans l'un et l'autre recueils les citations sont nombreuses de degrés célèbres, tel, dans le premier livre le grand escalier du modèle XVI, repris de celui de Chambord, autour duquel s'organise toute la composition. Pour expliciter ce parti inhabituel et prestigieux, Du Cerceau enrichit la planche d'une coupe. Un escalier circulaire à deux rampes ceinturé d'une grande salle annulaire dessert quatre appartements de faible superficie. Cependant, si le système chambourcin est conservé, les proportions, en plan et en élévation, sont modifiées. Les volées sont rétrécies au profit du jour qui, avec 8 m de diamètre, constitue un volume central appréciable, propre à

48. Rome, bibliothèque vaticane, ms. Barberini Latin 4398, fol. 16.

49. Du Cerceau modélise une formule près d'être abandonnée : les salles de bal réalisées dans les châteaux royaux de la première moitié du siècle, à Chambord, à Chenonceaux, à Saint-Maur, sont longues et étroites, de l'ordre de 50 × 15 m. La grande salle des Tournelles (1549) a 40 × 13 m. Après 1560, le rapport 1/6 utilisé dans le premier *Livre* est abandonné. Les salles de bal dessinées dans les années 1570 sont beaucoup plus larges, conçues sur un rapport de 1/2 ou 1/3 : la salle de bal de l'hôtel de la Reine a 32 × 16 m, celle de l'hôtel du connétable de Montmorency 28 × 10 m.

50. Modèles XV, XXIII, XXXI, XXXIII et XLV de 1559.

51. Dans les plans proposés, Du Cerceau fait peu de place à la chapelle. Cette retenue s'explique peut-être par son appartenance à la religion réformée.

monumentaliser la maison. Comme à Chambord, une terrasse permet de tourner autour de la lanterne, mais le couronnement, traité avec une retenue classique, reste volontairement en deçà de l'exubérance du château royal. Dans le modèle XXVII (1559) Du Cerceau paraît s'inspirer du dessin de Léonard pour un escalier à quatre révolutions de plan carré⁵². Cependant, la représentation est si schématique que l'interprétation du volume n'est pas complètement assurée⁵³. Une autre lecture de la gravure est possible qui ramènerait à un parti plus traditionnel, répandu alors dans toute la France : celui de l'escalier à quatre volées tournant autour d'un noyau carré (qui peut-être occupé par un minuscule cabinet, comme au château des Bories (Dordogne) ou à Acquigny (Eure)).

Quelle que soit l'interprétation de la gravure, le caractère outrancier du parti demeure : quatre énormes escaliers pour desservir quatre appartements. Du Cerceau applique indifféremment le modèle de réalisations prestigieuses aux grandes et aux petites demeures. Les escaliers de Verneuil et des Tuileries⁵⁴ servent de modèle aussi bien pour un palais (modèle XXXVIII, 1582) que pour une petite maison (modèle VI, 1582). Même les premiers modèles du premier Livre, de faible superficie, sont enrichis d'un escalier relativement élaboré : escalier à montées symétriques, divergentes puis convergentes (modèles VIII), à palier formant retour (modèle IV), à premières volées dédoublées (modèle III), en X (modèle XXIV). Le raffinement dans l'invention architecturale incite à penser que ces demeures apparemment modestes sont en fait des casinos prestigieux, à moins que Du Cerceau ne cherche insidieusement à attiser la convoitise du futur propriétaire, à le convaincre que le monumental est à sa portée.

Ni dans le premier ni dans le troisième Livre l'escalier n'est traduit en façade de façon uniforme. Dans les premiers modèles du livre de 1559, l'expression en volume et en façade de l'escalier est très accentuée : traitement particulier de la toiture en pavillon, décalage des percées en fonction de la place des repos, ornementation soignée de l'accès et de la travée derrière laquelle s'élève l'escalier. Mais ce parti est rapidement abandonné pour un traitement uniforme de la façade, au risque d'obstruer les baies par le passage des volées. Dans le troisième Livre, Du Cerceau revient à des partis plus traditionnels. Le rapprochement des modèles VIII (1559) et XV (1582) le montre bien : les deux escaliers ont en commun d'être logés dans une longue cage oblongue. Dans le premier cas, le mur de façade contre lequel s'appuie l'escalier est presque aveugle (à moins qu'on ne doive interpréter les médaillons comme des oculi) (fig. 10). Son parement extérieur est creusé de niches à la manière de ces façades-musées reprises de l'architecture royale. L'escalier n'est pas exprimé en façade. Dans le livre de 1582, la formule est exploitée de façon plus traditionnelle, plus commune. Les baies sur lesquelles le palier prend jour sont finement ordonnées dans une composition à petite échelle qui tranche sur celles des pavillons latéraux. La disposition des écrans, le rythme de leurs percées, tout est travaillé. La saillie de l'escalier en parties hautes est très accusée, jouant un rôle dominant dans la composition volumétrique de l'ensemble. Le massif de la cage de l'escalier se détache sur une toiture en terrasse. Dans le troisième livre, Du Cerceau fait discrètement, mais non sans habileté, l'apologie de ce mode de couverture, à une époque où son inadaptation notoire au climat français le fait partout abandonner : à Saint-Maur, à la Muette, à Saint-Germain, les terrasses sont déjà remplacées par des toitures. Dans presque toutes les

52. Ms. B, fol. 47 r°, voir J. Guillaume, « Léonard de Vinci et l'architecture française. I. Le problème de Chambord ». *Revue de l'art*, n° 25, 1974, p. 78.

53. L'analyse des escaliers des deux Livres d'architecture n'est pas aisée. Les termes de comparaison sont limités. En outre, le mode de représentation choisi par le graveur n'est pas d'une interprétation simple. Manifestement, Du Cerceau utilise un code graphique allusif qui, s'il suffisait peut-être aux contemporains, est aujourd'hui difficile à comprendre.

54. Sur l'escalier des Tuileries, à cage quadrangulaire et jour ovale, voir J. M. Pérouse de Montclos, « Restitution de l'escalier des Tuileries », *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, 1985, pp. 90-91 et fig. 154.

demeures élevées à la fin du siècle, à Saint-Loup-sur-Thouet, à Bailleul, à la Folletière, le traitement de l'escalier en façade s'inspire des modèles de Du Cerceau ; en revanche, on néglige les terrasses pour la formule plus sûre de la couverture en pavillon détaché dont, on l'a vu, Du Cerceau s'était déjà fait le champion en 1559.

Les deux Livres d'architecture constituent un immense trésor de recettes pratiques, mais le plus souvent puisées à des sources rares. Là est sans doute une des originalités de la démarche, très différente de celle poursuivie avec la publication des *Plus Excellents bastiments de France*. Ce recueil anthologique est confectionné pour éveiller l'admiration passive des foules. Les Livres d'architecture offrent à chacun la possibilité d'utiliser en fragment des modèles d'architecture aristocratique. Du Cerceau y accumule une grande quantité d'éléments empruntés à la réalité la plus prestigieuse de son temps, comme s'il voulait mettre à la portée de tous des objets uniques, des créations hors du commun. Le premier modèle du troisième Livre — d'après les lois du genre, le plus modeste du recueil — est enrichi d'un escalier extérieur oval et d'une serlienne, rarissimes exemples d'application de ces motifs célèbres à une petite maison. Mais Du Cerceau contrôle l'innovation qu'il préconise. La comparaison des gravures avec les dessins, quand on les a, le caractère des modèles dessinés mais non gravés, indiquent la volonté de choisir pour la diffusion les formes qui ont le plus de chance d'être réalisées. Cependant, la démarche n'est pas uniforme. Certaines gravures sont plus *modernes* que les dessins préparatoires : ainsi, le modèle XIII du premier livre est-il flanqué de tours archaïques sur le dessin et de pavillons rectangulaires à *la moderne* sur la gravure.

L'utopie de ces deux livres vient en grande partie de l'ambiguïté des rapports entre plans et élévations. Un plan simple peut recevoir une élévation raffinée (modèle I, 1582) qui fait d'une pauvre maison un pavillon de plaisir. À l'inverse, une distribution raffinée, reprise de l'architecture royale, peut disparaître derrière une façade médiocre comme celle du modèle IX (1559). Pour ce modèle, un standard d'habitation « pour gens de petit ou moyen état », Du Cerceau utilise le plan de l'orangerie d'Anet — une très grande salle flanquée de deux escaliers. Les avatars du modèle XVIII (1582) résument bien les fluctuations de la démarche de Du Cerceau : présenté comme un « pavillon de jardin avec grotte » sur le dessin du Vatican (ms. Barberini Latin 4398, fol. 18), il est transformé sur la gravure, en une maison des champs pour petit seigneur. Cette ambiguïté et l'inadaptation manifeste des modèles à leur destination ne rebutent pas les contemporains. Ils multiplient à satiété les petites demeures composées d'une galerie et de deux pavillons (Thoiry) ou de petites salles et d'un immense escalier (Acquigny), quitte à devoir, très rapidement, agrandir la demeure et donc en modifier le plan initial⁵⁵.

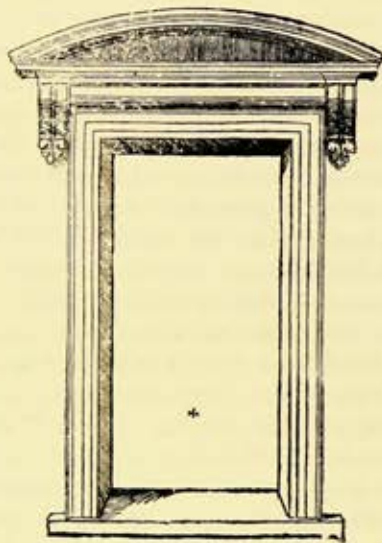
Le travail de Du Cerceau n'est pas soutenu par un esprit de système comme le sera celui de Le Muet. Il travaille surtout par citations, par collages d'éléments, par accumulation. Il cherche la diversité et l'exploitation de tous les possibles. Et l'on peut se demander si des solutions évidemment neuves comme celles des modèles XIII et XVII de 1559 avec l'escalier rejeté sur le côté, doivent être interprétées comme des partis d'avant-garde mûrement travaillés ou comme le fruit hasardeux d'un crayon infatigable.

Non seulement ses recherches graphiques ne sont pas systématiques, mais encore il se garde d'en proposer une exploitation à la lettre. Le but de son travail est heuristique. Faits pour exciter l'imagination, les deux livres demandent à être utilisés avec la plus grande liberté. Les modèles proposés peuvent être lus de mille manières et toujours sur le mode combinatoire⁵⁶. Constamment recommandés à mots couverts, cette méthode de

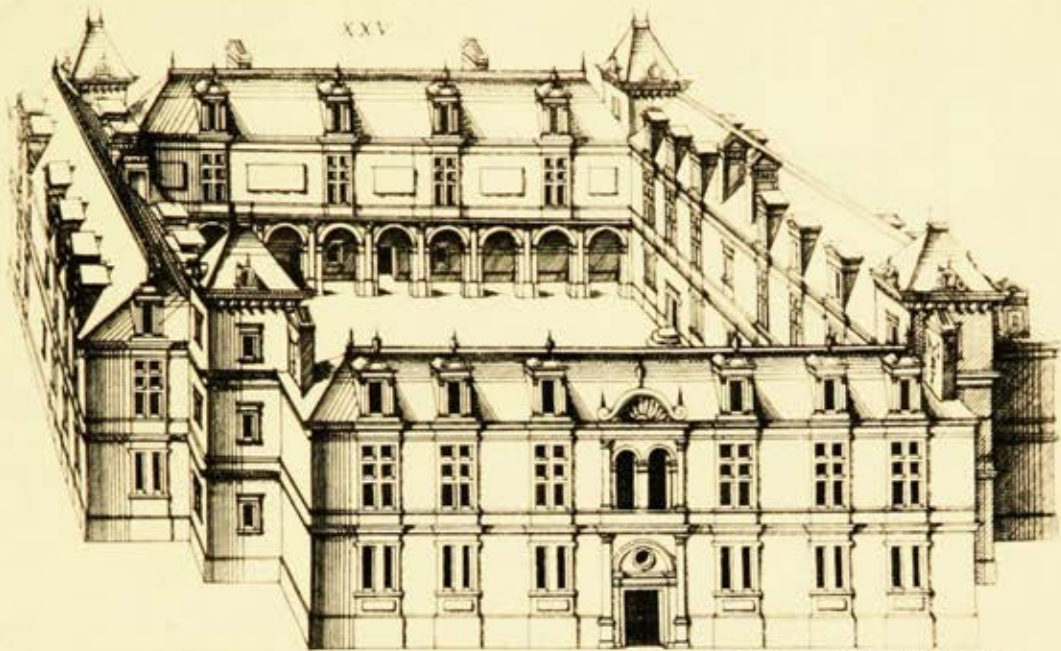
55. À Thoiry, au XVII^e s., on double la surface des pavillons, à Acquigny, au XVIII^e s. l'équerre initiale est prolongée par deux pavillons d'un seul niveau.

56. Les percements des pavillons fournissent une claire illustration de l'esprit combinatoire avec lequel travaille Du Cerceau : dans tous les modèles du premier Livre, les pavillons sont percés de croisées sur les façades principales et de demi-croisées sur les façades latérales, ceci pour permettre de distribuer *ad libitum* les

composition est au moins une fois clairement exprimée : « Le dixneuvième bastiment cy devant déclaré revient à mesme ordonnance que cestuy [le XXVIII^e] : toutefois vous y trouverez des changements differents, pour donner à cognoistre qu'à un desseing de bastiment, encores qu'il soit arresté on y peut changer tant aux commoditez qu'en la couverture et simmétrie »⁵⁷. C'est donner aux lecteurs la clé de l'ouvrage. Mais c'est aussi mettre en garde les historiens contre la tentation de chercher dans les constructions du temps des modèles tirés des deux livres et fidèlement reproduits.



appartements, de disposer à volonté les cloisons aux différents niveaux. Cette liberté n'est pas théorique : on en usera au château du Plessis-Fortia (voir Cl. Mignot, *Le château du Plessis-Fortia*, art. cit. *supra* n. 39).
57. *Livre d'architecture*, ... 1582, légende du XXVIII^e modèle.



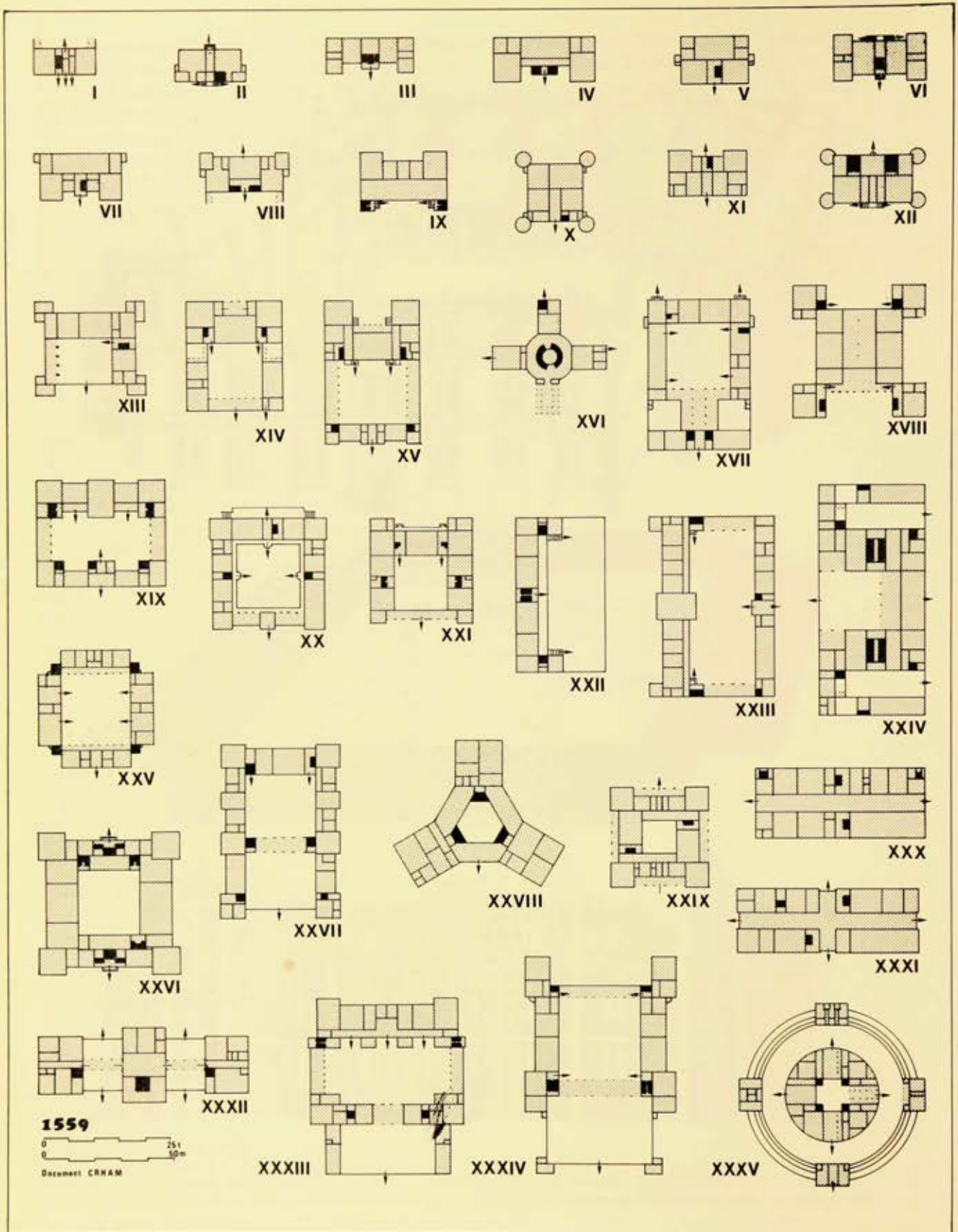
HIC OCVLIS SVBICITVR EX
ALTO IN LATVS DESPICI
ENTIBVS TOTVM
ÆDIFICIVM



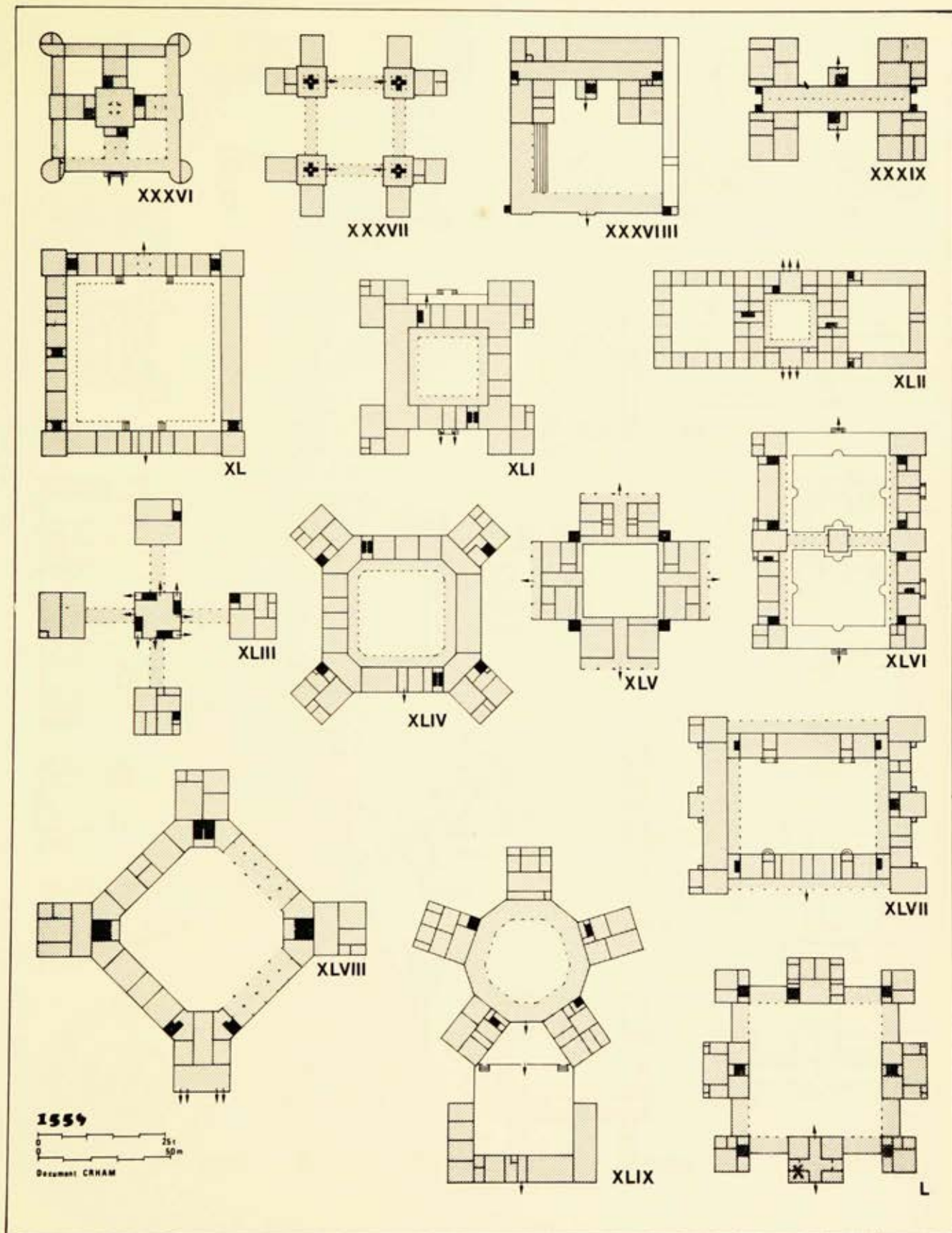
DELINEATIO ICHNOGRAPHIA
AD OPTICAM ACCOMMODATA
EX QVA EXCITATVM EST
ÆDIFICIVM



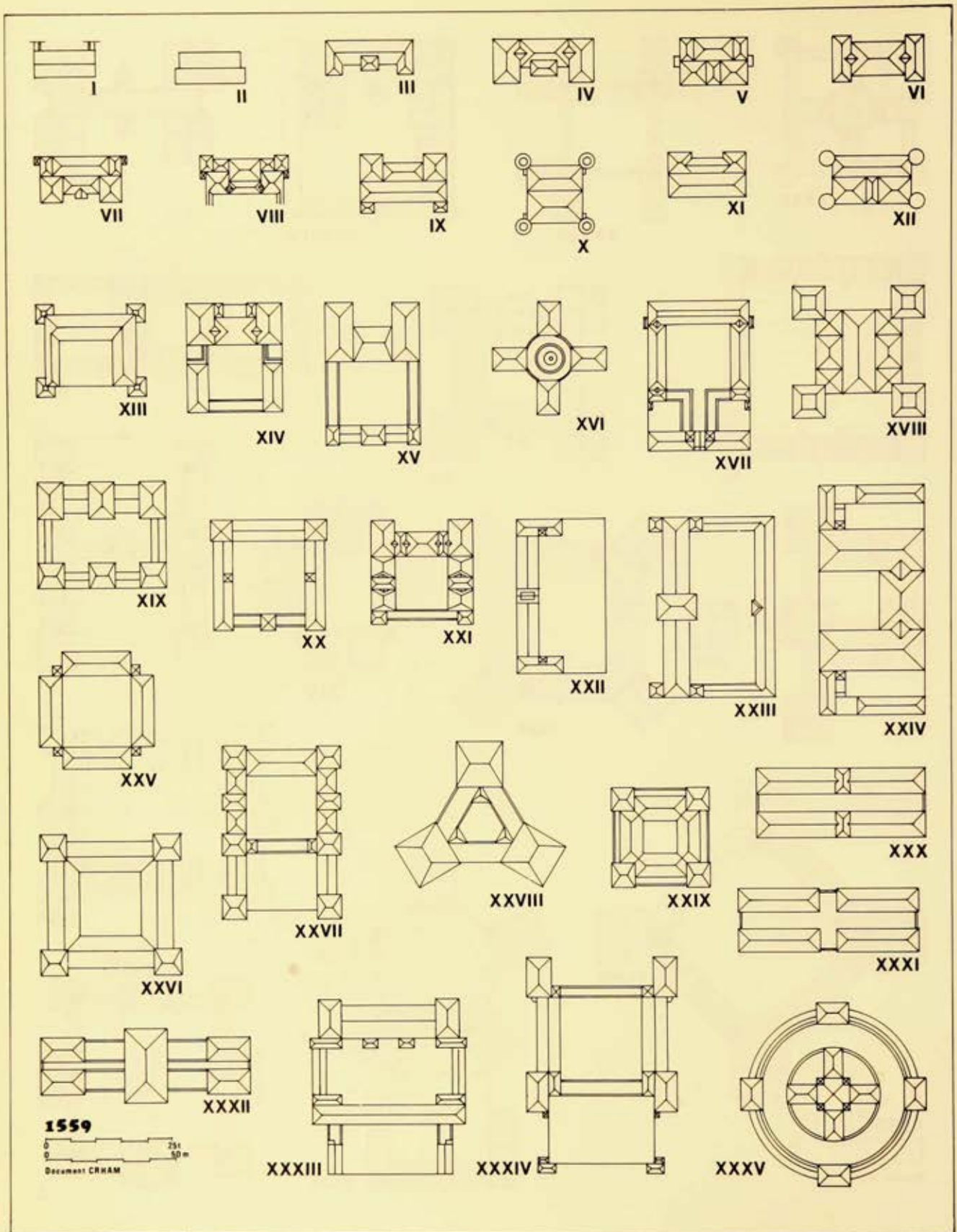
1. Modèle XXV, 1550.



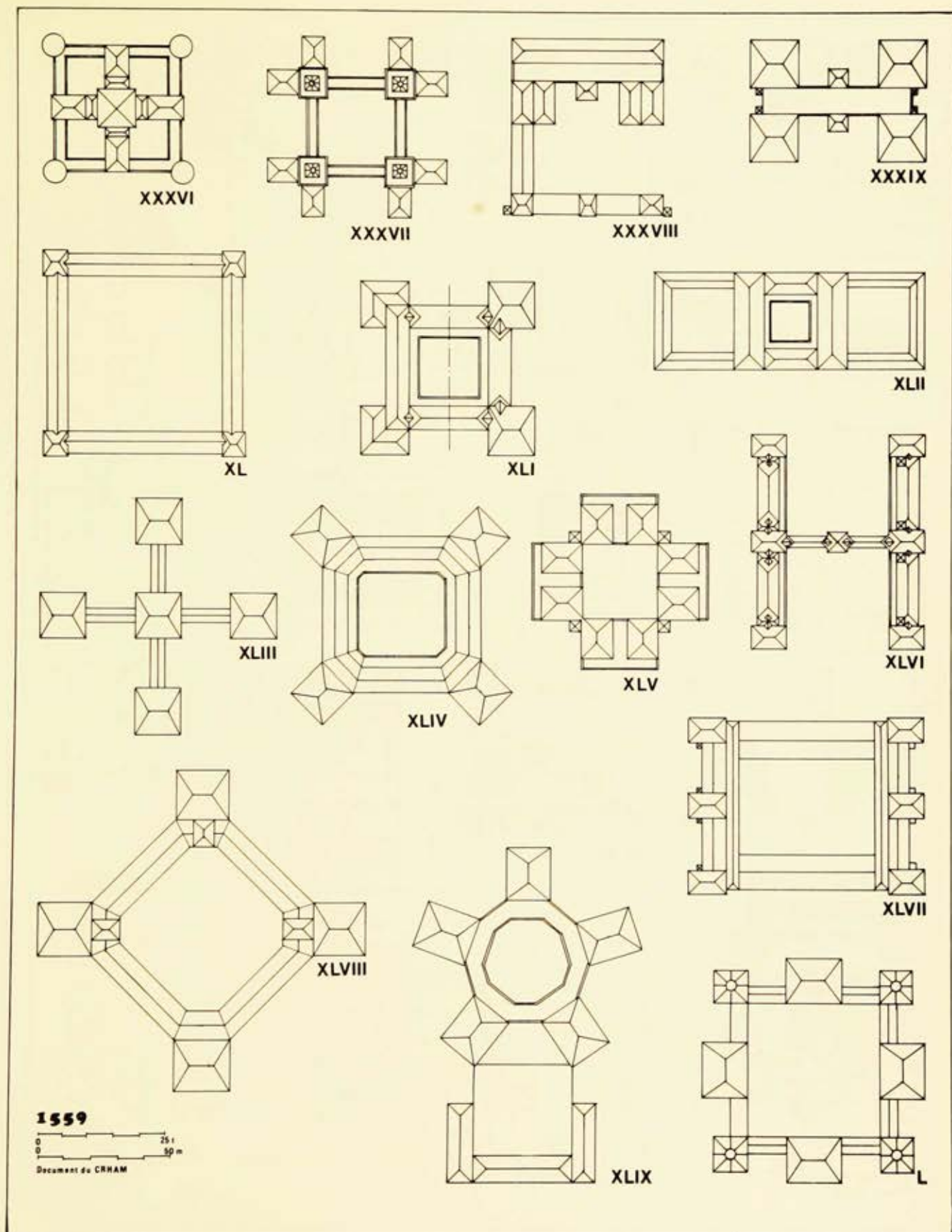
2. Livre d'architecture, 1559. Modèles I à XXXV, plans au sol (J. Blécon del.).



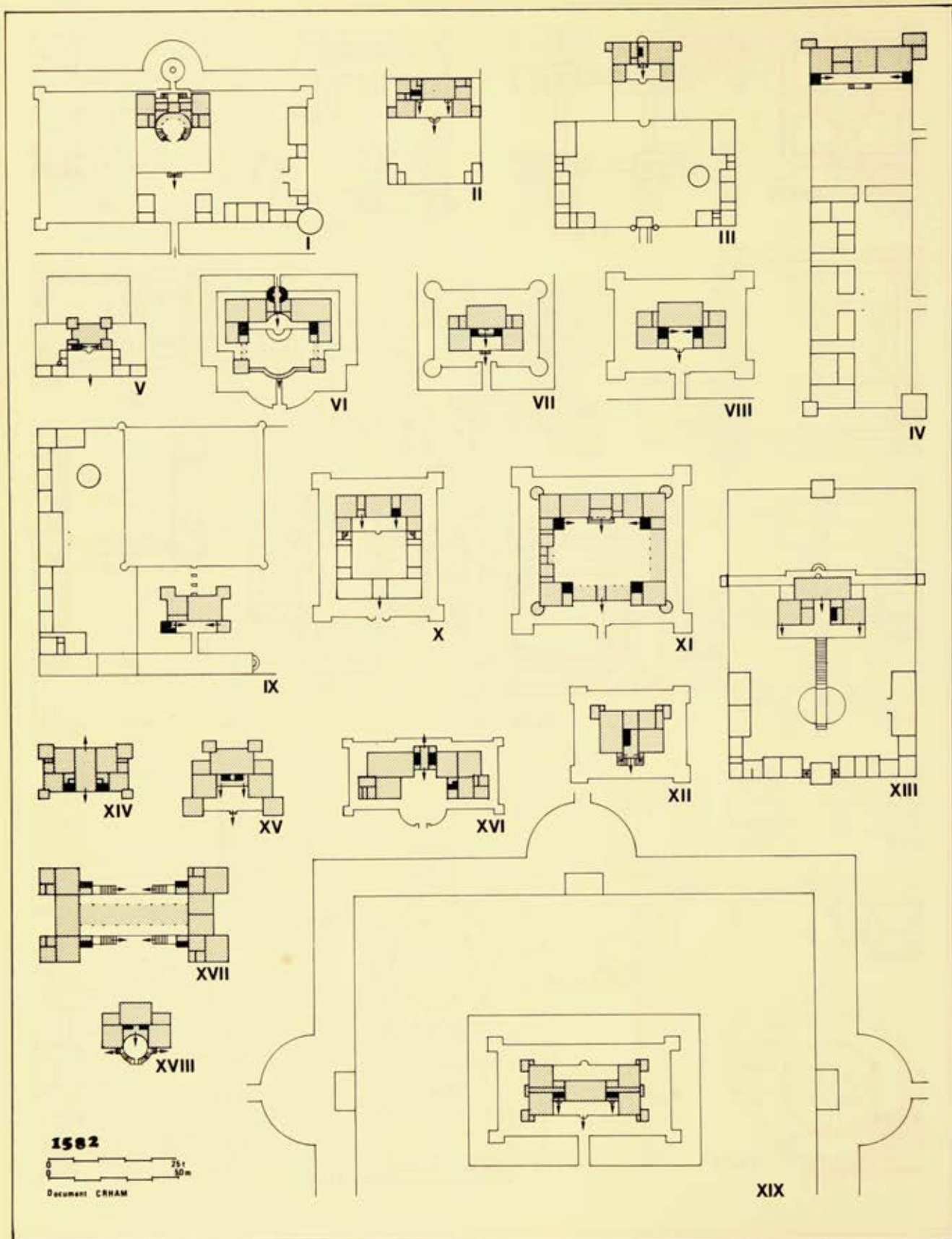
3. Livre d'architecture, 1559. Modèles XXXVI à L, plans au sol (J. Blécon del.).



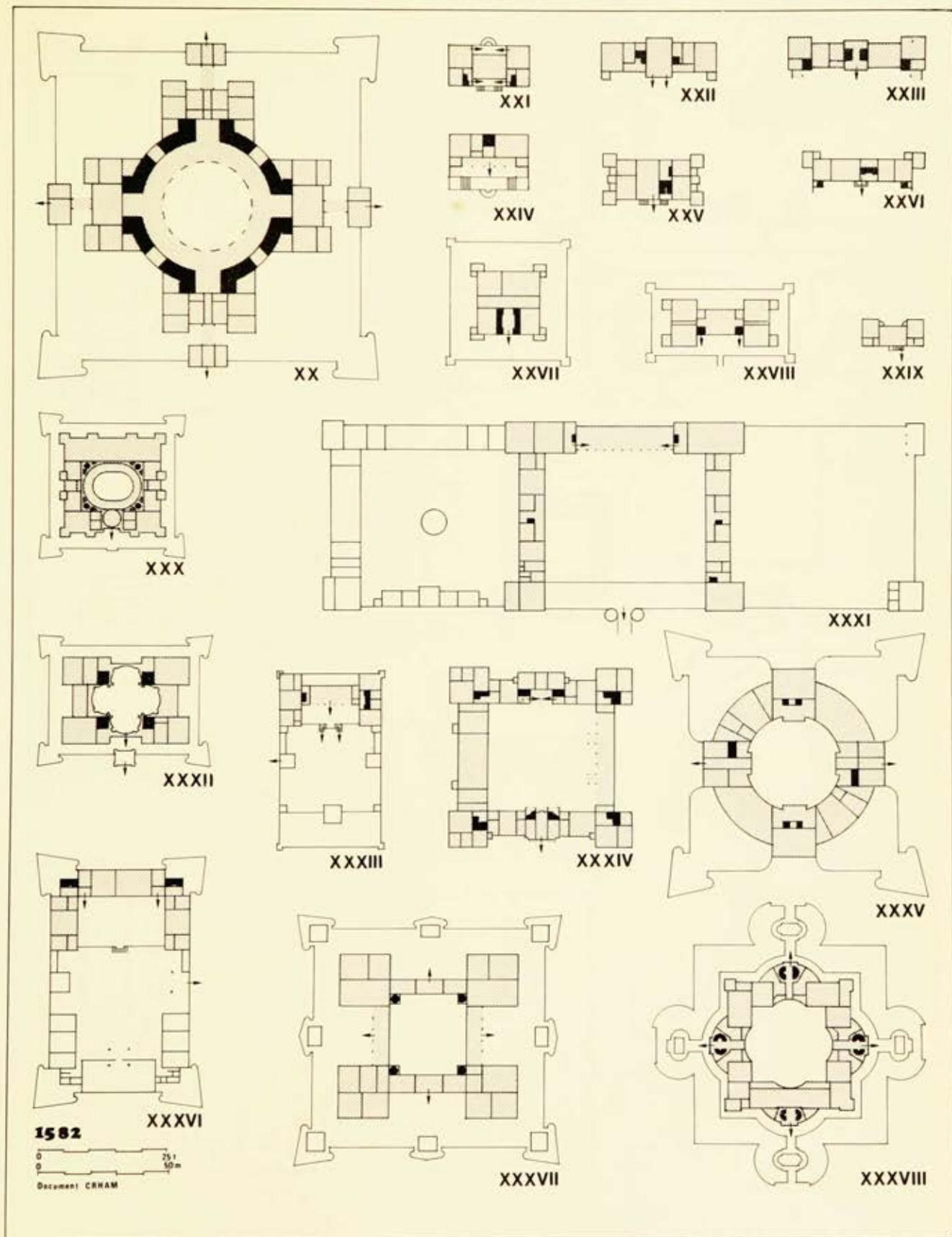
4. Livre d'architecture, 1559. Modèles I à XXXV, plans des toitures (J. Blécon, del.).



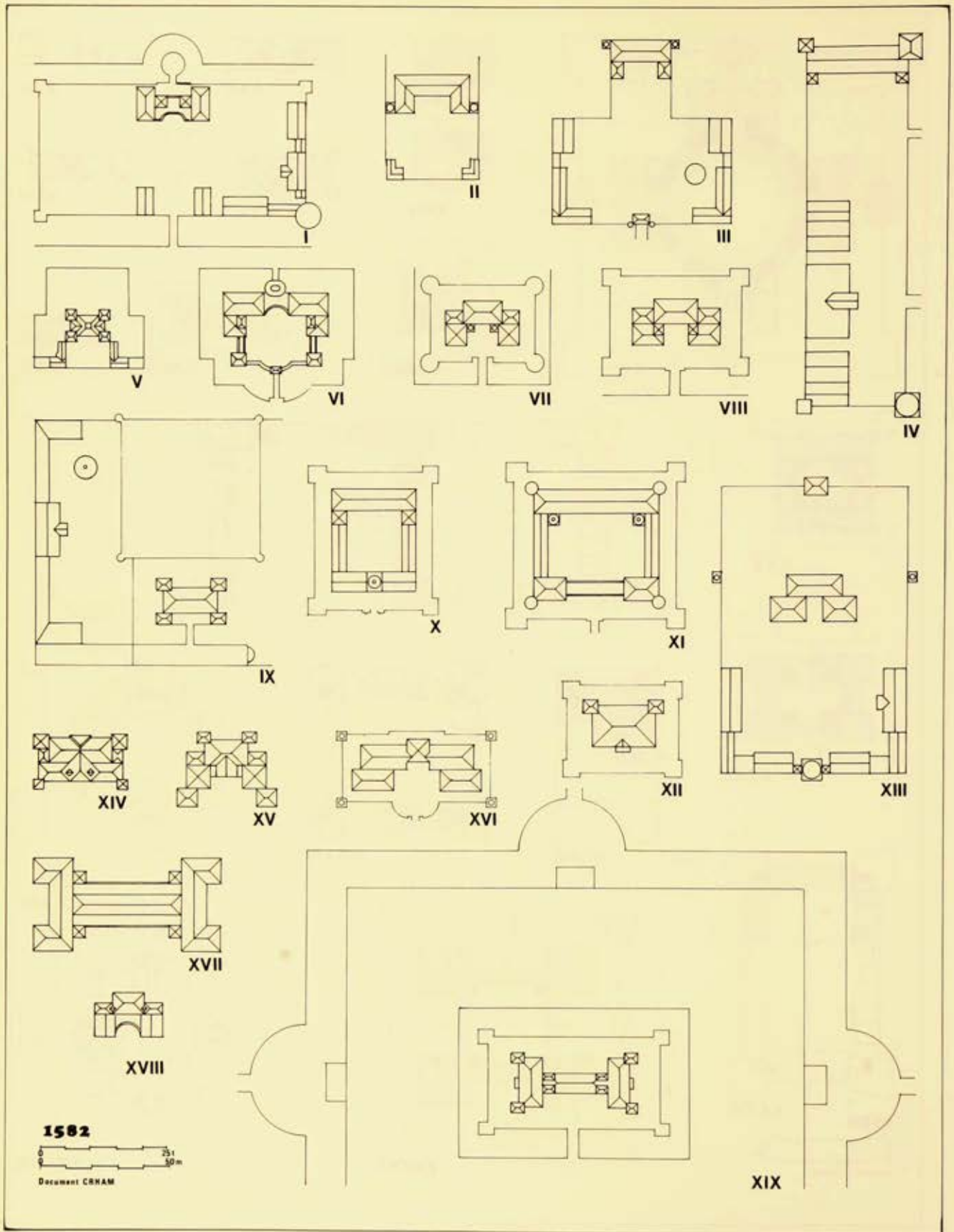
5. Livre d'architecture, 1559. Modèles XXXVI à L, plans de toitures (J. Blécon, del.).



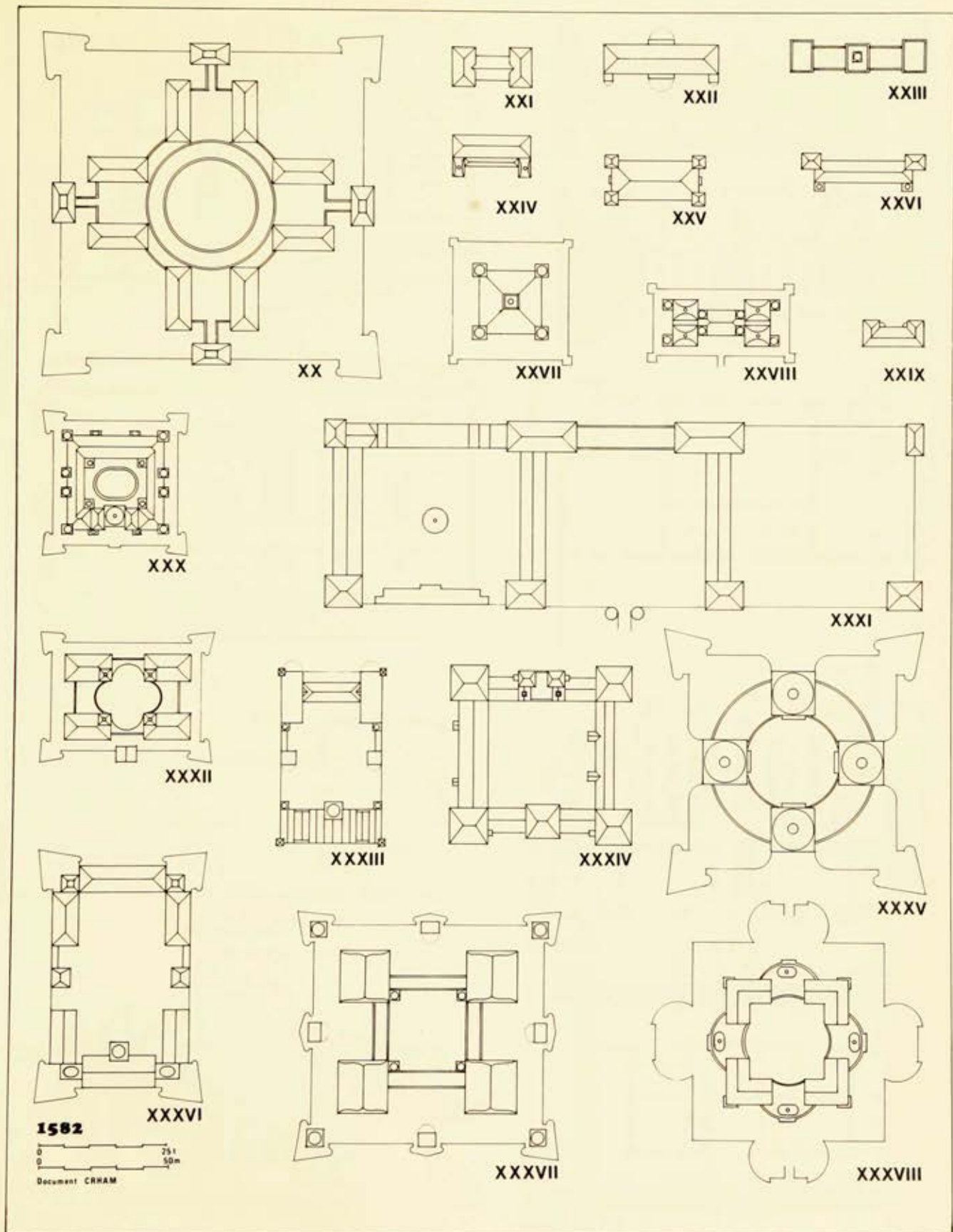
6. Livre d'architecture, 1582. Modèles I à XIX, plans au sol (J. Blécon, del.).



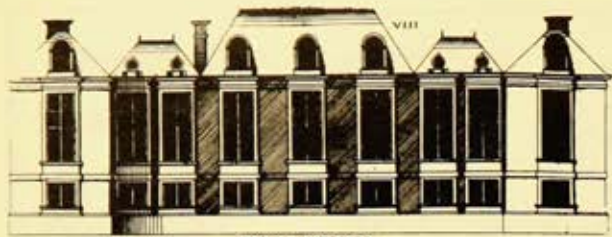
7. Livre d'architecture, 1582. Modèles XX à XXXVIII, plans au sol (J. Blécon, del.).



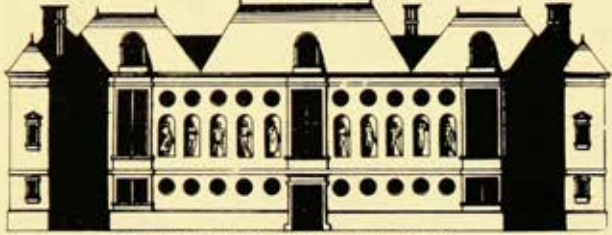
8. Livre d'architecture, 1582. Modèles I à XIX, plans des toitures (J. Blécon, del.).



9. Livre d'architecture, 1582. Modèles XX à XXXVIII, plans de toitures (J. Blécon, del.).



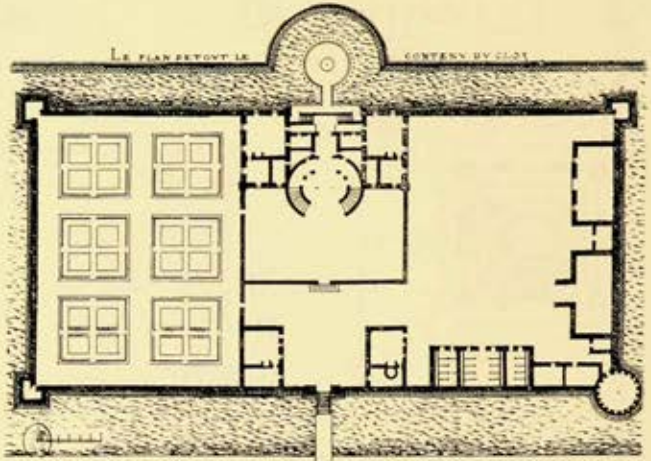
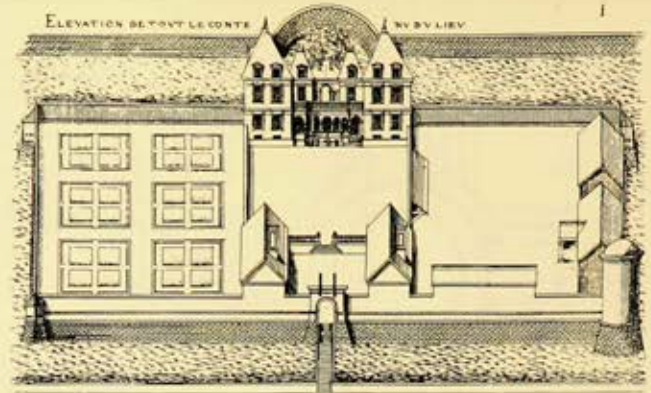
FACIES POSTERIOR



FACIES INTERIOR IN AREAM DOMINI SPECTANS



10



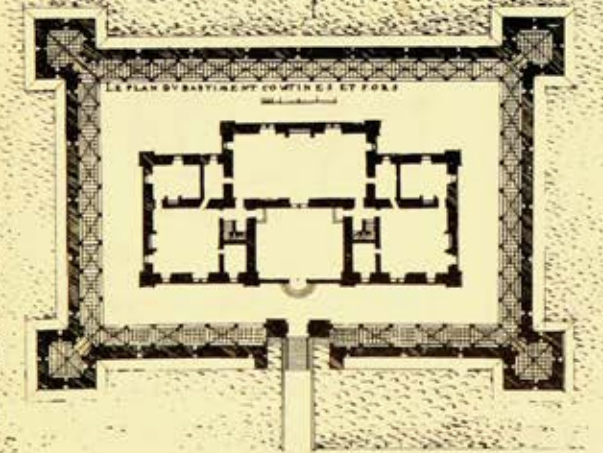
11

12 ELEVATION DU BASTIMENT DES COUVERTURES ET DES PORTS

VIII



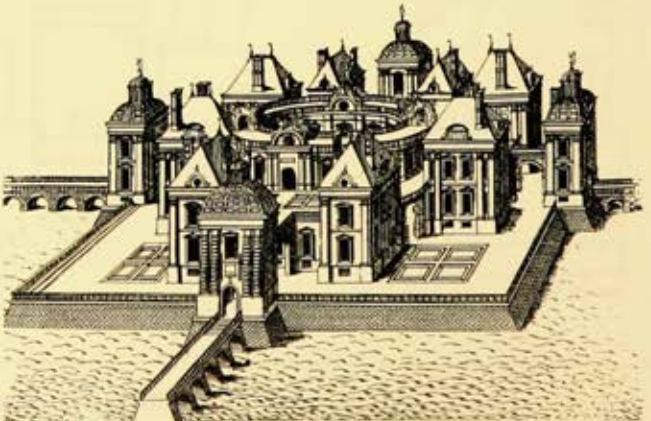
- 10. Modèle VIII, 1550.
- 11. Modèle I, 1582.
- 12. Modèle VIII, 1582.
- 13. Modèle XX, 1582.
- 14. Modèle XXIX, 1582.
- 15. Modèle X, 1550.
- 16. Château de Bailleul, plan (C. Sauvageot. Palais, châteaux... t. III).

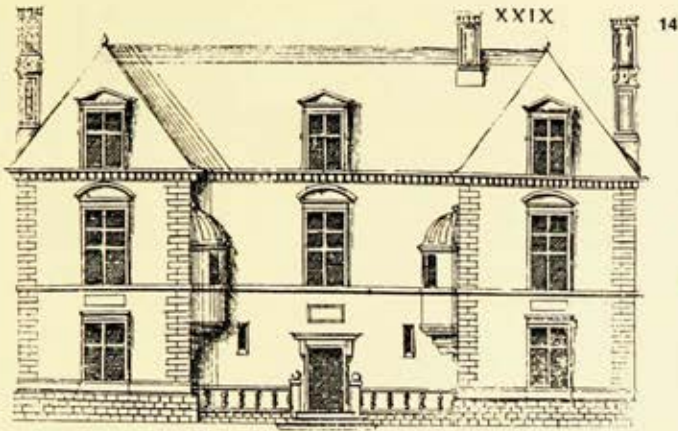


ELEVATION DE TOIT LECONTENY DV CLOZ REDANS LEAVE

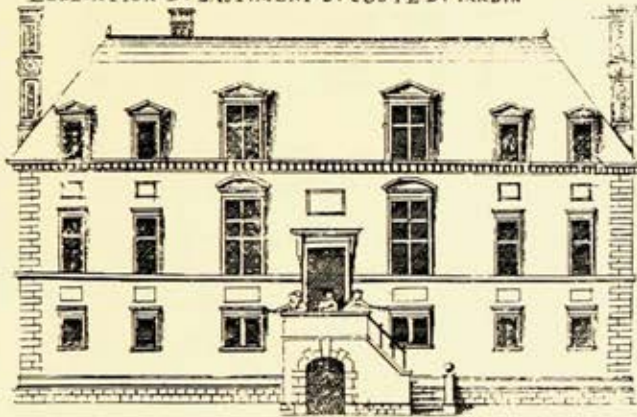
XX

13

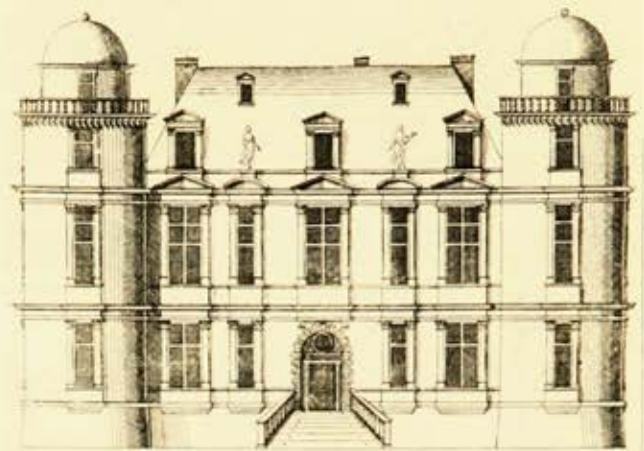
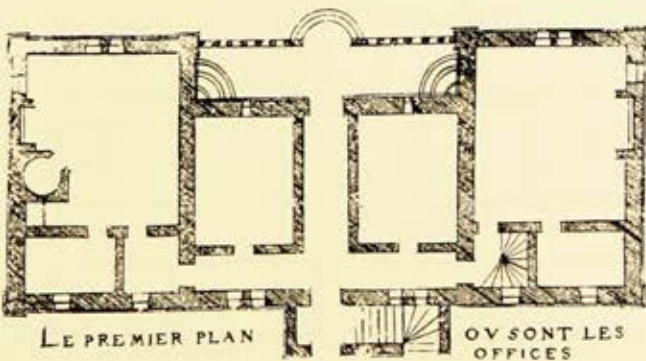
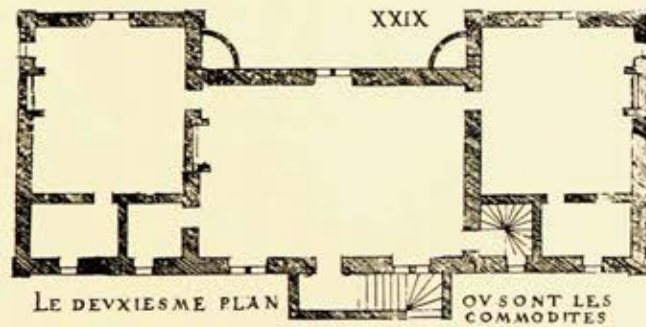




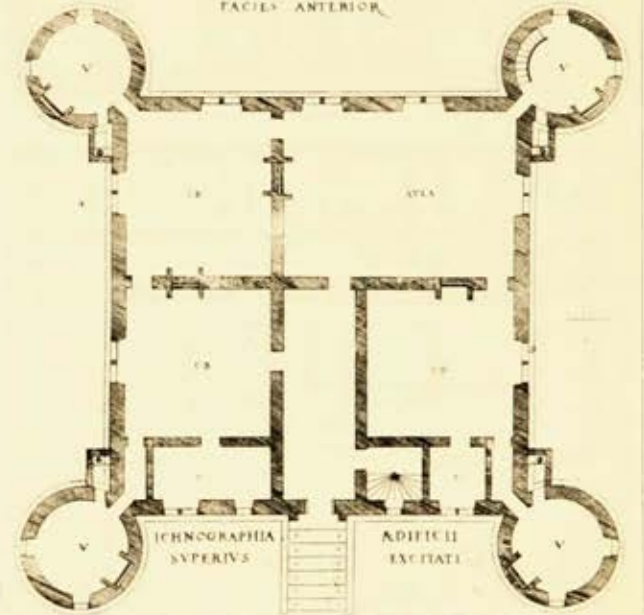
LELEVATION DV BASTIMENT DV COSTE DV IARDIN



LELEVATION DV BASTIMENT DV COSTE DE LA VOYE

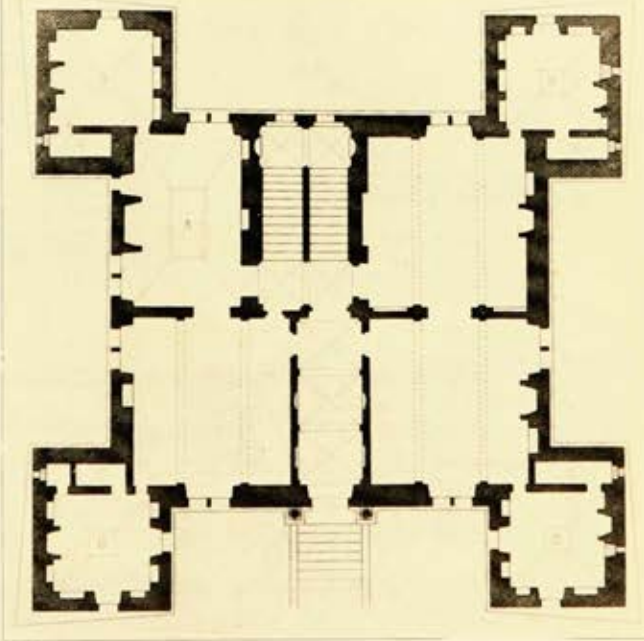


FACIES ANTERIOR



15

16

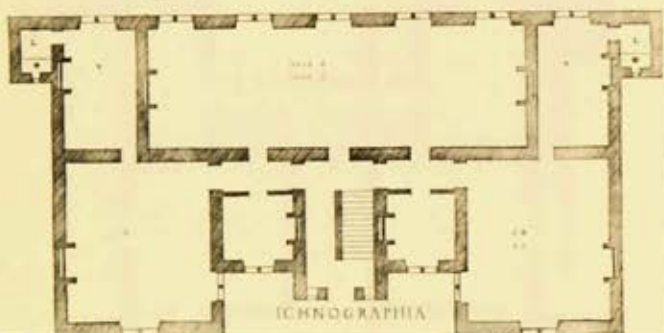




FACIES POSTERIOR



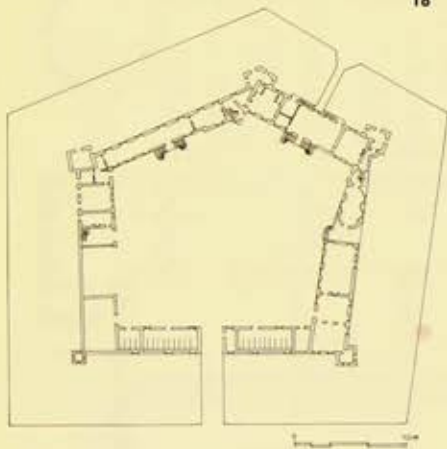
FACIES ANTERIOR



ICHOGRAPHIA

17

18

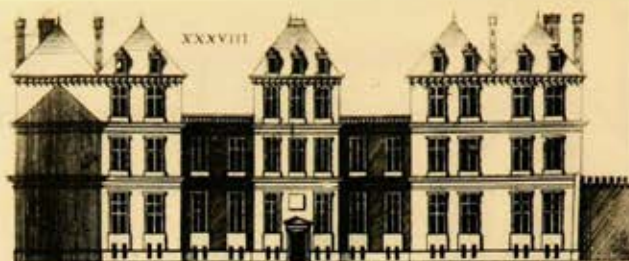


17. Modèle VII, 1550.

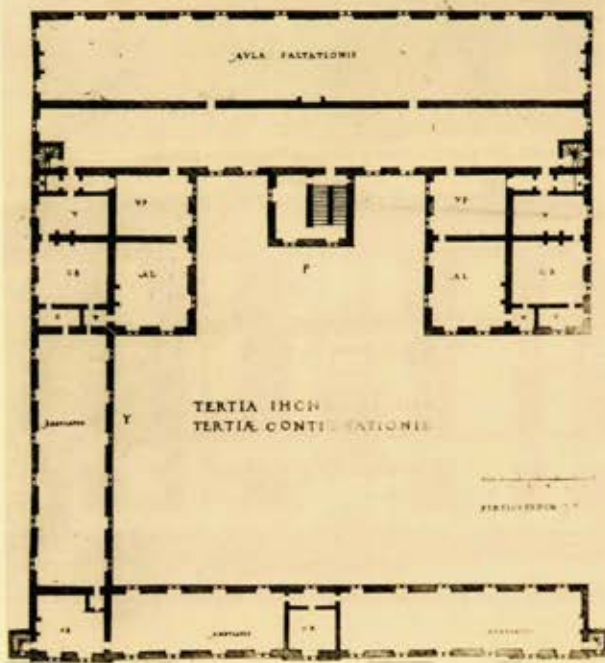
18. Château de Neuville, plan original restitué d'après un document du XVIII^e s. (J. Blécon, del.).

10. Modèle XXXVIII, 1550.

20. Château de Saint-Maur (J. A. Du Cerceau, Les Plus Excellents bâtimens...).



FACIES INTERIOR IN AREAM SPECTANS



TERTIA IHCH
TERTIA CONTI. TATIONIS

19

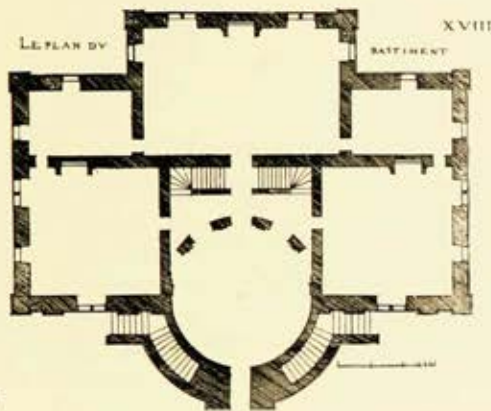
20



SAINT MAUR

FACIES ANTERIOR AN
MUSEUM VITAE

LA FACIE DE BARRIERS
DE COTE DE
L'ORDRE



21

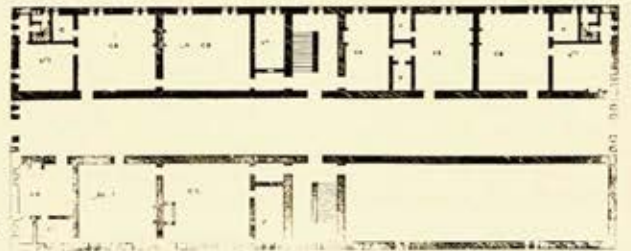


ORTOGRAPHIA

SECONDA ICHNOGRAPHIA
SECVNDE CONTIGNATIONIS



PRIMA ICHNOGRAPHIA
PRIME CONTIGNATIONIS



22

23



SCENOGRAPHIA



ORTOGRAPHIA



SECVNDA ICHNOGRAPHIA SECVNDE CONTIGNATIONIS

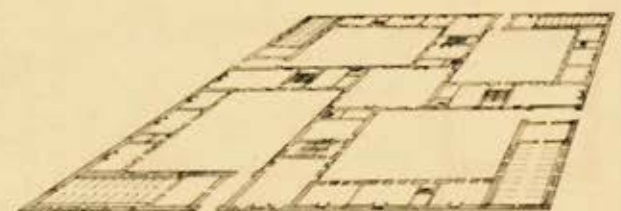
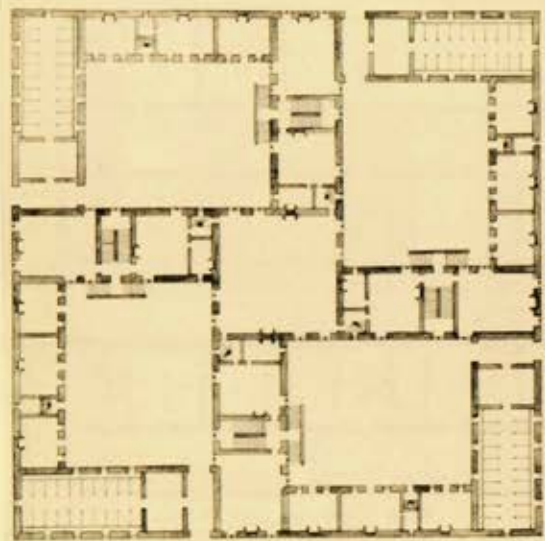
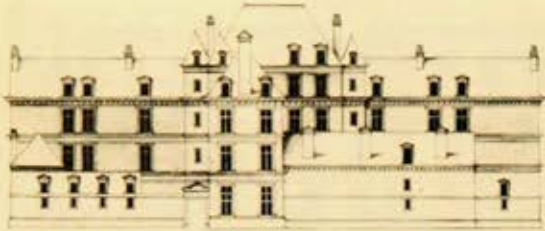


PRIMA ICHNOGRAPHIA PRIME CONTIGNATIONIS

- 21. Modèle XVIII, 1582.
- 22. Modèle XXX, 1550.
- 23. Modèle XXXI, 1550.
- 24. Modèle XXVII, 1582.

24

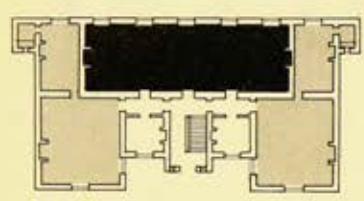




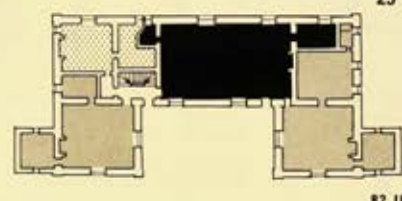
26

25

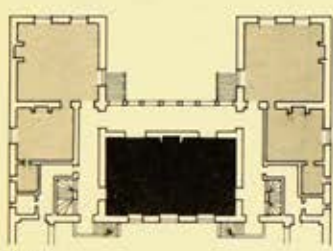
25. Six types de schémas distributifs (J. Blécon, del.).
 26. Maison pour quatre particuliers (Bibliothèque vaticane).
 27. Modèle XXXVIII, 1559 (détail de la planche).



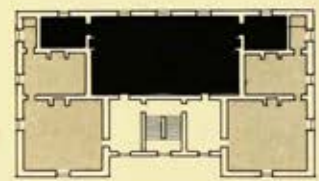
59.VII



82.II

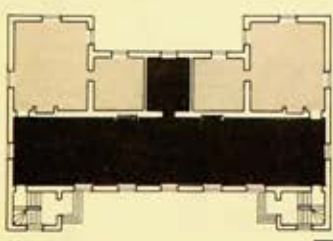


59.XV

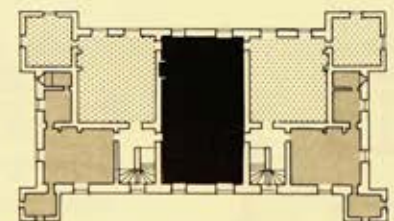


59.XI

27



59.IX



82.XIV

■ Salle
 ■ Appartement

0 10 20 m



XXXVIII

L'architecte entre science et pratique : le cas de Jacques Gentillâtre

par Liliane CHÂTELET-LANGE

Il s'en est fallu de peu que Jacques Gentillâtre ne soit oublié par l'histoire, bien qu'il ait laissé une œuvre graphique et écrite au moins quantitativement importante. Né en 1587, il a eu la chance de pouvoir se former dans l'atelier parisien le plus prestigieux autour de 1600, celui de Jacques II Du Cerceau, aux côtés du jeune Salomon de Brosse¹. Il connaissait donc parfaitement les projets et les travaux des grands chantiers royaux, alors en pleine activité : à Fontainebleau, à Montceaux et au Louvre. S'il quitte Paris vers 1603 pour mener ensuite une vie nomade, c'était probablement plus par goût que par nécessité. On le voit travaillant comme architecte et ingénieur à Sedan, en Lorraine et en Franche-Comté, il passe au moins un an à Montbéliard comme « architecte et fortificateur », au service du duc de Wurtemberg, avant de se faire engager pour des travaux d'ingénieur par la Seigneurie de Genève. En 1613 nous le retrouvons comme architecte à Châlon-sur-Saône qu'il semble avoir quitté seulement en 1622 pour Lyon où il est mentionné pour la dernière fois en 1623. Après cette date, ses traces se perdent.

Le hasard a voulu que son activité soit mieux documentée que celle de son maître et même que celle de De Brosse. Le R.I.B.A. à Londres possède un album de sa main réunissant près de 300 dessins datables entre 1597 et 1623 environ, dont Rosalys Coope a dressé avec beaucoup de soins un catalogue précieux². A Paris, à la Bibliothèque nationale (Ms. fr. 14727), il existe également un volume de petite dimension — presque aussi large qu'il est épais — d'environ 600 folios manuscrits : c'est le traité d'architecture qui nous occupera d'abord.

Le traité

Le but de cet ouvrage rédigé entre 1615 et 1625 environ, dont plusieurs chapitres paraissent inachevés, était de fournir un manuel pratique pour un architecte-ingénieur. Les feuillets du volume sont couverts sur les deux faces d'une petite écriture rapide,

1. Certains détails de la vie et de l'œuvre de Jacques Gentillâtre auxquels je fais allusion ici seront discutés avec plus d'ampleur dans mon étude sur cet architecte à paraître dans les *Monuments Piot*. Je renvoie toutefois à mon premier article, L. Châtelet-Lange, « Jacques Gentillâtre et les châteaux des Thons et de Chauvirey », *Le Pays lorrain*, 1978, n. 2, pp. 65-95. — Sur De Brosse voir R. Coope, *Salomon de Brosse and the Development of the Classical Style in French Architecture from 1565 to 1630*, Londres, 1972.
2. R. Coope, *Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects. Jacques Gentilhâtre*, Londres, 1972.

presque élégante, qui forme un contraste étrange avec un vocabulaire limité et une syntaxe souvent confuse. Chaque démonstration est accompagnée de dessins. Il va de soi qu'une entreprise d'une telle envergure ne saurait être, pour une grande part, qu'une compilation. Mais le choix des sujets traités, les priorités données sont personnels, et significatifs d'une attitude que l'auteur partage avec la génération du maniérisme tardif qui marque de son empreinte en France les quelques décennies qui précèdent et suivent le tournant du siècle.

L'ouvrage se divise en quatre grandes sections. La première traite de mathématiques, la seconde de forteresses et machines de guerre, la troisième de bâtiments et la quatrième d'inventions mécaniques. Le texte débute par des notions élémentaires d'arithmétique, notamment de longues tables d'addition, de soustraction, de multiplication, de fractions et de racines carrées (fol. 14 v^o-53 v^o)³. L'importance ainsi accordée aux calculs distingue notre auteur de presque tous les théoriciens antérieurs chez qui l'intérêt pour l'arithmétique se limitait essentiellement à l'établissement des frais de construction. Seuls Ammannati, en Italie, et Jean Chéréau, en France, s'attachent à des éléments semblables en les accompagnant aussi de tables⁴.

Les six livres qui suivent (fol. 63 r^o-196 r^o) traitent de géométrie : de mesures de surfaces et « de corps », d'arpentage (fig. 1), d'inventions diverses et se terminent par les proportions des forces mouvantes. Il est symptomatique d'une orientation nouvelle que deux livres soient consacrés aux fortifications et aux machines de guerre (fol. 208 r^o-321 r^o). On sait que la France était restée en retard par rapport à l'Italie dans le développement des sciences militaires. En 1600, lors de son voyage en France, Scamozzi notait encore que les fortifications françaises étaient toutes faites à la façon italienne, mais *secondo i tempi passati*⁵. C'était pourtant le moment du renouveau. Bien que les fortifications continuassent à être une occupation majeure des architectes, les premiers spécialistes apparaissaient alors à côtés d'eux, comme ce Jean Errard, un lorrain passé au service de Henri IV qui publia en 1600 le premier traité qui tienne compte des progrès de l'artillerie⁶. Quant à Gentillâtre, il se contente de comparer les systèmes de différents pays : France, Espagne, Hollande, Allemagne et Lorraine, en y ajoutant ses propres observations et l'explication de quelques machines qu'il avait construites. Il cite les auteurs qu'il a consultés, Albert Dürer, Aurelio Pasino de Ferrare qu'il a dû connaître à Sedan et qu'il appelle « le sieur Morel », Galeazzo Alghisi da Carpi dont Pasino a dû lui montrer le luxueux ouvrage et enfin Samuel Marolois, un français travaillant en Hollande⁷. Les deux lorrains, Jean Appier dit Hanzelet et Jean Errard ne sont pas mentionnés bien que leurs dessins soient copiés.

L'architecture civile fait suite à la fortification comme chez Francesco di Giorgio et à l'exemple, probablement, de Scamozzi. Elle est introduite avec un titre qui tient à peine

3. En réalité le traité n'a pas un début bien net. Aux fol. 1 v^o-5 v^o se sont égarés des dessins de corps géométriques qui devaient faire partie du livre de géométrie. Le fol. 6 r^o contient deux noms « Monsieur de lestoille » et « Monsieur de Chabanne » d'une écriture plus tardive. Aux fol. 10 r^o-13 r^o on lit les définitions des quatre éléments empruntées à Vitruve, II, 1 dans la traduction de Jean Martin, Paris 1547 (cité dans la suite comme Vitruve-Martin), à J. Appier et F. Thyboure, *Recueil de plusieurs Machines militaires et Feux artificiels pour la Guerre, et Recréations...*, Pont à Mousson 1620, livre IV, et à S. de Caus, *La Raison des Forces mouvantes...* Francfort 1615, livre I. Ce passage devait appartenir au chapitre sur les machines de guerre.
4. B. Ammannati, *La città. Appunti per un trattato a cura di Mazzino Fossi*, Rome, 1970, p. 16 et p. 237 et suiv. — Le ms. de J. Chéréau se trouve à la bibliothèque municipale de Gdansk, ms. 2280. J.-M. Pérouse de Monclos m'a aimablement prêté le microfilm de ce manuscrit.
5. V. Scamozzi, *Idea dell'Architettura*, Venise, 1615, livre V, chap. XXVI.
6. J. Errard, *La Fortification reduite en art et demonstrée*, Paris, 1600.
7. A. Dürer, *Eitliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, Nuremberg, 1527. Une traduction latine parut en 1535 à Paris. A. de Pasino Ferrarais, *Discours sur plusieurs points de l'Architecture de Guerre...*, Anvers, 1579. G. Alghisi, *Delle Fortificazioni libri III*, Venise, 1570. S. Marolois, *Fortification ou Architecture militaire tant offensive que defensive*, La Haye, 1615.

ce qu'il promet : *L'architecture des batiments de plusieurs conditions, a scavoir des batiments roialles (sic), champoistres et non champoistres (fol. 340 r°-397 v°)*. La première partie débute avec des extraits du premier livre de Vitruve « Fondements de l'architecture, formation de l'architecte, choix de lieux salubres » dans la traduction de Jean Martin. La suite s'articule autour de la présentation de deux demeures idéales servant d'exemple de distribution, l'une répondant à des règles climatologiques et pratiques, l'autre reflétant une conception sociale⁸.

La première maison — nous dirions le château — est illustrée par un plan idéal très sommaire de l'invention de Gentillâtre (fig. 2). Son caractère le plus distinctif réside dans l'accentuation des ailes latérales qui sont plus larges que le corps central qui n'abrite lui-même qu'une galerie de liaison⁹. Ce parti se retrouve dans les deux châteaux qu'il a bâtis aux Thons en Lorraine et à Cormatin en Bourgogne. A propos de la distribution et des contraintes climatologiques nous reconnaissons parfois les réflexions de Vitruve, surtout pour l'installation de la bibliothèque ; mais le programme s'est beaucoup élargi et porte aussi sur les cuisines, galeries, porteries et même des éléments plus prosaïques comme les fours, puits, et privés des soldats.

A cette habitation de plaisance s'oppose la description d'une maison des champs associée à une ferme (fig. 3). L'étrange conception du plan avec ses dépendances multiples et pittoresques est évidemment un reflet de la maison romaine de Vitruve (livre VI, chap. IX), bien que dans les détails Gentillâtre se soit inspiré plus directement de la *Casa degli Antichi* de Palladio (livre II, chap. XVI). Le texte qui accompagne ce plan ne s'y rattache que superficiellement. Contre toute attente, il n'est ni de Vitruve, ni de Palladio, mais d'Alberti dont une traduction du *De re aedificatoria* avait été publiée en 1553. Le recours à un écrivain aussi spéculatif est d'autant plus étonnant que pendant les décennies qui encadrent l'année 1600 on ne discerne aucun courant spéculatif parmi les architectes français¹⁰. C'est la pratique qui domine et Vignole semble avoir contenté tous les besoins théoriques. Le choix des sujets empruntés à Alberti jette une lumière significative sur l'attitude sociale de Gentillâtre : ce sont les passages où le grand Florentin se montre sous un aspect qu'on qualifierait aujourd'hui simplement de réactionnaire. Même un Gentillâtre n'a pas pu ignorer que les positions d'Alberti étaient fondées sur celles de Vitruve, celles-ci étant beaucoup plus modérées (livre VI, chap. VIII). Qu'il ait préféré Alberti en dit loin sur sa façon de penser. Ainsi répète-t-il que les pièces destinées au seigneur doivent être à l'abri de toute rencontre avec les « ordinaires et domestiques » qui pourraient « diminuer la dignité, aisance et plaisir du lieu » par leur « insolence et incivilités ». Les jeunes enfants sont relégués auprès de domestiques parce qu'ils font du bruit comme ces derniers. La méfiance dicte des mesures de sécurité : une seule entrée pour la maison, portes et fenêtres d'accès peu aisé à cause de larrons, un petit passage dérobé pour les émissaires secrets (*De re aed.*, liv. V, chap. II). La plus troublante recommandation commune à Alberti et à Gentillâtre est encore celle d'aménager des tuyaux dans l'épaisseur des murs pour que le seigneur en y mettant son oreille puisse entendre « à son plaisir » tout ce que disent non seulement les domestiques, mais aussi les hôtes de sa maison (*De re aed.*, livre V, chap. III).

C'est d'Alberti que vient encore la comparaison de la maison avec une ville (*De re*

8. Les édifices religieux et publics ne sont pas abordés.

9. Ce type de plan a des précédents à Ecoen, à Villeroy et dans un projet de J. I. Du Cerceau, *Premier livre d'Architecture*, Paris 1559, projet XXXIV.

10. Le sculpteur Jean Mansart, oncle de François Mansart, mort en 1614, avait possédé un ouvrage de « Baptiste Alberti » relié en veau noir et prisé dans l'inventaire après décès XX sols. Il s'agissait très probablement de son *Architecture* puisque le livre est inventorié avec d'autres traités d'architecture (voir H. Collard, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1963, p. 149). François Mansart avait également un Alberti relié à l'antique prisé de 3 livres lors de l'inventaire après décès en 1666 (voir M.-A. Fleury, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1956, p. 248). Louis Savot dans son *Architecture française de 1624* cite parmi les « principaux auteurs ayant écrits sur l'architecture » Alberti. Dans son texte pourtant, il se réfère souvent à Vitruve, cite Palladio, mais omet de mentionner Alberti.

aed., livre V, chap. XIV) où tout conflue vers la place commune ; de même la cour et la grande salle doivent être les centres de la vie du château, accessibles facilement et capables de desservir toutes les autres parties. Une autre idée albertienne fait apparaître un lien assez inattendu entre une attitude sociale et une particularité française de construction. Gentillâtre par le truchement d'Alberti exige « que le maître ait sa retraite à part, la dame la sienne, les familiers les leurs et les survenants en pareil sans qu'il y ait confusion ». « Mais, poursuit-il, d'autant qu'il est difficile, voire presque impossible de ranger tout cela dessous un toit, chacun des corps d'hôtel dessinés a ce que dessus aura son air ou parterre propice et le toit qui lui viendra. Toutefois ils seront tellement conjoints par galeries ou allées couvertes que quand le seigneur voudra faire appeler ses gens... il ne semble qu'il sorte d'une maison étrangère... » (*De re aed.*, liv. V, chap. II). A la lecture de cette recommandation, on se sent immédiatement renvoyé aux silhouettes des châteaux du temps de Gentillâtre avec leurs corps plus ou moins séparés, chacun coiffé d'un toit propre. Pour notre architecte, la réflexion d'Alberti avait dû apparaître comme une motivation théorique d'une pratique qui lui était familière depuis longtemps. La vieille tradition française de concevoir le château en unités séparées était devenue, en effet, le prétexte d'un traitement de masses de plus en plus sophistiqué : élément essentiel d'un style auquel Jacques I Du Cerceau assurera une large diffusion. Dès son premier *Livre d'architecture* (1559) et plus encore dans le troisième (1582), ses châteaux se décomposent en pavillons qui se distinguent ou s'interpénètrent selon un procédé maniériste qui revient aussi dans d'autres domaines. Ainsi le texte d'Alberti sous la plume de Gentillâtre prend-il valeur d'une justification — *a posteriori* — d'un parti esthétique. On regrette seulement de ne pouvoir savoir dans quelle mesure Gentillâtre est ici le porte-parole des idées de l'atelier des Du Cerceau.

Si les problèmes de distribution sont l'objet de larges développements, il n'en est pas de même pour les questions esthétiques. On apprend seulement que les parties de la demeure qui se présentent immédiatement à la vue dès l'approche doivent être décorées somptueusement ; cela veut dire : le portail, la façade sur cour et l'escalier. Ce qui prévaut, c'est l'idée de richesse. Quant aux proportions des ouvertures, notre auteur leur consacre tout juste une page où il copie les schémas de Serlio et de L'Orme. Les cinq ordres de colonnes qui suivent sont ceux de Vignole dont le commentaire, réduit encore un peu plus, est emprunté à une des premières éditions françaises de la *Regola*. La colonne torse est étudiée avec plus d'attention, et on trouve pour sa construction les systèmes de Dürer¹¹, de Vignole et un troisième, peut-être dû à Gentillâtre lui-même. Plus qu'une sensibilité déjà baroque, il faudrait sans doute y voir l'attrait exercé par une forme mathématique calculable.

La partie qui traite des bâtiments s'achève par deux livres concernant la maçonnerie (fol. 406 r^o-459 r^o) et la charpente (fol. 465 v^o-487 v^o) qui sont essentiellement fondés sur ses propres expériences et constructions. Avec des trompes ou niches sphériques (fig. 4), des escaliers suspendus, des vis compliquées (fig. 5) ou la charpente du fameux pont de Toulouse (fig. 6) il se montre informé des dernières conquêtes techniques de son temps¹².

Après deux pages sur l'optique, Gentillâtre consacre — comme Vitruve — son dernier livre aux arts mécaniques (fol. 492 v^o-590). On y trouve une multitude d'instruments et d'engins de tout usage parmi lesquels il est difficile de distinguer la part exacte de ce qui est dû à son invention propre et de ce qu'il a emprunté ailleurs. A partir du fol. 591 r^o il emprunte aux *Forces mouvantes* (1615) de Salomon de Caus des passages consacrés à des appareils hydrauliques. Toutes ces inventions mécaniques sont présentées avec une

11. A. Dürer, *Underweysung der Messung*, Nuremberg 1538, livre I, fig. 16 : spirale tirée d'un cercle (1^{re} éd. 1525). Il existait cinq éditions en latin, trois éditées à Paris en 1532, 1534 et 1535, deux à Arnheim en 1605 et 1606.

12. Au fol. 450 v^o figurent des dessins de « diverses voûtes d'ogives pour églises » avec liernes et tiercerons, témoins de la persistance du gothique dans l'architecture religieuse.

sécheresse scientifique qui caractérise aussi les textes de De Caus. L'ambiance de merveilleux qui entourait encore les machines de Besson (1569) et de Ramelli (1588)¹³ et qui les apparentait toujours un peu aux automates du Moyen Âge, a désormais disparu.

Ce traité dont l'ambition était visiblement de faire un nouveau Vitruve, se limite en réalité à un recueil de recettes pratiques. Le discours n'atteint jamais le niveau de la spéculation. De L'Orme, lui-même praticien passionné, avait encore beaucoup réfléchi sur la beauté en architecture. Il avait même eu l'intention de publier un livre sur les « divines proportions venues du ciel » révélées dans l'Ancien Testament, que lui avait inspiré la lecture de Francesco Giorgi¹⁴. Gentillâtre préfère se reposer sur Vitruve ou Vignole plutôt que prendre position sur des idées esthétiques. Ce qui le fascine vraiment, c'est l'aspect technique de son métier : les longs chapitres sur les mathématiques et la mécanique sont révélateurs à cet égard. Dans ce contexte il est intéressant de relever la curieuse introduction du traité qui commence par une question : « Quelles sont les mathématiques ? ». On est tenté d'y voir une paraphrase — significative — du *Que c'est qu'architecture ?* avec lequel Jean Martin ouvre sa traduction de Vitruve. Gentillâtre répond en énumérant des disciplines au nombre symbolique de 7 : l'arithmétique, la géométrie, la musique, l'architecture, la perspective, l'astronomie et l'astrologie. Cette classification est probablement inspirée de la *Divine Proportion* de Luca Pacioli (1509), qui, parmi les sept disciplines mathématiques fait aussi figurer l'architecture, au rang des trois subalternes avec la perspective et la cosmographie. En tête d'un traité qui veut embrasser tous les aspects du métier d'architecte, il faut voir là une tentative d'anoblissement de l'architecture. De Platon à Vitruve les mathématiques sont considérées comme la première des sciences, parce que la plus évidente, la plus certaine. L'architecte, bien qu'inférieur au mathématicien, le suit pourtant de peu puisqu'il exerce son métier « avant tout avec l'aide de mesures et d'outils qui rendent à son art un haut degré d'exactitude »¹⁵. Le progrès rapide des sciences à la fin du XVI^e siècle avait en quelque sorte réactualisé le problème qui semble avoir touché maintenant le milieu des architectes. Car l'accroissement du prestige des sciences ne pouvait que profiter à leur parent proche, mais plus pauvre, l'architecture¹⁶. De fait, d'autres que Gentillâtre soulignent au même moment et pour la première fois en France le côté scientifique de l'architecture¹⁷. Julien Mauclerc déclare en 1600 qu'« il n'y a rien de plus célèbre, de plus apparent, de plus digne et de plus utile que les Sciences Mathématiques. Le principal point de ces miens Livres consiste en la fabrique et disposition de l'Architecture ou l'Art de bastir, qui est sans doute la plus belle science et la première forme des Mathématiques... »¹⁸. De Salomon de Caus existe un manuscrit inédit avec un commentaire du premier Livre de Vitruve en forme de dialogue dont les protagonistes sont, à côté de l'architecte, un ingénieur et un mathématicien¹⁹.

En réalité, l'architecture ne nécessitait qu'un minimum de connaissances de mathématiques et la fascination exercée par celles-ci résultait plutôt de leur application

13. J. Besson, *Instrumentorum et machinarum... liber primus s.l.*, 1569. L'édition française, *Théâtre des instruments mathématiques et mécaniques*, Lyon, 1578. A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Paris, 1588.

14. A. Blunt, *Philibert de L'Orme*, Paris, s.d., pp. 145-154.

15. Platon, *Philebos*, 34 ; voir aussi Vitruve-Martin I, 3.

16. Sur les théories des sciences jusqu'à Galilée, voir : L. Olschki, *Geschichte der neu sprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, 3 vol. Halle/Leipzig/Rome/Florence 1919-1927 ; R. Taton (dir.), *Histoire générale des sciences*, t. II : *La science moderne*, Paris, 1958 ; A. C. Crombie, *Histoire des sciences de saint Augustin à Galilée*, Paris, 1959 (2^e éd. 1969) ; V. Fontana, « Arte e Isperienza nei trattati d'architettura veneziani del Cinquecento », *Architettura*, 1978, 1, pp. 68 et suiv.

17. En Italie, la même opinion est surtout exprimée par V. Scamozzi, d'abord dans sa préface de la réédition de Serlio (1600), ensuite dans son *Idea* (1615).

18. Cité d'après D. A. Thomson « Architecture et humanisme au XVI^e siècle. « Le Premier livre d'architecture de Julien Mauclerc », *Bulletin monumental*, 1981, p. 28.

19. Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 329. Ce manuscrit est relié à la suite d'un « petit traité de l'usage des gonomètres », également de la main de Salomon de Caus.

dans les domaines comme la mécanique, la fortification et l'arpentage²⁰. Cet engouement pour les sciences a d'autres conséquences : dans la mesure où l'intérêt s'attache à des domaines plutôt marginaux de l'architecture, l'attention au système vitruvien, pourtant aussi fonction des nombres, diminue sensiblement. La *Concinnitas* d'Alberti, la correspondance des membres, devient pour cette génération un problème de plus en plus éloigné. Lorsque, chez De Caus, l'ingénieur demande à l'architecte ce que Vitruve veut dire par des proportions convenables en bâtiment, celui-ci lui répond — correctement — que c'est la disposition et la correspondance de toutes les parties, mais il entend ces termes faussement car il s'agit pour lui de la bonne disposition des caves, cuisines, salles..., pour aller et venir de l'un à l'autre (fol. 8^{ro}). Il confondait donc la *venustas* avec la *commoditas*.

L'album

Il semble bien que le vitruvianisme ne subsistait vers 1600 que comme une convention, ni discutée, ni contestée, parfois ignorée. Jacques I Du Cerceau (1583) se sert des proportions de Serlio²¹ ; Mauclerc (1600) copie les ordres de colonnes de Hans Blum²² ; Jacques Perret (1601) déclare dès la première page qu'il ne parle pas des principes de géométrie, architecture, perspective etc., mais « seulement des effets d'iceux »²³ ; Jacques Franquart (1617) avoue qu'il néglige « de traiter des colonnes et leurs proportions... que cela est assez démontré par Vitruve et d'autres modernes »²⁴ ; Pierre Le Muet (1623) se contente d'un « sommaire Discours » pour survoler mesures, proportions, symétrie et santé à la fois²⁵ ; Savot, un an après, rassure ses lecteurs qu'il ne les ennuiera pas avec les ordres²⁶. Ce qui avait conduit Du Cerceau à publier son *Petit traité des cinq ordres de colonnes* (1583) ce n'était pas le désir de présenter une nouvelle conception des ordres, mais l'envie de donner des modèles pour les décorer. L'ouvrage est plus proche des inventions fantastiques et anecdotiques d'un Sambin (1572) et d'un Boillot (1592)²⁷ que du Livre des cinq colonnes de Vignole.

L'image a remplacé la théorie. C'est elle qui constitue la vraie contrepartie du revirement des architectes vers les sciences ou ce qui était considéré comme tel. Aucune époque des siècles classiques en France n'a laissé autant d'albums de dessins de modèles pour architectes que les décennies des environs de 1600. A ceux, bien connus, conservés à Paris (au Louvre, à la Bibliothèque nationale, à l'école des Beaux-Arts), il faut ajouter celui de Gentillâtre à Londres, plusieurs, démembrés à Berlin, celui de Jean Chéréau à Gdansk, un de Jean Laurent à Châlon sur Saône, enfin un important volume qui a disparu, peut-être brûlé depuis peu, au château de Montjeu qui, d'après Destailleur, contenait des dessins de Salomon de Brosse²⁸.

Ces albums destinés à orienter les architectes et leurs clients présentent tous grosso modo les mêmes caractéristiques. Les dessins concernent presque uniquement des détails : façades, portes, fenêtres, lucarnes, cheminées, tombeaux etc. Il s'agit de projets, soit pour

20. On se rappelle le témoignage de Descartes qui, évoquant la passion générale des années vingt pour les mathématiques, reconnaît « qu'elles ne servaient alors qu'aux arts mécaniques, et qu'on n'avait rien bâti dessus de plus relevé », *Discours de la méthode*, 1637, 8—9 : 24-30.

21. J. Du Cerceau, *Petit traité des cinq ordres de colonnes*, Paris, 1583.

22. D. A. Thomson, art. cit., p. 17.

23. *Des Fortifications et Artifices, Architecture et Perspective de Jacques Perret Gentilhomme Savoyen*, Paris, 1601.

24. J. Franquart, *Premier Livre d'Architecture contenant diverses inventions de portes...* Bruxelles, 1617, préface.

25. P. Le Muet, *Manière de bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris, 1623.

26. L. Savot, *L'Architecture françoise des bastimens particuliers*, Paris, 1624, chap. IV.

27. H. Sambin, *Œuvre de la diversité des termes dont on use en Architecture, reduite en ordre*, Dijon, 1572 ; J. Boillot, *Nouveaux pourtraitz et figures de termes pour user en Architecture composez en enrichiz de diversité d'Animaulx representez au vray, selon l'Antipathie et contrariété naturelle de chacun d'iceulx*, Langres, 1592. Les deux ouvrages sont dépourvus de toute réflexion théorique.

28. Je me base ici sur H. de Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1898, p. 295, où

une commande précise, soit de projets libres, de reproductions d'œuvres exécutées par le dessinateur même ou par d'autres, voire même de copies d'après des gravures. Ce n'est que rarement qu'un motif a été dessiné d'après un monument *in situ* : il s'agit presque toujours de copies de fonds d'atelier.

Un autre trait commun de ces volumes est l'absence de toute référence à l'art antique. Sur près de 300 feuillets de Gentillâtre au R.I.B.A. on ne trouve pas un seul motif inspiré des ruines antiques. Pour lui l'antiquité a perdu la valeur exemplaire qu'elle avait encore pour de L'Orme et pour Bullant. Par contre, ce que Gentillâtre a retenu de l'Italie moderne est à peu d'exceptions près une véritable sélection d'hérésies à l'égard du canon classique. Avant tout Michel-Ange maniériste : la niche-tabernacle de la chapelle des Médicis, la porte intérieure de la Laurentienne, la porta Pia, la porte sous les arcades et celle du passage du palais des Conservateurs, enfin toutes les portes dites de Michel-Ange ajoutées aux éditions postérieures de la *Regola* de Vignole. On y trouve aussi la fenêtre à bossage du palais Thiene de Palladio, plusieurs portes rustiques de Serlio, la façade du palais Caprini dont le traitement rustique de l'étage-socle a certainement plus intéressé que le reste, les palais Maccarani et Alberini (d'après les gravures de Lafréry) et la façade, moins connue et fort pittoresque du casino Altemps (fig. 7), jadis en bordure de la via Flaminia, aujourd'hui transférée au Capitole. Cette façade construite après 1592 par Onorio Lunghi²⁹, représente seule la génération des maniéristes tardifs italiens des Della Porta, Del Duca, Mascarino ou encore Ricchini, auxquels Jacques II Du Cerceau et Gentillâtre sont liés par plus d'un trait (fig. 8).

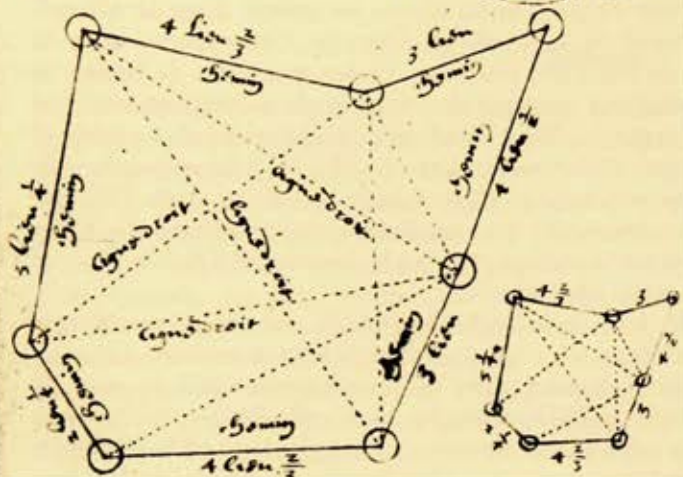
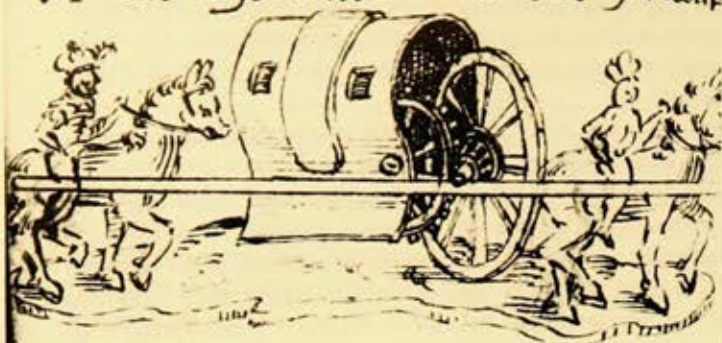
L'usure de ces derniers feuillets, leur style, indiquent qu'ils ont été — peut-être à l'exception des portes dites de Michel-Ange — copiés pendant le séjour parisien. On peut admettre que leur choix n'est pas dû au hasard, mais qu'il est représentatif du goût de 1600. On retrouve dans l'œuvre de Jacques II Du Cerceau, dans celle de Gentillâtre et de De Brosse comme chez bien d'autres cette même liberté, cette ingéniosité sous lesquelles le vocabulaire classique ne survit le plus souvent que par allusion figurative (fig. 9). Aux ordres vitruviens s'est substituée une autre structure, plus fantaisiste, plus complexe, rarement savante. Mais il faut souligner que cet art reste d'abord un art du détail et en cela il répond aux thèmes des albums. Aussi ce style très original, peut-être un peu bavard, n'est pas sans avoir un accent populaire et il ne tardera pas à devenir la cible des nouveaux « connaisseurs » et « intelligents » qui n'y verront qu'un vilain goût, le manque de régularité, en somme, le refus insensé de se soumettre aux règles.

Comparé à l'exubérance formelle et imaginaire des dessins de Gentillâtre, son traité, limité à une pensée si technique, si pratique, paraît appartenir à un autre monde. Pourtant, l'un et l'autre doivent être compris, comme les deux aspects complémentaires d'une même attitude, commune à cette génération du tournant du siècle, de détachement, sinon d'indifférence à l'égard d'un système qui croyait pouvoir déterminer le beau avec des règles. Il n'est peut-être pas tout à fait fortuit que ni les fils Du Cerceau, ni de Brosse, pas plus que les Métézeau ou Le Muet n'aient formulé leurs convictions esthétiques et qu'il ne nous reste que les pages de Gentillâtre pour combler tant bien que mal une lacune entre de L'Orme et Fréart de Chambray.

l'auteur déclare : « Nach einer mündlichen Angabe Destailleur's gabe es einen starken Band Originalzeichnungen von Salomon de Brosse, verschieden von dem fruher erwähnten [l'album du Ry du Louvre] im Schloss Monjeu (Talleyrand) bei Autun ». Actuellement il ne se trouve aucun volume de dessins parmi ce qui reste des archives et de la bibliothèque au château comme j'ai pu le constater moi-même, grâce à l'amabilité du propriétaire.

29. K. Noehles a qui on doit cette attribution, date la façade dans les années 80 du XVI^e siècle (K. Noehles, *Breve racconto... da G. B. Mola l'anno 1663*, Berlin, 1966, p. 14 (Quellenschriften zur bildenden Kunst, hg. von O. Lehmann-Brockhaus und S. Waetzoldt, 1). Mais l'auteur ne connaissait pas le dessin conservé à la bibliothèque nationale de Paris (Est. Rés. B 2 b, fol. 7 r^o, vers 1600) qui montre les armoiries du fronton qui sont celles de Clément VIII Aldobrandini, pape de 1592 à 1605, ce qui daterait la façade au plus tôt en 1592.

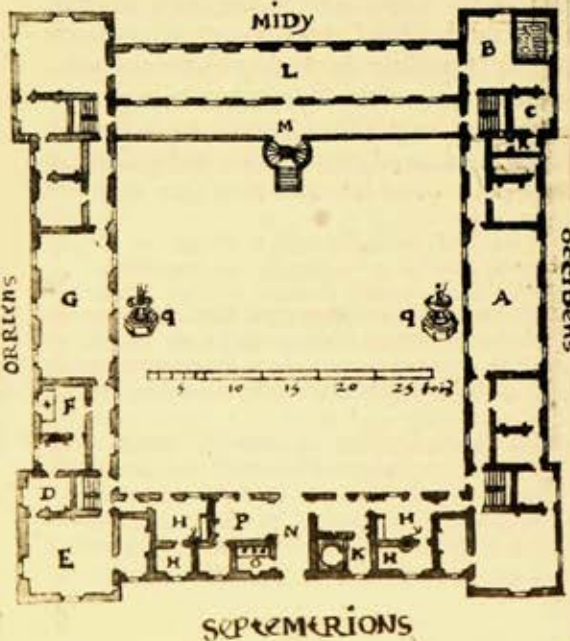
1 VI Livre de geometrie de la mesure des ligne de courbe



1. J. Gentillâtre, Odomètre ou machine carrossable pour arpenter. B.N., fol. 102 v° (Cl. B.N. Paris).
2. J. Gentillâtre, plan de château. B.N., fol. 330 v° et 331 r° (Cl. B.N. Paris).

2 X Livre de l'architecture des batiment

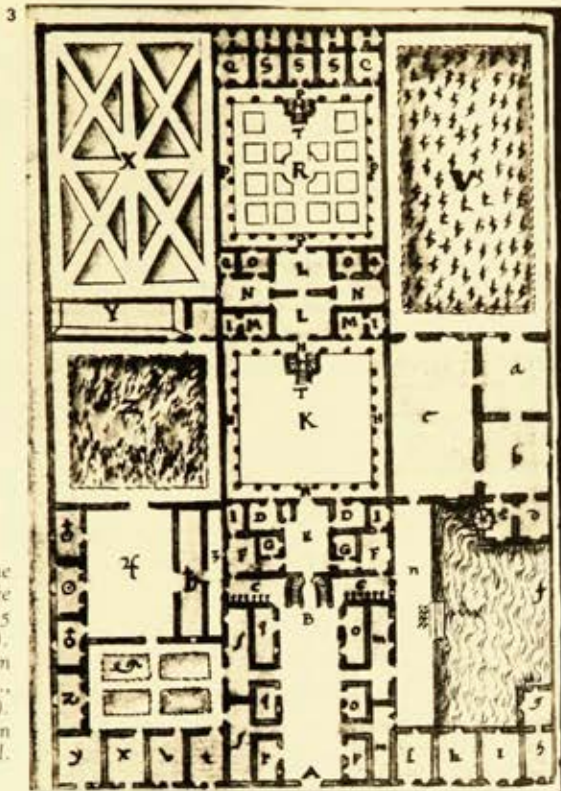
Figure ichnographique au quel est demontree tout les commoditez appartenant au dit batiment ch'empresse et se situent parus devent selon les regions et voy requises saut de corps humain et au quel chambre et salle fait son demorete selon la saison de l'ant rous siapre et de montee bidy d'implomont



X Livre de l'architecture des batiment

Demonstration des noms de chacune demorete figure et marque sur le plan ichnographique et ty seigne par les lettres qui sanjuins et qui sont figuree sur le dit plan

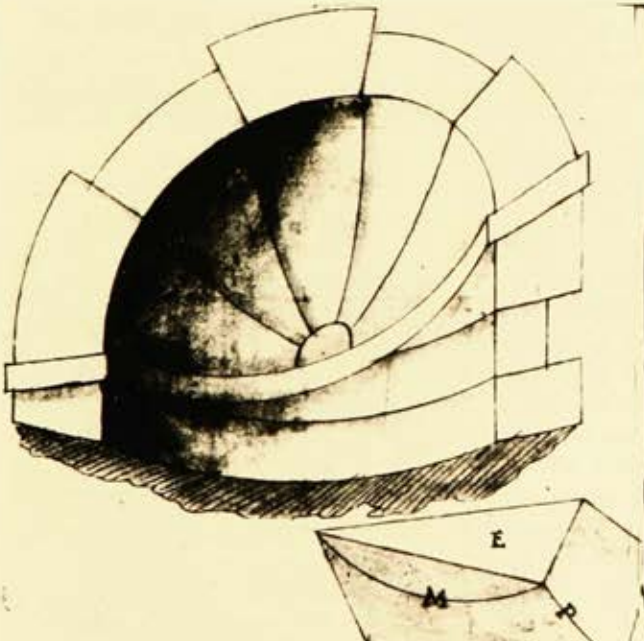
- A La salle pour boire et manger lince situes vers occidens
- B Les baignoire ou estune tenant du midy occidan
- C La chambre des baignoire et estune
- D Les estude vers occiens
- E La librairie tenant de l'occien et du septentrion
- F La chapelle pour chanter mes vers occiens
- G La salle pour boire et manger au peny temps ch' est et ch' antenne vers occiens
- H Les cuisines et garde manger vers septentrion
- I Le puis tant pour les cuisines que pour le font
- K Le font pour cuire le pain vers septentrion
- L La galerie vers midy
- M La terare et Les calli vers septentrion
- N La portee pour l'antre de la maison
- O Les priue pour Les Soldat vers septentrion
- P Corde grande pour Les soldat
- Q Les fontaine de dans la cour



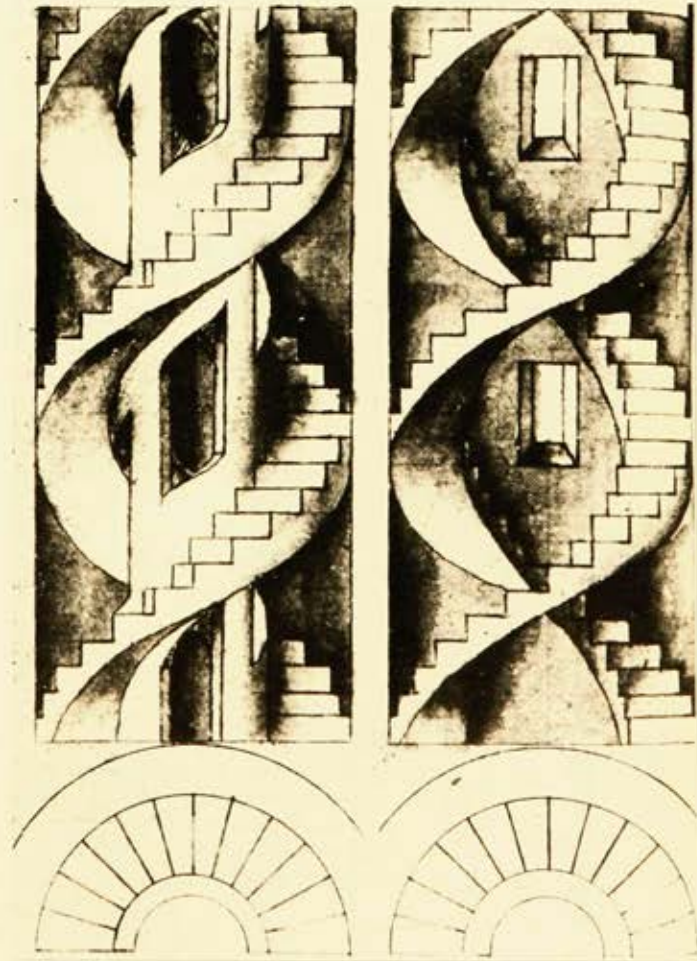
356
 X Lignes de l'architecture des batinient
 Table pour reconnoître les dimensions & proportions
 du plan & l'élévation du corps des logis & de leurs
 parties pour les logis que pour les jardins & les
 en fans de les faire en quelque sorte de
 pour s'adapter avec les jardins pour qu'ils soient

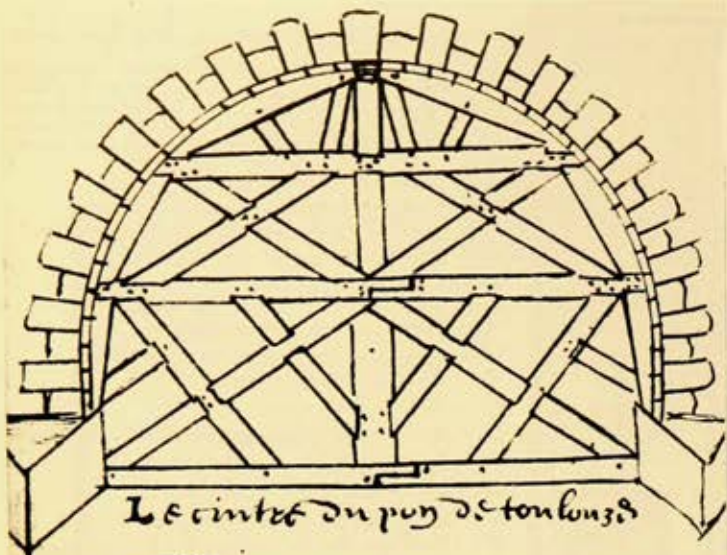
- A — Euvre pour le couronnement
- B — Portique en voûte servant des salles
- C — Escuyeri pour les cheuans du seigneur
- D — Chambre pour les officiers
- E — Cuy sine
- F — Chambre pour maître de halle et usenice
- G — Pannetier et sommellerie
- H — Gallery sur la grande cours
- I — Cabinets du seigneur
- K — Grande basse court
- L — Avin salle oratoire et salle du seigneur
- M — Logis de receuue et secretarie
- N — Chambre pour le seigneur
- O — Garderobes pour le seigneur
- P — Gallery sur le Jardin du seigneur
- Q — Cabinet sur le Jardin du seigneur
- R — Jardin pour le seigneur
- S — Logis des damme
- T — Les es callie pour monter au gallery
- V — Vigue
- X — Parc de bois planté en compartiment
- Y — Ieu de paume
- Z — Garenne pour des Layns

3. J. Gentillâtre, plan d'une maison des champs associée à une ferme. B.N., fol. 355 v° et 356 r° (Cl. B.N. Paris).
 4. J. Gentillâtre, « niche en tour creuse rampante ». B.N., fol. 432 v° (Cl. B.N. Paris).
 5. J. Gentillâtre, escaliers en vis à doubles révolutions. fol. 442 v° (Cl. B.N. Paris).

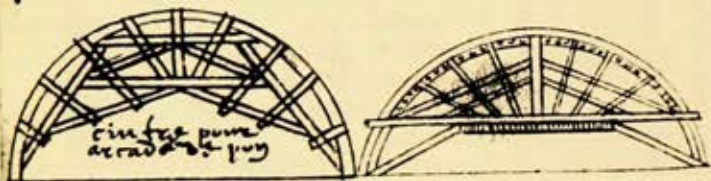


Il consistoit à faire une tour creuse rampante pour
 les passages de la tour sans pour telle la vue se faire par
 une tour en queue & puis s'engager le passage de la tour
 et faire les lit sur tout des rampes qui faisoit prendre sur le
 charnier & les autres pour charnier & les lit s'engager
 il faisoit prendre la charnier marquée M sur l'air de la
 coupe de la niche & l'autre marquée A pour l'autre coupe de la
 dit niche comme vous s'entend & faire le dit charnier
 sur l'air de la tour comme M ou l'air A selon la coupe de la
 niche de la charnier s'entend faire adde d'un lit
 l'autre sur la charnier du charnier en grand qui charnier
 pile à la charnier de son camp & la fait faire apliquer
 l'autre qui sont de la charnier sur le charnier pour faire les
 marquer de la charnier de son camp & la fait faire adde
 de la charnier

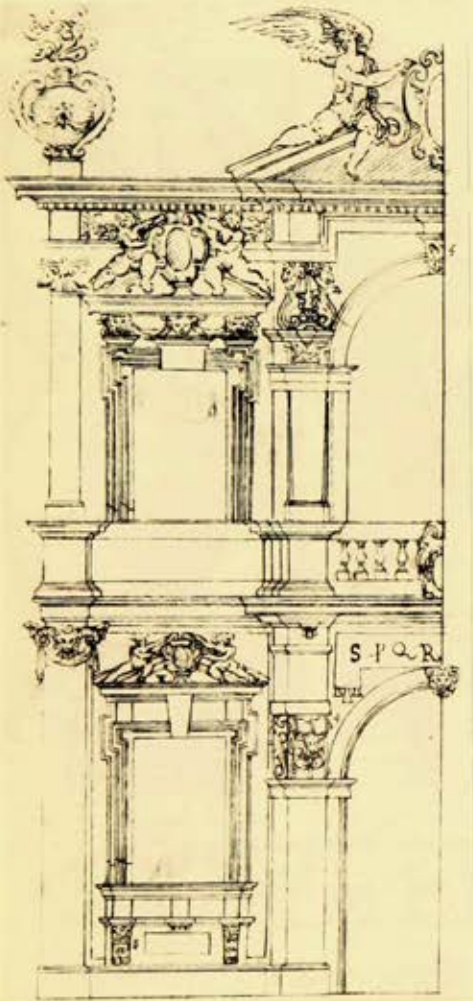




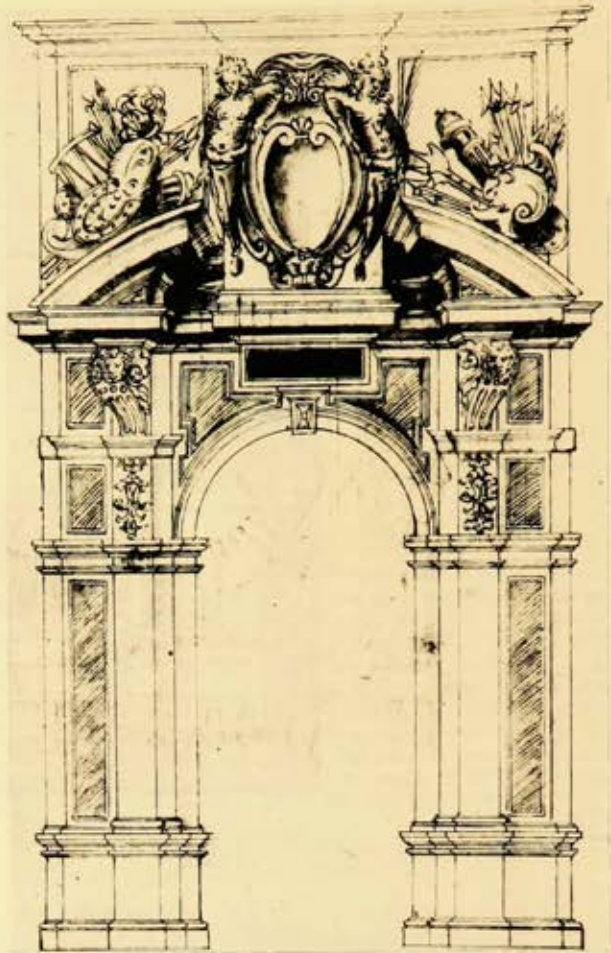
Le cintre du puy de toulouze



cintre pour le caducée de puy

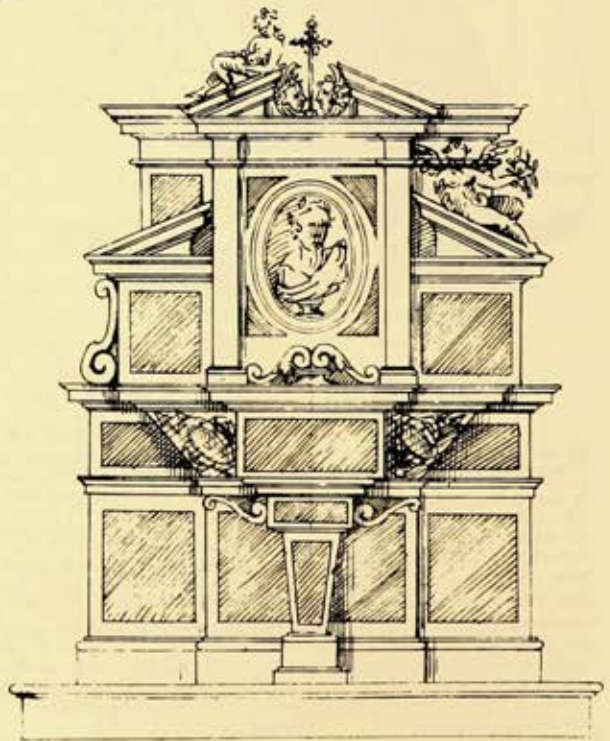


7



8

9



6. J. Gentillâtre, « Le cintre du pon de toulouse », B.N., fol. 465 v° (Cl. B.N. Paris).
 7. J. Gentillâtre, Façade du casino Altemps à Rome, RIBA, fol. 13 r°.
 8. J. Gentillâtre, projet de portail, RIBA, fol. 77 v°.
 9. J. Gentillâtre, projet de tombeau, RIBA, fol. 170 r°.

Le traité de Serlio et son influence en France

par Jean-Jacques GLOTON

Dans l'épineux débat touchant l'influence réelle des traités d'architecture de la Renaissance, une évidence entraîne pour une fois l'unanimité des historiens : s'il est un « trattatista » qui a changé le cours naturel des choses dans l'art de bâtir hérité du Moyen Age et mis en usage en France le système classique, c'est bien Sebastiano Serlio. Du vivant même de l'architecte bolonais — et la France ne représente qu'une portion de son champ de rayonnement — un Goujon, un Philander, un Delorme (et sans doute bien d'autres dont nous avons perdu les témoignages) ont apporté les hommages les plus explicites à celui à qui l'architecte-sculpteur de la fontaine des Innocents attribue « le commencement de mettre en lumière au Royaume... [les règles de Vitruve] ». Cent ans plus tard, le *Parallèle* de Fréart de Chambray atteste le caractère durable des leçons de M^r Sébastien, qui demeure sous Louis XIV, avec Vignole, le plus consulté des auteurs de traités. Tant que durera le « classicisme », jusqu'à l'architecture moderne du XX^e siècle, Hauteceur n'a pas manqué de le souligner, Serlio restera le « bréviaire » des praticiens français.

Mais toute gloire tend à offusquer la réalité dès lors qu'elle devient machinale et c'est bien ce qui est advenu, semble-t-il, du manuel commode et familier de Serlio. Chacun étant d'accord sur le fait qu'aucun autre traité de la Renaissance n'a exercé une influence comparable à la sienne, le gros livre s'est trouvé négligé par la quasi totalité des historiens, au profit des manuscrits restés inédits et du petit nombre des bâtiments effectivement construits, ou même simplement projetés par le maître. Non sans quelque raison d'ailleurs, le *Sixième Livre* a semblé à beaucoup suffisant pour figurer la contribution de l'artiste dans l'histoire de l'architecture, à la suite de Marco Rosci et de Myra Nan Rosenfeld. Parallèlement les travaux d'André Chastel, de Jean Guillaume et de Jean-Pierre Babelon mettaient en lumière la portée des projets de Serlio pour le Louvre, son rôle décisif à Ancy-le-Franc, l'influence exceptionnelle du Grand Ferrare. Bref, que reste-t-il aujourd'hui du traité imprimé dans les apports majeurs de Serlio à l'histoire ? Que reste-t-il de l'image longtemps acceptée de l'honnête « commis-voyageur » du « classicisme », tel qu'il se profilait à travers les cent cinquante références introduites naguère par Louis Hauteceur dans son tableau de l'architecture française entre François I^{er} et Louis XIV ?¹

1. Les travaux fondamentaux auxquels nous faisons allusion sont trop connus pour qu'il soit ici nécessaire d'en donner les coordonnées exactes. En revanche, dans la suite de notre propos, nous évoquerons beaucoup d'édifices souvent peu connus des historiens, perdus dans la province des villes et des campagnes, négligés comme « architecture mineure » jusqu'à il n'y a pas si longtemps. Tout cela appellerait une quantité de références et de discussions (localisation, date, auteur, milieu...) qui feraient de cet article un véritable mémoire. Nous nous sommes efforcé de contrôler aux sources les plus récentes les indications que nous donnons touchant les édifices qui servent à la démonstration. On nous pardonnera de renvoyer

Il faut bien le dire, dans la plupart des cas cités par l'historien, l'influence de Serlio restait floue, les relations entre le traité et les œuvres citées de caractère fort général : le « bon usage des ordres », la « symétrie », le « culte de l'Antiquité », voilà, nous disait-on, ce que les architectes français avaient pris dans les textes et les planches du Bolognais. Certes. Mais soyons plus précis : quelles planches, quels textes particuliers ont retenu l'attention du constructeur, déterminé son choix, orienté sa recherche ? en quoi consiste l'emprunt, le « serlianisme » ? Ce détail de chapiteau ? cette composition de façade ? ce plan ? ce parti architectural ? Pour prendre un exemple, entre cent, aucun passage de Serlio, aucune illustration de ses Livres, ne peuvent être considérés comme le point de départ, même lointain, des rares — et d'autant plus intéressantes — compositions religieuses aux trois ordres superposés que cite Heutecœur, ou que l'on pourrait évoquer à sa suite, chapelle des Fonts de Semur, clocher sud de Gisors, tour de Chars, façade de Mesnil-Aubry...). Ou plus frappant encore peut-être, tant le rapprochement est devenu habituel, qu'y a-t-il donc au juste de précisément serlien, dérivé directement d'un modèle du traité, dans tous ces portails à bossages dont on continue de lui prêter l'inspiration explicite, de la Normandie au Languedoc ? L'usage de Serlio en France mérite d'être réexaminé à fond.

C'est d'emprunts précis aux sept Livres publiés, de leur fonction effective de manuel pratique d'architecture pendant les XVI^e et XVII^e siècles français qu'il sera question ici. Et d'entrée de jeu se trouve posé le problème des autres traités d'architecture accessibles au même moment pour la même clientèle : Cesariano (Milan, 1521) dont on devait bien trouver quelques exemplaires chez nous ? Sagredo, dont les *Medidas* sont effectivement traduites en français à Paris dès 1530 ? Puis le Vitruve de Goujon (1547), les premiers recueils de Du Cerceau (à partir de 1550 environ) ? Enfin, avec les années 60 et 70, Delorme, Bullant, Vignole, Palladio... ? Les auteurs, on le sait, se recopiaient souvent, dans le texte et dans l'illustration. Et lorsqu'il s'agit des modèles d'ordres classiques, ou des relevés de monuments exemplaires de l'Antiquité et de la Renaissance, il est souvent délicat de distinguer entre les sources possibles : ce chapiteau rappelle telle planche de Serlio, telle autre semble inspirer cette loggia, ce péristyle ? Mais après tout, le même modèle — ou presque, et tout est dans ce « presque » — pouvait être pris dans Goujon, dans Palladio... La solution « qu'on ne trouve pas ailleurs », la combinaison aussi de plusieurs éléments qui n'apparaissent pas tous dans tel ou tel autre traité, mériteront une attention particulière. Mais c'est surtout au niveau des modèles théoriques, plans-types pour le château ou l'église, compositions idéales de façades, arrangements décoratifs destinés aux portails, aux fenêtres, aux cheminées, aux plafonds..., et encore aux fontaines, aux jardins, aux monuments funéraires, c'est là surtout qu'apparaît le génie propre et partant l'influence effective de chaque « trattatista ». Même sur ce terrain pourtant, la prudence doit être de règle. Bruno Tollon ne nous montrait-il pas tout récemment encore comment tel schéma nouveau de château à pavillons losangés, présenté par Serlio dans son manuscrit pour le Livre VI, remontait à Peruzzi dont les dessins aujourd'hui aux Offices ont fort bien pu inspirer les architectes français, ceux du moins qui étaient passés par l'Italie — mais se trouvait surtout, de façon bien imprévue, vulgarisé de façon décisive par quelques feuilles supplémentaires des... *Temples* de Du Cerceau !

La date et le lieu de tels emprunts explicites compteront beaucoup dans l'appréciation du serlianisme des Français. Notre propre expérience touchant la Renaissance en Provence et les leçons tirées des précédents colloques de Tours nous conduisent à ne pas nous enfermer dans l'espace serré, spécial, privilégié, voire exceptionnel de l'Ile-de-France royale, comme à ne point non plus borner notre champ temporel au demi-siècle un peu

globalement à Gêbelin et Hauteœur, puis aux Congrès archéologiques, enfin aux tables du Répertoire d'Art et d'Archéologie de ces dernières années, qui apportent l'essentiel des précisions souhaitées. Notre *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence* a été édité par l'École française de Rome en 1979.

conventionnel (1535-1589) qui fournissait à Hauteœœur le cadre de cette « formation de l'idéal classique » à laquelle Serlio est évidemment lié. La France dont il est ici question correspond à l'ensemble du royaume, aux provinces trop longtemps négligées au profit de la capitale, voire à des terres non encore intégrées à ce pays mais qui déjà participent largement de sa culture et de sa vie créatrice, comme la Lorraine et la Franche-Comté. Quant aux limites chronologiques, le serlianisme constitue, nous en sommes persuadé, un phénomène d'une durée relativement longue. Perceptible dès 1540, il se manifeste avec des formes nouvelles pendant les guerres de religion et sous Henri IV, mais garde encore beaucoup de richesses inexploitées jusqu'à ce que, le Grand Siècle déjà bien engagé, les ultimes stimulations venues du traité portent enfin aux créations les plus inattendues qu'ait pu pressentir le « peintre et architecte » du feu roi François. Les observations faites en Provence nous avaient conduit à un certain nombre d'idées sur la diffusion de l'architecture issue de la Renaissance et ce sont particulièrement ces idées que nous nous sommes proposé de vérifier dans le reste du pays. Nous ne pouvions, bien sûr, prétendre nous appuyer sur une connaissance vraiment cohérente de l'ensemble de la production architecturale française entre le milieu du XVI^e siècle et le dernier tiers du XVII^e siècle. On mesure bien ici de quel prix serait, s'il était déjà bien avancé, cet *Inventaire général des richesses d'Art de la France* dont André Malraux prit l'initiative, il y a vingt ans. À défaut, nos collègues Jean Guillaume et Bruno Tollon ne nous ont pas ménagé l'information touchant Poitou et Pays de Loire pour le premier, Languedoc pour le second. Nous avons essayé de rassembler aussi les matériaux réunis depuis dix ans à Tours par tous les participants aux colloques d'architecture de la Renaissance : que chacun trouve ici l'expression de notre gratitude. Pour le reste, les documents rapportés année après année de multiples voyages à la découverte de l'architecture si diverse de notre pays nous ont conduit à une vision globale du serlianisme, forcément un peu subjective et circonstancielle, mais qui, nous l'espérons, pourra engager la discussion et de nouvelles — et indispensables — recherches.

Comment concevoir cette « réception » de Serlio en France, comme indiquait le premier programme de ce colloque ? En continuant la métaphore, on pourrait dire que les questions à résoudre sont celles qui se posent à l'enquêteur chargé d'apprécier l'efficacité d'une chaîne de télévision : jusqu'où porte l'« émetteur » Serlio ? L'« image » est-elle nette ou floue ? quels « programmes » sont les plus suivis ? Observe-t-on un attachement du public aux « formules éprouvées » ou des « intérêts nouveaux », liés à d'autres « conditions de vie et de culture » ? Pour ce qui était de la Provence, nous avons pu nous rendre compte que Serlio avait été fort bien reçu jusque dans les vallées les plus reculées (portail des Mées, près de Manosque), qu'on avait bien compris son vocabulaire et sa syntaxe (composition dorique sur rez-de-chaussée à bossages de l'hôtel Peyroneti à Aix), apprécié ses solutions monumentales les plus neuves, fort précocement (Rosmarino, c'est-à-dire, vers 1548 un projet non exécuté pour Lourmarin), mais utilisé encore le traité sous Mazarin comme un catalogue de façades bien dessinées, quitte à les simplifier, par goût et par économie (Barbentane de 1654). Ceci dit, la « réception » de Serlio en Provence était moins importante quantitativement que ce qu'on avait prévu : des ressemblances vagues, mais peu d'enregistrements précis, en particulier pour ce qui est du dessin des ordres antiques et aussi — autre « programme » — en ce qui concerne ces « portes, fenêtres, cheminées, appareils rustiques », où Hauteœœur voyait l'essentiel de l'apport de Serlio à l'architecture française. La bonne ou mauvaise réception semblait liée au contexte socio-économique : à l'écoute de l'architecte novateur, la noblesse des châteaux et les bourgeois des villes étaient beaucoup plus nombreux que les gens d'église, mais les modèles de Serlio pouvaient éveiller chez certains de ces derniers des idées révolutionnaires (plan ovale des Jésuites de Carpentras). Au total une situation qui n'était pas si différente de celle du milieu privilégié cour-capitale, point de véritables décalages provinciaux, mais partout des possibilités d'accueil intelligent et sensible, partout pour l'enquêteur, nécessité d'aborder la réalité « française » sans préjugé. Restait donc à

étendre à l'ensemble du royaume les démarches précédemment menées en Provence : examiner d'autres châteaux, d'autres maisons bourgeoises, d'autres églises aussi. Être particulièrement attentif à ce qui se passait dans les grands foyers économiques et culturels de la France de la Renaissance, Lyon et Toulouse, Rouen et Caen, Tours et Orléans..., sans pour autant négliger les petits centres, bien vivants, comme Fontenay-le-Comte ou Carpentras, où la nouvelle architecture accompagne comme on sait les mouvements régénérateurs de la littérature et de la pensée. Restait enfin à ne pas oublier, comme pour Aix ou pour Marseille, que des villes qui avaient eu une architecture très vivante à la Renaissance, peuvent ne plus conserver que d'insignifiants vestiges après les ras de marée du baroque ou de la révolution industrielle. Pour un château, un hôtel venus jusqu'à nous des temps lointains de la première architecture classique, combien ont été détruits, combien mutilés, combien plus ou moins totalement maquillés par les restaurateurs ? Certaines preuves tangibles de la bonne réception de Serlio nous sont à jamais irrécupérables.

Le contenu des divers livres du traité et l'ordre chronologique de leur publication conduisent tout naturellement à distinguer dans les leçons de Serlio trois grands secteurs abordés tour à tour, dans un ordre de préoccupations qui dépasse l'auteur et concerne toute l'architecture française dans ces années critiques du milieu du XVI^e siècle. Héritier de Peruzzi, il se fait d'abord l'instituteur de la grammaire « classique » avec les livres IV (1537) et III (1540), répondant ainsi à la demande pressante des maîtres d'œuvre français, désireux de traiter correctement les ordres, dans leur dessin et leur combinaison. Développant ensuite les indications du livre IV touchant l'ordre rustique, Serlio, plus personnel, mais en même temps plus complaisant aux caprices de la mode « maniériste », montre dans le livre VI « hors série » (1551), à partir du thème si répandu du portail monumental, comment le dessin peut se libérer des règles et laisser libre cours à l'imagination. Enfin il poursuit, en profondeur et pensant à l'avenir, le dessein auquel il avait fait allusion dès le début, celui de mettre au point des réponses proprement « modernes » et « françaises » aux problèmes posés par les grands programmes et par l'architecture qui se cherchait autour de lui, attentif au plan, aux masses, aux structures, au parti décoratif global : dès 1547 le livre V traitait de l'architecture religieuse, le Livre VI, mis en chantier parallèlement et qui allait rester inédit, mais non point inconnu, envisageait l'ensemble de l'architecture civile, le Livre VII, arrêté comme le précédent vers 1550, mais publié, celui-là, vingt ans après la mort de l'artiste en 1575 et dont, de son vivant même, des copies avaient dû circuler, reprenait des propositions voisines des précédentes, dans tous les programmes, mais en les adaptant « à des situations particulières ». Ainsi Serlio allait-il pouvoir conduire ses lecteurs, bâtisseurs et clients, d'un bilan du classicisme antique et renaissant, à l'esquisse d'une nouvelle architecture dont un Delorme ou un Lescot cherchaient parallèlement à cerner les contours et qui sera l'architecture du Grand Siècle, après un passage — plus rapide qu'on ne l'imagine souvent — par ce qu'il est convenu d'appeler le maniérisme.

Serlio instituteur de la grammaire classique

Le rôle de Serlio comme magister de l'architecture classique, et plus particulièrement de celle des anciens Romains, se reconnaît à de multiples indices dès 1540 environ, à peine les deux livres qu'il avait consacrés à ce propos livrés aux lecteurs : non seulement dans les constructions de la cour, mais dans tous les foyers d'humanisme où circulent facilement les traités. Un dorique très pur apparaît vers 1545 au sommet de l'escalier François I^{er} de Chambord, mais on le trouve déjà en 1542 à la grande fontaine de Fontenay-le-Comte (fig. 1, 2). Très pur aussi l'ionique qu'un Nicolas Bachelier donne au portail du Capitole de Toulouse vers 1550, très pur le corinthien rouennais, à la tribune

de St-Maclou ou au tombeau Brézé, où se reconnaît vers 1545 la main de Jean Goujon. Ces produits français — et ce ne sont là qu'exemples parmi bien d'autres, religieux aussi bien que civils — entretiennent des relations étroites avec les planches du livre IV (fol. 139 v^o et 140 v^o, 161 v^o, 179 v^o), mais l'absence de particularités proprement « serliennes » ne permet pas d'exclure totalement l'hypothèse d'une autre source, planches de Cesariano ou de Sagredo, tous deux accessibles en France à cette époque, voire dessins personnels à l'artiste, faits par lui en Italie (cas de Goujon ?). L'historien doit rechercher des preuves supplémentaires : or, pour Goujon justement, l'examen du *Vitruve* de Jean Martin (1547), où le praticien à son tour se fait magister, fait apparaître un certain nombre de planches visiblement reprises de celles de M^e Sébastien, comme la construction idéale du corinthien (IV, fol. 69 v^o) que du Colombier a judicieusement signalée dans sa monographie de 1949. C'est une raison de plus pour penser que, sur le chantier aussi, Goujon recourait à Serlio. Autre exemple de confirmation de l'hypothèse serlienne : le Bolonais s'est par chance beaucoup intéressé à la grande diversité des chapiteaux que nous ont laissés les Anciens, en dépit des règles vitruviennes, et ce sont justement ces variantes capricieuses qui inspireront souvent nos architectes du XVI^e siècle. Le chapiteau « dorique composite » trouvé au Transtévère (fol. 184 v^o), si plaisant avec sa corbeille frisée et son gorgerin à cannelures, nul doute que c'est bien Serlio qui le fait connaître, que c'est bien à lui que recourent les architectes de Bournazel (aile nord, 1545) ou de Coulonges-les-Royaux (chapelle, 1551) (fig. 3, 4, 5). Un examen attentif, qui dépasse les forces d'un seul chercheur, permettrait, nous en sommes persuadé, de retrouver bien d'autres exemples de serlianisme dans l'emploi français des ordres autour de 1550.

Que retenir de nos premiers sondages, que nous ne pouvons détailler ici ? La maîtrise de la grammaire classique fait chez nous un progrès décisif, aussitôt parus les livres IV et III, à travers tout le royaume (ainsi encore à Grignan, Le Pailly, Mesnières...), mais elle reste le fait de cercles privilégiés de la culture architecturale. En bien des monuments, parmi les plus attachants du milieu du siècle, combien manient encore maladroitement l'ionique et le corinthien (voyez Kerjean, La Bastie d'Urfé, Graves, l'hôtel de Mondragon à St-Remy — et pour ce dernier, même les célèbres Antiques ne parviennent pas à combler l'absence du traité de Serlio). En revanche, à mesure qu'on avance dans le temps, la correction du traitement se généralise (portail de La Tour d'Aigues, 1571), un certain « classicisme » n'est plus le privilège de Paris, de la cour et de quelques grandes villes provinciales, Toulouse ou Lyon. En dépit de l'apparition des nouveaux « trattatistes » Delorme, Du Cerceau, Bullant, dans le troisième quart du siècle, le mérite principal en revient à Serlio, que nos Français copient dans leurs planches et qui correspond le mieux à ce que nous pouvons voir sortir du crayon et du ciseau des hommes de chantier aux quatre coins du royaume. Reste que beaucoup se moquent d'être fidèles à la belle Antiquité (les Provençaux les premiers !) encore à l'aube du XVII^e, et qu'il faut attendre les années 1630-1660 pour que la « correction » des ordres en France deviennent naturelle. Nous le devons, autant qu'à Vignole, à notre Serlio dont les deux premières éditions complètes de 1584 et 1618 ont renforcé l'audience bien à propos : c'est Chambray, on s'en souvient, qui le confirme en 1650 et la présence de l'*Architettura* dans la bibliothèque de François Mansart doit être considérée comme un chaînon essentiel dans le développement de l'architecture française « classique ».

Les ordres ne sont que les mots du langage architectural. Restait à les assembler en phrases intelligibles et élégantes. C'est à cette partie syntaxique et rhétorique que Serlio consacre le meilleur de ses publications de 1537-1540. Au livre IV, après huit pages de description du corinthien, il n'en faudra pas moins de trente-deux pour en développer le bon usage. D'abord il convient de placer, en contre-point, des modénatures en harmonie, pour toutes les parties qui n'exigent pas de colonnes ou de pilastres : portes, fenêtres, cheminées... Puis il faut disposer ces éléments forts que sont les colonnes (ou les pilastres) aux endroits et dans les relations convenables, pour obtenir dans l'élévation des édifices modernes cette perfection qu'on admire dans les monuments classiques. Il revenait au

livre III de présenter ces chefs-d'œuvre mémorables. Serlio les emprunte, bien sûr, principalement à l'antiquité romaine. Mais, il le sent bien, l'intérêt qu'on peut porter aux temples, aux théâtres, aux thermes, aux arcs triomphaux des premiers siècles de notre ère est essentiellement culturel : il ne saurait déboucher directement sur des réalisations contemporaines, sauf exception (arcs pour entrées royales...). aussi ajoute-t-il à ces monuments des ouvrages modernes, choisis dans la Rome de Bramante et de Sangallo, plus rarement à Naples ou en Vénétie. Et puis, parce que l'urgence est grande, sans attendre l'aboutissement encore lointain (et nous savons, nous, à quel point ce sera le cas !) de ses livres « pratiques » V à VIII (ce VIII de l'architecture militaire, qui n'est toujours pas publié aujourd'hui...), Serlio gonfle son livre IV de projets de son cru, colorés de sa propre expérience (Rome, Bologne, Venise), de bons modèles, clairs, sobres, faciles à lire et à transposer : églises, palais, ordonnances urbaines, jardins..., compositions à deux dimensions, certes, que compléteront plus tard les plans et les coupes permettant d'approfondir le changement. Nous y reviendrons à propos des livres V et VII. Mais déjà voyons les premières mutations provoquées dans l'architecture française, ou du moins dans ses façades, par les publications de 1537-1540.

Très peu d'influence des monuments de l'antiquité, Serlio le présentait bien. Parmi les rares pages efficaces du livre III de ce point de vue, seules à peu près se détachent les gravures du théâtre de Marcellus, avec ses loges superposées bien enfermées dans le réseau orthogonal des colonnes et des entablements. Les premiers échos s'en trouvent tout de suite, à Fontainebleau, dans les nouvelles constructions de la cour Ovale, le double portique du grand escalier, l'aile de la salle de Bal. Mais le détail n'est pas serlien, l'architecte ignore l'art de combiner les ordres et de les dessiner correctement. Et puis, ces grandes percées conviennent mal à nos climats. Rares sont les hôtels qui, comme celui dit de Diane de Poitiers à la Rochelle (fig. 6), ouvrent deux étages de loges sur leur jardin. Quelques exemples tardifs montrent comme une nostalgie de la belle architecture du théâtre romain, le bâtiment en revers de la porte St-Nicolas à Nancy (1603), la cour de l'hôtel de Vachères au Puy (1658)... Mais en France, l'architecte peut dessiner des arcades, et sur trois niveaux si cela lui chante, l'essentiel est qu'il les bouche pour n'y rouvrir ensuite que de simples fenêtres : Bachelier à Toulouse (hôtel d'Assézat, 1555) (fig. 7), Lescot au nouveau Louvre le montrent de façon péremptoire. Des théâtres antiques, ou plutôt des amphithéâtres (c'est au Colisée que rend hommage l'architecte languedocien, à sa combinaison ternaire de colonnes doriques, ioniques et corinthiennes sous le dernier étage mural composite), tels que Serlio les faisait connaître en 1540, les Français ont du moins retenu la superposition des trois ordres ? On le pense par habitude. Mais voyons de plus près. Dès 1537-1540, à Caen, un Blaise Leprestre n'hésite pas à plaquer sur les murs de l'hôtel d'Escoville et du château de Fontaine-Henry deux puis trois étages de colonnes d'une plasticité révolutionnaire. Mais les ordres, uniques ou diversifiés sur la hauteur de l'édifice restent très fantaisistes, et il faut attendre, comme on sait, les années 1550 pour qu'Anet et Ecoen réalisent, avec Delorme et Bullant, les premières superpositions classiques. En Normandie, Angerville-Bailleul, en Bretagne Maillé sont contemporains de Charles IX, Villelaure, en Provence, date de 1579. Beaux exemples d'antiquité retrouvée, et pourtant bien différent du Colisée et des modèles des livres III et IV : il ne s'agit plus en France d'habiller sur toute la largeur la façade du monument, mais seulement de magnifier une travée privilégiée, le centre du grand logis, l'escalier d'honneur, ou le portail d'arrivée. Et le transfert se fera aisément, dans ce troisième quart du siècle, sur les clochers de quelques églises proches de la capitale, Chars, Gisors... Rien de commun avec les déploiements d'ordres superposés dont les palais italiens sont si riches à cette époque, à Rome (cour du Farnèse), à Florence (cour du Pitti), à Venise (façade du Corner della Ca'Grande)... L'équivalent français, après les essais timides de Bournazel (aile nord, vers 1545) et de Landifer (vers 1555), où le corinthien ne trouve qu'une place réduite dans les lucarnes, c'est, une fois encore, au XVII^e siècle qu'on le trouvera, chez de Brosse à Blérancourt et à St Gervais, chez Mansart à Blois !

Il était naturel que les monuments classiques de l'âge moderne, se révèlent plus efficaces, dans le traité de Serlio, que ceux de l'Antiquité. Dès la publication de 1537-1540, les réponses aux formules de Bramante et de Sangallo ne manquent pas dans l'architecture française. Elles sont peu nombreuses dans le domaine religieux : le nouveau Saint-Pierre, on s'en doute, n'est d'aucune conséquence, mais le Tempietto ne suscite lui non plus qu'un modeste intérêt. Sa partie supérieure est assez bien transcrite dès 1555 au sommet du clocher de Bressuire en Poitou (fig. 8), mais on l'ignore au beffroi d'Arles (même année) comme dans les rotondes françaises de la seconde moitié du siècle (Anet St-Germain, cathédrale d'Aix...). Les palais romains ont été beaucoup plus étudiés par les lecteurs de Serlio, sinon dans leurs ensembles, dont le théoricien ne se soucie guère à ce moment, du moins dans leurs parties, voire leurs détails, les plus neufs, les plus intelligents, les plus plaisants à regarder. Il n'existe qu'un rapport assez générique entre la villa III, fol. 121 v° (insérée dans le passage concernant Poggio Reale, et très proche de la villa Cornaro à Padoue) et les maisons françaises qui combinent un rez-de-chaussée ionique à arcades avec un étage corinthien où s'ouvrent les fenêtres principales (châteaux de Mesnières ou de Beauregard). En revanche, trois motifs imaginés par Bramante pour le Belvédère et ses galeries seront très vite explicitement repris chez nous : la travée rythmique, la triple baie « serlienne », et l'escalier contrarié. Ce dernier, mi-convexe, mi-concave, avait trouvé à Rome un déploiement à la fois monumental et décoratif dans le *Nicchione* de la villa papale. A Anet, Delorme le transpose plus modestement, dans le cryptoportique où il se loge à nouveau dans un exèdre et à la terrasse de la Vénérie où le motif, pour la première fois, trouve une fonction pratique de passage entre deux niveaux. C'est ce parti réaliste qu'on retrouve dans les mêmes années au château de Dampierre, aussi peut-être dans une fabrique de l'entrée d'Henri II à Lyon qu'a publié André Chastel, puis surtout vers 1630 chez Mansart — toujours lui — aux terrasses de Brécý et de Balleroy.

La triple baie « serlienne », à grande arcade centrale flanquée de deux petites ouvertures rectangulaires, apparaît dès 1537 dans le livre IV (fol. 154 et 156 r°). A la fois raffinée et pratique — en particulier pour les pays qui recherchent l'ensoleillement — la « serlienne » a connu un succès discret mais durable grâce à Palladio et au palladianisme dans toute l'Europe classique et néo-classique. En France, Soufflot lui donnera une nouvelle jeunesse à Ménars et au Roule, au service de Marigny. A la Renaissance, son apparition met en valeur une fois de plus Nicolas Bachelier et le foyer toulousain (troisième étage de l'hôtel d'Assézat, 1555, avec beaucoup de rigueur dans le traitement) (fig. 7), puis du Cerceau et le rôle des recueils français, ici le *Premier livre* de 1559 où le portail de la troisième maison de ville possède une serlienne presque correcte, reprise en 1582 au *Troisième livre* pour le château n° I. Mais veut-on trouver sur le terrain des exemples concrets d'utilisation du modèle, c'est la déconvenue. Bullant, à l'avant-corps extérieur nord d'Ecouen, n'hésite pas à l'altérer, cintrant aussi les baies mineures. Plus libres encore se montreront les architectes du croisillon septentrional du Grand-Andely, ou des clôtures de la cathédrale de Laon. Il semble que la diffusion de la serlienne ait été freinée par le succès d'un motif plus étoffé, mais proche dans son principe, la fameuse travée rythmique qu'avait « lancée » Bramante au service de Jules II, et dont la reprise par Serlio lui-même dans la construction d'Ancy-le-Franc (1546) (fig. 9) a évidemment beaucoup ajouté à l'efficacité du traité (planche du livre III consacrée à la galerie supérieure du Belvédère, 117 v°). Pour les châteaux bourguignons de Jours-les-Bagneux et de Joigny (vers 1550), le rapport renvoie directement à Ancy. En revanche le lointain Rouergue a du utiliser le traité, à Bournazel (aile est, 1550/55, l'un des plus sublimes exemples du serlianisme en France) (fig. 10) et peut-être à Séverac (vers 1570-80 ?). Puis la distance s'accroît entre le monument français et son modèle (Vayres en Guyenne, 1588). Pour Charleval, Du Cerceau rejette toute reproduction formelle et élabore, à l'intérieur d'un ordre colossal, des arrangements tout à fait fantaisistes (Hauteœur, fig. 378), dont pourrait bien, d'ailleurs, s'être inspiré l'architecte de Vayres cité plus haut. Grâce à la

parenté de Du Cerceau et de De Brosse, la travée rythmique va reprendre une vigueur nouvelle dans le premier XVII^e siècle (Coulommiers) et de là s'épanouira, selon un processus que nous connaissons bien, avec François Mansart (galerie La Vrillière, façade sur jardin de Maisons) et beaucoup d'architectes provinciaux (logis neuf de Bussy-Rabutin...).

Aux modèles des grands monuments du livre III, Serlio, on l'a dit, avait par avance apporté de nombreux compléments, dans le livre IV de 1537. Il en était de fort ambitieux, destinés surtout à la clientèle italienne (palais pour Venise, églises à la romaine ou de plan centré, ébauches du travail de l'artiste sur les grands programmes de l'architecture, dans les livres V à VIII). Mais la majorité des planches proposées en 1537 répondaient avec beaucoup de réalisme et d'à-propos aux questions très simples que se posaient alors nos constructeurs : comment, dans la « bonne » architecture, peut-on traiter la porte, la fenêtre (et la lucarne, si importante chez nous), puis la cheminée, le plafond, voire les parterres du jardin ? Sur tous ces points, le livre IV allait en quelques années et pour longtemps bouleverser la pratique française, au moyen de solutions simples, claires, économiques, et de caractère tout « classique ». Les portes (et les fenêtres) pourront être traitées de façon rustique, à bossages sobrement épannelés (IV, 132 v^o, d'où Buoux en Provence, vers 1580 ; 133 r^o, d'où Lambesc, hôtel de Faudran, 1636...), mais le mieux réside assurément dans les arrangements à colonnes ou pilastres, pris dans les trois ordres classiques et qu'on transcrira avec le plus de simplicité possible (146 r^o, 163 v^o, 170-171, d'où les portes sur l'escalier, aux trois niveaux de la tour du Cardinal à St-Remy, 1558...). Sur ce point, on a parfois la chance de conserver un prix-fait qui se réfère explicitement au modèle choisi : ainsi pour ce lieutenant de la sénéchaussée de Draguignan qui commande en 1585 un portail identique à celui du « feuillet 39 au livre IV de Bastianet Serlio » c'est-à-dire justement, dans l'édition complète, ce 163 v^o que nous venons de citer pour St-Remy. Et puis, l'on peut faire plus sobre encore, sans colonnes ni pilastres, avec seulement deux consoles, voire de simples moulures pour supporter le fronton (163 r^o et 173 r^o, dont les premières dérivations françaises sont sans doute au corps de logis du nouveau Louvre). On peut même supprimer le fronton et lui substituer une simple corniche (173 v^o, d'où l'aile de la Belle cheminée à Fontainebleau, plus tard Maisons, et tant d'édifices des XVII^e et XVIII^e siècles...). Si l'« idéal classique » cher à Hauteœur s'est effectivement répandu largement en France, et à tous les niveaux sociaux, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est très particulièrement aux planches pratiques, « pour toutes sortes de personnes » diront bientôt d'autres théoriciens, qu'on le doit. Et il faudrait encore évoquer la diffusion des parterres de broderie, des plafonds à caissons... Un mot au moins des cheminées classiques. Elles aussi suivent largement le modèle serlien, avec leurs jambages en consoles et leur base ornée de griffes de lion (157 r^o, d'où Graves et Bournazel en Rouergue, St-Jory de Bachelier près de Toulouse...). Même des arrangements auxquels Serlio n'avait pas songé, comme les portails de Pertuis en Provence, un peu « sophistiqués » avec leur support de consoles colossales montant de fond, peuvent par le biais de la transposition — ici de la cheminée à la porte monumentale — trouver une caution classique dans les propositions si importantes du livre IV.

Serlio et le « maniérisme français »

Nous voilà loin du Serlio ne rêvant que frontons brisés et colonnes baguées, bossages abrupts et figures fantastiques, image commode, amusante à placer dans une reconstruction schématique du « maniérisme français », mais qui réduirait l'auteur de l'*Architettura* à une trop sommaire caricature. Certes, le style « bizarre » existe chez Serlio. Il a fait une apparition timide dans le livre IV (portail 148 r^o, cheminée 186 r^o),

introduisant bossages grossiers et figures monstrueuses, et, ce qui est plus troublant, dans le frontispice même de l'ouvrage, composé comme un portail à atlantes surchargé d'ornements pittoresques. Ces « incongruités », qui semblent considérer avec ironie tout le travail du théoricien classique, n'ont pas échappé aux curieux : d'où pourrait venir le portail à atlantes de l'hôtel de Bagis à Toulouse (Bachelier, vers 1542 ?) sinon de la contamination du frontispice et de la cheminée que nous venons de signaler ? Mais c'est surtout le livre VI « extraordinaire » qui cautionne l'interprétation d'un Serlio maniériste, en rupture avec les règles, laissant libre cours à son imagination. Il importe donc d'en analyser le contenu et l'influence, en replaçant l'un et l'autre dans l'ensemble du phénomène Serlio. Ces cinquante portails « de fantaisie », on le voit vite, restent très isolés dans l'œuvre théorique, et en particulier on n'en retrouve pas d'écho dans les derniers livres « fondamentaux » V à VIII, à travers lesquels Serlio s'adresse aux architectes à venir. Reste donc seulement à voir si les propositions de circonstance de ce livre « extraordinaire » (publié, on le sait, faute de pouvoir présenter au public le vrai VI, consacré à l'architecture civile), ont suscité intérêt et imitation dans le royaume de France. Qui connaît un peu notre architecture d'après 1550 en jugera vite ces compositions laborieuses, naïvement barbares, bâclées : c'est évident, tout cela n'a rien à voir avec le maniérisme souriant, et inventif, qui prévaut en France. Trois inspirations dans ces portails : le précieux, le rustique, le figuratif. Voyons quelle en peut être l'influence. Si faible soit-elle. Les portes « délicates » étirent les proportions, cisèlent le détail, ajoutent accolades et emblèmes, non sans élégance : cette préciosité évoque un peu les lucarnes de Delorme à Anet, sans qu'on puisse parler de véritable influence. En revanche, certains arcs d'entrées royales (Arles, 1622...) peuvent venir de cette série. C'est peu de chose.

Mais la plupart des portails du livre VI sont d'inspiration rustique, et ils n'évoquent guère les ouvrages du genre habituels en France. Où retrouverait-on ces bossages en forme de sacs de pommes de terre, ces troncs d'arbres mal équarris qui se répètent de page en page ? Seul le portail du Grand Ferrare, clair et élégant, qu'avait bâti Serlio en 1546 et qui ouvre le recueil, a joui d'un grand prestige (celui du monument, plus encore sans doute que celui de la gravure). Aussi en retrouve-t-on de nombreux échos, assez connus d'ailleurs, en particulier à partir de Lyon (portail de la maison dite de Serlio, du collège de Tournon, galerie du château de Roussillon, tous des années 1550). Vers 1570-80, l'emploi des bossages se généralise à l'entrée des châteaux. A l'aube du XVII^e siècle, il est devenu tout naturel, on pourrait dire classique : ainsi dans une chapelle des Mées (vallée de la Durance, 1599), au château de Vizille, à l'hôtel Lantillon (1618, Lyon de nouveau), et seul un indice précis (dans le dernier exemple les mufles de lion, comme le Bolonais aime à en placer dans ses portes rustiques) peut nous assurer de la réalité de la source serlienne (VII, 93). Dans la plupart des cas, le portail ou le soubassement rustique français font bon ménage avec un étage, des fenêtres fort classiques : il en était ainsi à Toulouse (hôtel d'Assézat) (fig. 11) comme à Tournon déjà cité, comme plus tard, vers 1620, à Aix (hôtel Peyroneti). Entre temps, le livre VII achevé en 1550 et publié en 1575 a confirmé la pensée de Serlio : la rustication dans un édifice doit se combiner harmonieusement avec des parties faisant appel aux ordres classiques ou traitées de façon unie, de même que dans un complexe architectural elle doit accompagner d'autres bâtiments plus « classiquement » traités. Dans une ville, la porte sera rustique, peut-être les édifices de gouvernement, mais sûrement pas l'église, ni les maisons. Dans une résidence de campagne, le château n'aura qu'une touche de style rustique, qui disparaîtra totalement des communs, mais deviendra thème éclatant aux terrasses et au nymphée. Le forme rejoignant ainsi l'esprit, on peut à nouveau faire crédit à Serlio de quelques belles réalisations françaises, héritières raisonnables du livre VI, telle la porte St-Honoré (1611, projet de l'album Du Ry) ou la fontaine Médicis au Luxembourg (1618) (fig. 12). Cette dernière sort assurément de la contamination bien naturelle de deux planches voisines, les portes rustiques VI et VII, puis à son tour elle inspire Wideville, Ombrevail (années

1630 et 1640), constituant ainsi tout un petit groupe serlien fort reconnaissable, mais somme toute peu nombreux.

Resterait à examiner le dernier groupe de portails du livre VI, ceux que nous avons nommés figuratifs, c'est-à-dire ceux qui recourent aux termes, atlantes et autres cariatides. En fait deux planches seulement, le frontispice et la porte rustique n° XX, auxquelles on ajoutera le frontispice du livre IV, lui aussi à figures, nous l'avons signalé. Sur la planche XX, aucun doute, ces colosses prisonniers d'énormes bossages n'ont point touché les Français. En revanche, les termes élégants des deux frontispices appellent d'emblée d'assez nombreux rapprochements. Le frontispice du livre IV inspire à coup sûr les plus anciens couples d'atlantes, à Toulouse (Bagis, 1542 ?) (fig. 13), Bérenguer-Maynier (après 1547) et à Ecoeuven (grand portail après 1550). L'arrangement architectural vient bien de Serlio : en revanche, il s'y rencontre un réalisme, à la fois descriptif et dramatique, qui vient d'ailleurs, des ornemanistes (Mignon, Fantuzzi ?), voire du génie propre de nos architectes. Avec le temps qui passe, le rapport se distend (hôtel-Dieu de Brignoles vers 1560, maison du médecin Venette à La Rochelle fin XVI^e, enclos bretons comme l'ossuaire de Sizun 1585). On observe un succès croissant pour des types que Serlio n'avait pas enregistrés, les cariatides (sauf dans les pauvres cheminées du livre IV !) qui se multiplient, à la suite de l'œuvre bâti ou gravé de Goujon (Narbonne, Angers, Ploermel, Dijon...), le couple masculin-féminin, qui s'adapte à tous les programmes (maison Huvé à Chartres, fontaine d'Adam et Eve à Riom, église de Landerneau...). Le *Deuxième livre* de Du Cerceau n'est certainement pas étranger à ce succès (1561). Il incite aux caprices les plus sophistiqués, bien loin des bons modèles serliens (amphores à têtes d'Indiens à Lourmarin, anges des Jésuites de Dôle, sphinges de l'hôtel de Torpanne). En revanche, le type de termes-consoles, à figures vues de profil, apparu avec le frontispice du livre VI sera reproduit avec une indiscutable fidélité, fort loin et fort longtemps. Après les exemples de Sambin à Dijon, vers 1560, que de répliques, jusqu'en Provence et en plein XVII^e, comme dans la belle chapelle des Mages à la cathédrales d'Arles... Surprenant résultat : en fin de compte le frontispice bien sage du « *Libro staordinario* » a eu beaucoup plus de succès que les cinquante planches bizarres qu'il introduisait. Serlio stimulateur du maniérisme français ? Peut-être, mais beaucoup moins qu'un Du Cerceau. Serlio reste d'abord le magister du classicisme. Et puis, en profondeur, l'un des principaux précurseurs de notre XVII^e, classique et baroque.

Serlio précurseur du XVII^e siècle français

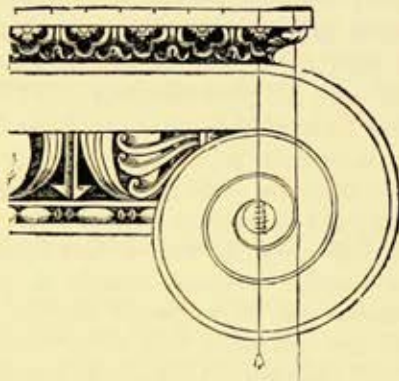
A plusieurs reprises nous avons pu remarquer le soin avec lequel les meilleurs architectes français de Louis XIII, un De Brosse, un François Mansart, avaient recopié les modèles d'ordres et aussi les compositions architecturales diffusées par M^r Sébastien. En fait c'est la conception globale du monument, tel que le définira le XVII^e, dans ses masses, son plan, le traitement de ses surfaces, que laissent pressentir les pages si neuves des derniers livres — V, VI, VII — de Serlio. L'argument mériterait une seconde communication. Mais il nous éloignerait sans doute un peu trop de l'objet central de ce colloque, l'architecture de « l'Antiquité retrouvée », autour des années 1520-1570. Aussi nous bornerons-nous à indiquer les principales orientations des livres V et VII (le VI inédit étant volontairement laissé de côté), dans la mesure où elles nous semblent annoncer le Grand siècle. L'apport de Serlio à l'architecture religieuse (livre V, mais aussi IV et VII) a été trop négligé, en dépit du mélange d'audace et de clairvoyance qui le caractérise. Le problème prioritaire est bien vu, c'est la façade, dont beaucoup d'églises françaises récentes manquaient encore. Et voici le schéma à deux ordres d'égale largeur (VII, 111) qui inspirera entre autres le croisillon sud de Dreux vers 1600, voici le grand parti à deux tours bien dégagées du corps central colossal (V, 215), comme les aimera le

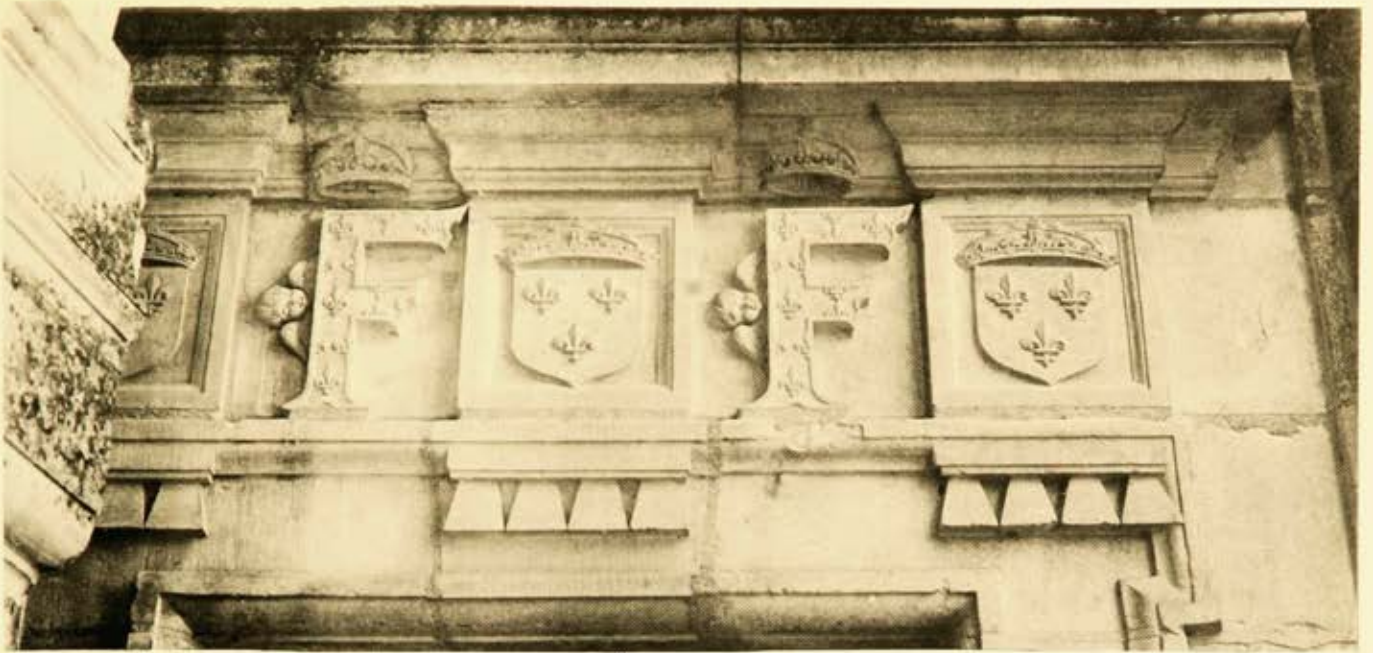
XVIII^e (St-Jacques de Lunéville), voici, surtout, incroyablement précoce en 1537, la disposition « jésuitique », à deux ordres d'inégale largeur amortis par volutes ou ailerons (IV, 175 v^o), inspirée directement des projets non réalisés de Sangallo (St-Jean des Florentins) et débouchant sur les premières églises françaises « classiques » (fig. 14, 15), celles d'Henri IV (Le Havre) et de Louis XIII (Paris, St-Elisabeth, Auxerre, St-Pierre) voire sur des variations baroques plus tardives (Bordeaux, Prêcheurs). Dans ces quatre exemples l'originalité de Serlio a été bien saisie et l'influence est indiscutable : le Bolognais en effet est le seul qui ait publié des projets où tous les ordres étaient redoublés en travées rythmiques, d'une incomparable monumentalité. Au livre VII, Serlio proposera des élévations, là aussi, d'une grande fermeté pour l'architecture intérieure (85-87, 123-127) et l'on doit en tenir compte dans la genèse des clôtures de chapelle (Palais de Dijon), des jubés (Cordeliers de Paris, Appoigny), et ... des enclos bretons (Sizun) à la fin du siècle et à l'aube du XVIII^e. En revanche, on peut penser que les plans d'églises du livre V ont moins marqué : les variations sur le parti en rotonde manquaient d'actualité et l'Italie elle-même n'en a plus guère construit à cette époque. Quelques planches pourtant doivent être remarquées. Un projet de plan ovale (V, 204 v^o), avec chapelles alternées et entrées en serliennes, conduit à l'Oratoire d'Avignon (1730), et aussi, combiné avec un relevé archéologique (III, 62 v^o), au curieux projet des Jésuites de Carpentras de 1627. Puis surtout, voici les schémas complexes à chapelles rayonnantes sur plan carré (V, 210, 211), dont les historiens de Mansart ont bien marqué le rôle dans la genèse de la Visitation et des projets pour la chapelle des Bourbons. Plénitude des masses, subtilité de la distribution, invention jusqu'aux moindres détails..., l'architecture des églises françaises « classiques » doit à Serlio plus qu'à tout autre théoricien.

Ainsi également en va-t-il de l'architecture civile. On a beaucoup écrit, depuis sa redécouverte, sur l'influence du manuscrit du VI^e livre. Mais on n'a pas assez montré que le VII, aisément accessible à partir de son impression en 1575, avait été le grand diffuseur des idées « modernes » de Serlio, les mêmes que celles qui allaient devoir rester à demi-confidentielles dans le cas du VI. Voici la maison bourgeoise, toute simple de masse et d'élévation, grand toit, fenêtre et lucarnes en travées, moulurations discrètes (167, 183, 187). Voici l'hôtel, avec son plan en U (57, d'après le Grand Ferrare), ses symétries brillamment réalisées dans les sites les plus irréguliers (129 à 153, autant d'hôtels de Beauvais avant la lettre), voici sa façade sobre, ornée seulement d'un avant-corps central à fronton (on passe aisément de la planche 67 au type parisien du XVIII^e, tel l'hôtel Mégard de Serilly), une variante étant ici possible, celle qui introduit le motif serlien (157) et dont Lebrun se souviendra peut-être pour sa maison de Montmorency. Solutions classiques ; solutions baroques. De ce dernier point de vue, il faut souligner le rôle prioritaire de Serlio comme champion de l'ordre colossal étendu à la façade entière : l'hôtel d'Angoulême (1584, même année que la première édition complète) (fig. 16) résulte nettement de la combinaison des planches 103 et 105 avec la 41 et toute la série parisienne des années 1630-1660 (Hesselin, Lionne...) restera proche de ces sources, le plus serlien étant sans aucun doute l'hôtel de Sourdeac (1646), où l'ordre colossal est doté de chapiteaux de fantaisie à têtes de béliers, tout à fait dans l'esprit des plus belles planches archéologiques du livre IV (185) (fig. 17). Enfin, les projets de châteaux sont riches de leçons. Le livre VII ne reprend pas le schéma « militaire » à bastions losangés, dont B. Tollon a étudié le développement (La Réole, 1579) à partir du livre VI manuscrit. Les châteaux du VII sont civils, plus villas que forteresses, mais bien français, d'une France qui approche, celle du XVIII^e. Le château est fortement défini dans sa masse, calé souvent par des pavillons à toiture pyramidale (comme à Nuits, à Courances, qu'évoque la planche 135) dominé parfois par de curieux portails latéraux (41) conduisant à des jardins secrets, que l'on retrouvera au XVIII^e dans les premiers projets pour Barbentane. Ailleurs, le monument est dominé par un gros corps central (25) qui annonce Balleroy (1627). Les châteaux fantastiques à la Du Cerceau (*troisième livre*, 1582) sont l'exception : les pavillons fortement détachés autour d'une cour octogonale, sur la planche 29, peuvent

avoir été connus de l'architecte de La Force en Périgord (1604) cher à P. Roudié, mais le cas est isolé. Le besoin de simplicité et de naturel passe au traitement des surfaces, et là surtout s'annonce le XVII^e. Les ordres appartiennent déjà au passé, sauf quand il sont colossaux, on vient de le voir. Mais le colossal a une dignité qui le réserve aux grands programmes. La plupart des châteaux-villas de Serlio sont conçus en brique et pierre, la brique selon les cas formant le fond du mur (23), l'encadrement des baies (27, 33), parfois des tableaux que l'on peut enduire et peindre à fresque, comme Inigo Jones le note sur son exemplaire (15). Le « vieux » Serlio, héritier de Bramante, apparaît ici aussi jeune qu'un Lescot, un Delorme, fondateurs dès Henri II (Fleury, Vallery, Courances, St-Germain) de ce style si typique de notre XVII^e, le brique et pierre « Louis XIII ».

On a là un exemple particulièrement frappant du rôle de Serlio en France, de la richesse et de la nouveauté de son œuvre. Une œuvre lucide, informée, à dominante classique — aux sens différents que le mot peut prendre au XVI^e et au XVII^e —, un legs considérable, généreusement distribué à travers les contrées et les générations, de modèles précis, de schémas à développer, d'intuitions fondamentales, dont les plus grands, de Mansart à Soufflot, sauront tirer le meilleur, deux siècles durant.





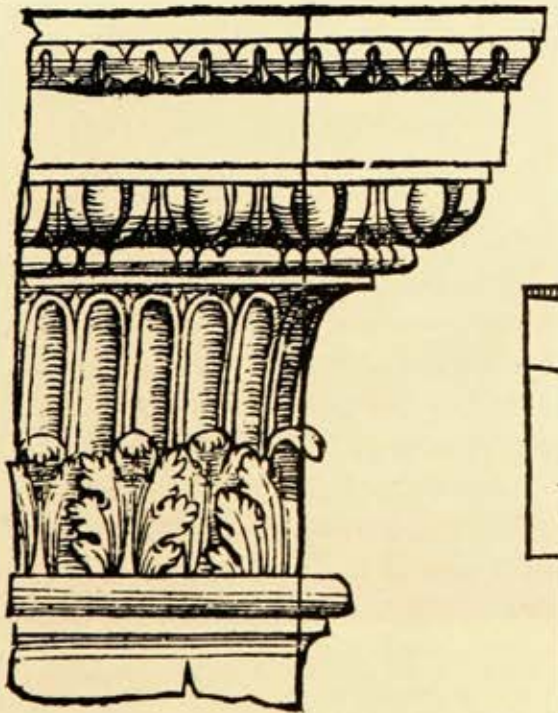
1

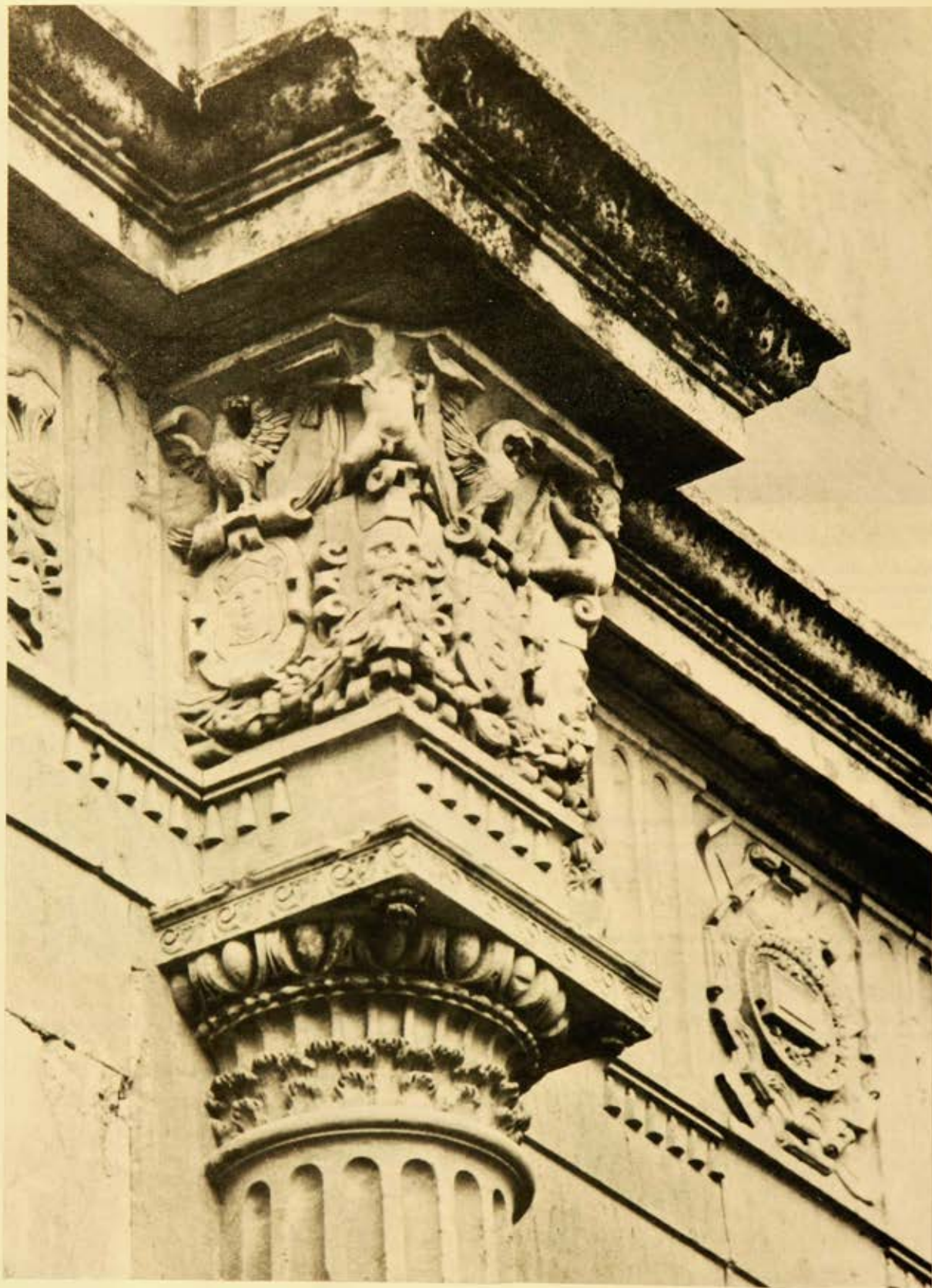
2

1. Chambord, escalier François I^r : porte dorique (vers 1545).
 2. Fontenay-le-Comte, fontaine (1542).
 3. Serlio, Livre IV, fol. 184 v^o : chapiteau « composé de dorique, ionique et corinthien ».



3

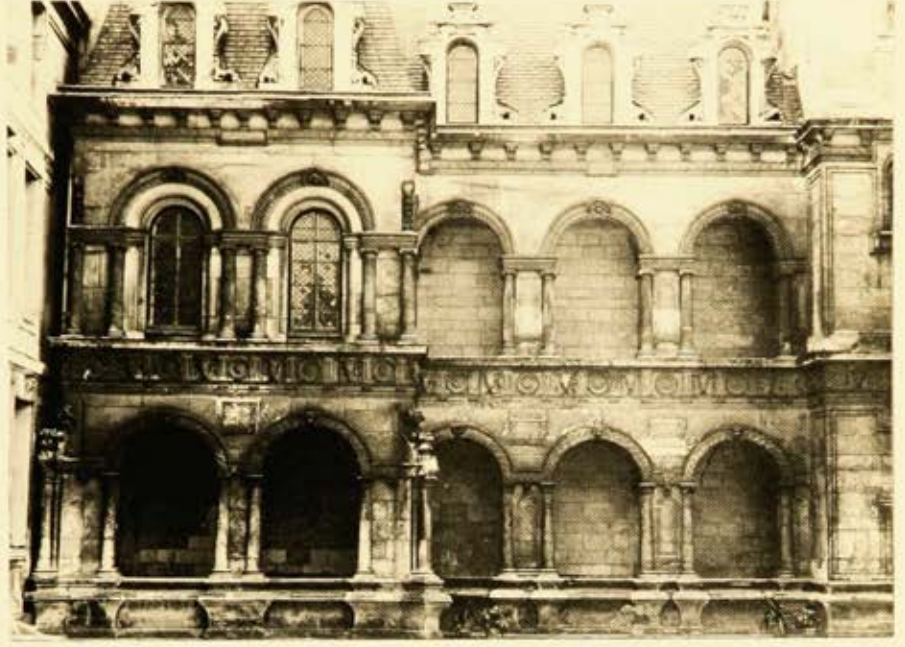




4. Bourmazel, aile nord (1545) : chapiteau dorique.

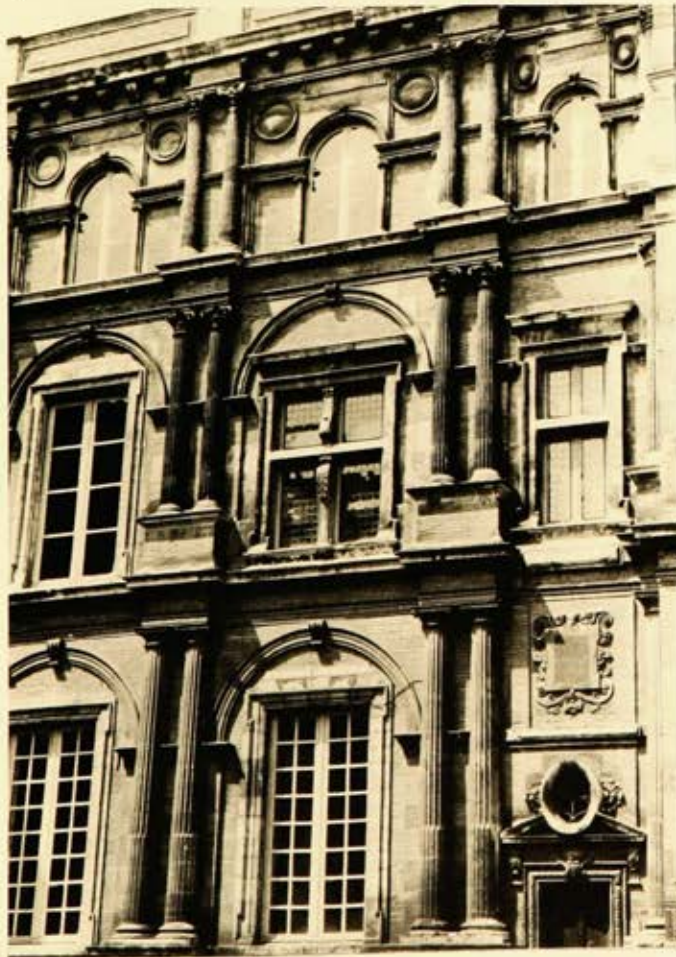


5



6

7



8



5. Coulonges-les-Royaux : porte de la chapelle (1551). Actuellement à Fontenay-le-Comte, château de Terre-Neuve.
 6. La Rochelle, hôtel dit de Diane de Poitiers : loggia (vers 1575).
 7. Toulouse, hôtel d'Assézat (1555) : façade sur cour.
 8. Bressuire, église Notre-Dame : partie supérieure du clocher (vers 1550).



9



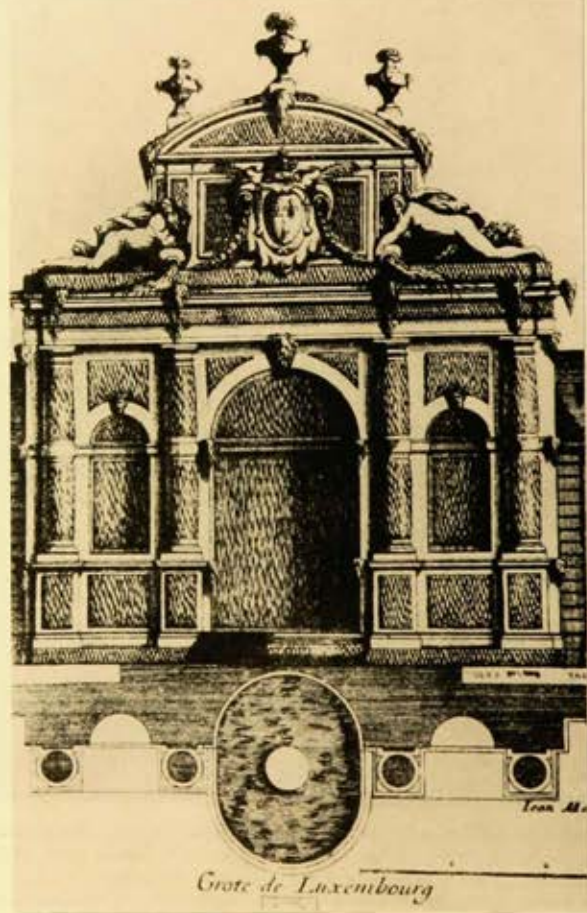
10

9. Ancy-le-Franc : cour (vers 1546).
 10. Bournaezel, aile est (vers 1550).
 11. Toulouse, hôtel d'Assézat : portail (vers 1575).
 12. Paris, jardin du Luxembourg : fontaine Médicis (1618).

11



12



Fontaine Médicis
 Crote de Luxembourg



13



14



15



16



17

13. Toulouse, hôtel de Bagis (1538) : porte principale sur la cour.
 14. Serlio, Livre IV, fol. 175 v.
 15. Le Havre, église Notre-Dame : façade (1605).
 16. Paris, hôtel d'Angoulême-Lamoignon (1584) : façade sur cour.
 17. Paris, hôtel de Sourdeac (1646).

The Ideal House and Healthy Life: the Origins of Architectural Theory in England

by Maurice HOWARD

John Shute's *The First and Chief Groundes of Architecture*, published in 1563, is a landmark in the history of writing on architecture in England, being the first attempt to describe and illustrate the classical orders in the native language (fig. 1). Whilst the book is self-consciously limited in scope and Shute admits dependence on written sources such as Serlio and Philander, there are hints that Shute intended to expand on his theme. Firstly, his comments on the orders are essentially incomplete since he promises further discussion of surviving classical examples, notably the superimposed orders of the Colosseum. Secondly, his general approach is to assume that an understanding of the orders forms necessary prologue to a wider discourse on architecture: "it is both so necessary and profitable, that neither without it any man may attaine to any estimable part of the reste of this science, and with it as by klew of thred or plaine path way a man may most easely pearse and lightly pasover the most darke and unknowen corners of the whole processe thereof"¹.

The introduction to the book is also important for its information about the genesis of the project and for the comments on the role of the architect and his education. The book is indebted to the interests of a particular circle of patrons since Shute acknowledges that his journey to Italy in 1550 was instigated by the Duke of Northumberland. Both the book and the known building projects of this period demonstrate the great interest in classical architecture of a small group of patrons at the court of Edward VI; indeed the downfall of the Northumberland and the dispersal of his followers at the King's death in 1553 may well have been the chief reasons for the delayed publication of Shute's book until the reign of Elizabeth I².

Shute is informative, though in an indirect way, about the state of architectural knowledge in England at this time. He suggests that understanding of classical architecture is not totally absent but rather imperfect and that his own work, informed by travel to Italy, will correct this: 'I assure the moste gentle reader and all other that shalbe readers of this my littel worke that I have put no title in any part therof concerning the proportion and simetry to use the accustomed terme of the arte of the

1. John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture* fol. 3 r^o.

2. Lawrence Weaver's introduction to the facsimile reprint of Shute's book in 1912 assembled information, some of it speculative, about his life (see pp. 7-22). The decorative surround to the title-page of the book appears on the pilasters of the court side of the entrance range at Kirby Hall, Northamptonshire, built in the 1570's. Some connections between Shute and the buildings of the Northumberland circle were put forward by W. Douglas Simpson in "Dudley Castle, the Renaissance Buildings" in *Archaeological Journal*, vol. CI, 1944, pp. 119-125.

for named columbes, whiche I have not as well seene and measured in Italie, from whence they came first unto us amongst the Antique woorkes as read and studied in England in the Antientique writers, that I might with so much more perfection write of them as both the reading of the thinge and seeing it in dede is more than onely bare reding of it'³. To substantiate Shute's comments there are scattered though often ambiguous references to the existence of books on architecture on English private libraries during the first half of the 16th century⁴. Moreover, the researches of C. H. Krinsky and Kenneth Harrison brought together the evidence of manuscripts of Vitruvius in the monastic and archiepiscopal libraries of medieval England⁵. Two distinct audiences have been suggested for Vitruvius' treatise, one of astrologers, astronomers and musicians on whose disciplines Vitruvius impinges, and a second of architects seeking practical guidance with things such as the choice of site and building materials. Practical concerns of this kind rather than theoretical architecture form the framework of the most substantial piece of writing on architecture in England in the period immediately prior to Shute's work, namely the passages on the ideal house by Andrew Boorde in his *Compendyous Regyment, or Dyetary of Helth*, probably first printed in 1542⁶. Boorde's comments on building suggest the existence of a tradition of practical advice for which Vitruvius can be cited as one authority. In a wider sense his comments on the profession of medicine can be seen as part of the sharpening definition of the areas of professional expertise in the 16th century; a pattern of definitions in which Shute was later to be highly conscious that architects had to find a place.

The proliferation of popular books on medicine in 16th century England took essentially two forms. The first of these provided lists of traditional remedies for common ailments whilst the second concerned itself with what can loosely be termed preventive medicine, seeking to propagate an ideal state of mental and physical health by means of control of diet and everyday conduct⁷. Both forms of medical treatise enjoyed their greatest popularity in the wake of outbreaks of plague when many standard texts were reprinted. It was the second type of book, concerned with the ideals of health and therefore by implication with the ideals of man in a more general sense, which attracted the skills of humanist writers and arguably the most successful of these was Sir Thomas Elyot's *The Castel of Helth*, first published in 1536. It has been estimated that only one third of 16th century medical books of this kind were written by people originally trained in the medical profession⁸. Andrew Boorde was a cleric turned physician by study and travel. He spent many years under the Carthusian rule at the Charterhouse in London before beginning the first of several extensive journeys around Europe in 1528⁹.

3. Shute, *Chief Groundes*, fol. 3 v^o.

4. There is reference to a book on architecture, for example, in 1516 when the Duke of Buckingham bought books for his own library and that of his son. See C. Rawcliffe, *The Staffords, Earls of Stafford and Dukes of Buckingham*, 1978, pp. 95-96.

5. C. H. Krinsky, "Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXX, 1967, pp. 36-70. Kenneth Harrison, "Vitruvius and Acoustic Jars in England", *Transactions of the Ancient Monuments Society*, new series XV, 1968, pp. 49-57. Harrison identified twelve manuscripts of Vitruvius in English medieval libraries (six of these survive).

6. Discussion of the likely dates for Boorde's texts is found in the foreword to the edition of selected works of boorde by F. J. Furnivall, *Early English Text Society*, 1870.

7. See Paul Slack, "Mirrors of Health and Treasures of poor men: the uses of the vernacular medical literature of Tudor England" in *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, edited by Charles Webster, 1979, pp. 237-273.

8. Slack, *op. cit.*, pp. 253-255.

9. For biographical details of Boorde, see F. J. Furnivall, *ouvr. cit.*, and the *Dictionary of National Biography*. Both these authorities corrected earlier, but still useful, articles, namely M. A. Lower, "Memoranda relating to the family of Boord, Borde or Board, with a memoir of Andrew Borde, M.D.", in *Sussex Archaeological Collections*, VI 1853, pp. 197-214 and W. Durrant Cooper, "Letters and Will of Dr. Andrew Borde" in *Sussex Archaeological Collections*, XIII, 1861, pp. 262-269.

For a time in the early 1540's he settled at Montpellier, which he described as 'the most noble University in the world for phisicians and surgions'¹⁰ and it was here that he wrote his *Fyrst Boke of the Introduction of Knowledge*, a compendium of the customs of different parts of Europe, the *Dyetary of Helth* and the *Brevyary of Helth*. The opening chapters of the *Dyetary*, the first of these three books to be published, deal with advice on building and are something of a publishing curiosity for their were also issued separately, by the same London printer Robert Wyer¹¹, under the title *The boke for to lerne a man to be wyse in buyldyng of his howse for the helth of body and to hold quyetyes for the helth of his soule and body*. This publication is undated and it is uncertain whether it precedes or follows the complete text. It certainly raises the possibility that Boorde's consideration of architecture, outside the usual concern of popular medical literature, was prompted by a specific patron for whom the advice was intended. The house which Boorde describes is clearly aimed at an English audience and suited to the English climate. The complete *Dyetary* is dedicated to the Duke of Norfolk whom Boorde had attended as physician in 1530 and had thereby gained his first contacts with the royal court and with Thomas Cromwell in particular. It may not be purely coincidental that at the time Boorde was writing at Montpellier the Duke of Norfolk, having largely completed work on his major country house at Kenninghall, was engaged in building new town houses in Norwich¹².

In common with other successful medical books of the 16th century, Boorde's *Dyetary* is a conservative work and this is as true of his comments on architecture as of his dietary advice. His recommendations for the siting and construction of houses are based on the best of current English practice. His warnings about adequate financial provision indicate a period when country house architecture was increasingly an overt manifestation of recently acquired status with sometimes only tenuous financial security. The book's aim is ultimately one of good health rather than aesthetic delight, even where Boorde appears to echo the advice of Vitruvius. In the sixth book, Vitruvius emphasizes the architect's need to be sensitive to the different aspects of a building from near and far, and to the varying demands of open and closed spaces, of building in country and in town. Boorde similarly write that the builder must see that the 'prospect to and fro the place be pleasaunt, fayre, and good to the eye... And that every thyng be desent and fayre to the eye, not onely within the precyncte of the place appoynted to buylde a mansyon or a howse, ... but also it may be placable to the eyes of all men to se and to beholde, whan they be a good dystaunce of from the place, that it do stande commodously'¹³. But the logic of this has a medical end in view for if the eye be not pleased, 'the mynde can not be contented. And the mynde can not be contented, the herte can not be pleased, yf the herte and mynde be not pleased, nature doth abhorre. And yf nature do abhorre, mortyfycacyon of the vytall, and anymall and spyrytuall powers, do consequently folowe'¹⁴. Yet this concern for prospect, for the pleasing qualities of setting and distant view, were prominent among the criteria for judging new country houses made by Boorde's contemporary, the antiquarian John Leland, in his travels around England in the same years¹⁵.

Reference to three early 16th century houses can illustrate Boorde's consideration of the plan of the ideal, health-giving house. In each case the beginning of the building programme precedes the publication of the book and they therefore demonstrate how indebted to contemporary practice Boorde's ideas were. Whilst none of these houses is

10. A. Boorde, *The first boke of the introduction of knowledge*, ed. Furnivall, p. 194.

11. See Henry R. Plomer, *Robert Wyer, Printer and Bookseller*, 1877.

12. See E. A. Kent, "The houses of the Dukes of Norfolk in Norwich", *Norfolk Archaeology*, vol. XXIV, pp. 73-87.

13. A. Boorde, *Dyetary of Helth*, first edition, 1542? pp. 13-14 (author's own pagination).

14. *Dyetary of Helth*, p. 14.

15. See John Leland, *Itinerary of England and Wales*, edited by L. Toulmin-Smith, 5 vols., 1906-8.

a paradigm of those ideas they each reflect the advice given on the separation of the practical needs of the house so that they do not impinge on each other and they demonstrate the alternatives put forward to do with site and the provision of water supply. In the 1520's Sir Richard Clement modified his newly acquired property of Ightham Mote in Kent. This moated house remains one of the best examples of the early 16th century improvement of a well-established site (fig. 2). Boorde says: 'Make the hall under such a fasshyon that the parler be anexed to the heade of the hall. And the buttery and pantry be at the lower ende of the hall, the seller under the pantry, sette somewaht abase, the kychen set somewhat a base from the buttery and pantry...' ¹⁶ Ightham Mote shows just this arrangement, common to most late medieval houses, with the living and service quarters placed at opposite ends of the hall and the kitchen set back from the forward line of the hall range ¹⁷. Also relevant here is Boorde's comment on the relative positioning of the gatehouse and the hall door: '... let the gate howse be opposyt or agaynst the hall dore (not dyrectly) but the hall dore standynge a base, and the gate howse in the mydle of the front entrynge in to the place' ¹⁸ (fig. 3). Hence the central position of the gatehouse in the entrance range in fact disguises the off-centre axis of the hall door. This too is common to many country houses of the period and implicit in Boorde's advice is the concern to prevent contagious winds penetrating the house. Boorde also suggests that as many rooms as possible have a prospect toward the chapel. In the 1520's Sir Richard Clement moved the chapel at Ightham from the ground floor of the hall range to the upper floor of the north range where its windows face into the courtyard and can be seen from other rooms around the court.

Stonor Park, Oxfordshire, was a non-moated house undergoing expansion in the years immediately prior to Boorde's book ¹⁹. This house enjoys the advantage of standing on rising ground: 'he that wyll buylde, let hym make his fundacyon upon a gravelly grounde myxt with clay, or els let hym buylde upon a roche of stone, or else upon an hyll or a hylles side...' ²⁰ The sequence of diagrams shown here (fig. 4) charts the enlargement of the house at this period, again with the kitchen set back from the buttery at one end of the hall, the parlour at the other and the chapel incorporated into a quadrangle formed by an enclosing wall. It was, significantly, only after this consolidation of the practical aspects of the building had taken place that a gabled frontage was added to the main range of the house and imposed the visual symmetry as seen in a late 17th century painting of the house recording its appearance probably by 1600 (fig. 5). The third house worth mentioning in connection with Boorde's book is Ingatestone in Essex. This was built on the site of a manor that had previously been church property by Sir William Petre, Secretary of State to three Tudor sovereigns. Here again the chapel was built as the centrepiece of an inner court toward which all the main windows of the living quarters faced (fig. 6). In addition, early surveys of the property and an estate map of 1605 (fig. 7) enable us to see that this house of the 1540's fulfilled Boorde's ideal of the healthy and salubrious house in the widest possible sense, for it had one of the most sophisticated systems of water supply for its time and was surrounded on three sides by orchards, herb gardens and such recreational facilities as archery butts and a bowling alley as the author recommends ²¹.

The popularity of Boorde's *Dyetary* is attested by the fact that it was reprinted

16. *Dyetary of Helth*, p. 19.

17. For a discussion of developments in domestic planning of the later medieval period, see Margaret Wood, *The English Mediaeval House*, 1965, chapter 14.

18. *Dyetary of Helth*, p. 19.

19. The development of Stonor discussed here follows that of W. A. Pantin's entry on the house in the *Victoria County History: Oxfordshire*, vol. VIII, 1964, pp. 142-147.

20. *Dyetary of Helth*, p. 18.

21. See F. G. Emmison, *Tudor Secretary*, 1961, chapters 3 and 7.

several times during the 16th century; indeed at least one reprint of the later sections of the book was published under the name of Thomas Linacre, the most distinguished figure in English medicine of his time²². Boorde's other major medical work points to a further dimension of his link with the work of Shute and other theorists of architecture that came after him. *The Brevyary of Helth* was first published in 1547, two years before its author's death, though it is clear in the dedication to the Duke of Norfolk in the *Dyetary* that the books were prepared at the same time, in 1540-41. Whilst in the *Dyetary* he wears his knowledge lightly, the *Brevyary* ranges over a great deal of subject-matter with direct reference to antique and medieval sources as authorities. In the preface Boorde makes it clear that he wants his English readers to understand the terminology of medicine previously obscured by the barriers of language; 'But for as muche as olde, auncient, and autentyke auctors or doctours of physicke, in theyr bookes doth wryte many obscure termes, gevinge also to many and dyverse infyrmities, darke and harde names, diffycyl to understand, some most of al benynge greke wordes, some and fewe beyng Araby wordes, some beyng Latin wordes and some beyng Barbaruse words, Therefore I have translated all suche obscure wordes and names in to englyshe, that every man openly and apartyly may understande them'²³. At the same time he is concerned to underline the importance of his profession: '... where that I am very brefe in shewyng brefe medicines for one sicknes, I do it for two causes, the fyrste cause is, that the archane science of phisicke shulde not be to manifest and open for than the... science shulde fall in to great detriment, and doctours the which hath studied the faculties shulde not be regarded so well as it is. Secundarely, if I shulde write all my mynd, every bongler wolde practyse phisycke upon my boke; wherfore I do omyt and leve out many thynges, relynquyshynge that I have omytted, to doctours of high judgement'²⁴. In the 16th century the medical profession was defining the boundaries of its professional competence. On Linacre's initiative the College of Physicians was founded on the Italian model in 1518. Whilst its greatest contribution to the advancement of medical knowledge was to come in the later 16th century its existence from this date emphasized the perceived differences within the medical world between physicians, surgeons (whose guild was already established) and apothecaries²⁵. With the definition of professional identity came the recognition of the need for requisite aducation. When Boorde comes to discuss this in the *Brevyary* the skills he outlines prefigure those proposed for the architect by Shute: 'Avenzoar sayth every physician ought to knowe fyrst lernynge and then practyce; that is to saye fyrste to have gramer to understand what he doth rede in latyn. Then to have logycke to discusse or dyffine by argumentation the trouth from the falshod... And then to have Rhetorycke or eloquent tonge, the whiche shulde be placable to the herers of his worde. And also to have Geomaty or way the dregges or porcions the whiche ought to be ministred. Arythmetrycke is necessary to be had concerninge numeration. But above al thynges next to gramer a physicion muste have surely his Astronomy to knowe howe whan and what tyme every medicine ought to be ministred. And that fynally to knowe naturall philosophy, the which consysteth in the knowlege of natural thyngs...'²⁶ Shute's list of the architects necessary skills is very similar but his justification in terms of architectural practice brings his list closer to the advice of Vitruvius: '... he ought first to be a very good Grammarian, then to have

22. See J. L. Thornton, "Andrew Boorde, Thomas Linacre and the *Dyetary of Helth*", *Bulletin of the Medical Library Association*, vol. 36, 1948, pp. 204-209.

23. A. Boorde, *The Brevyary of Helth*, 1547 edition, pp. 10-11.

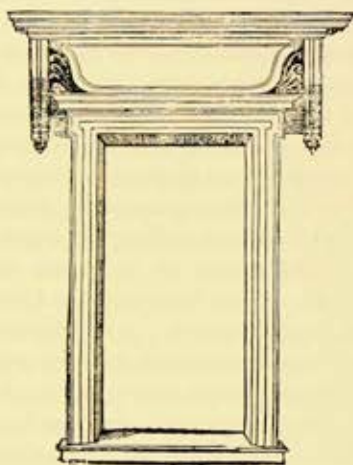
24. *The Brevyary of Helth*, p. 11.

25. On the 16th century medical profession see M. Pelling and C. Webster, "Medical Practitioners" in Webster, *ouvr. cit.*, pp. 165-235 and C. Webster, "Thomas Linacre and the Foundation of the College of Physicians" in *Essays on the Life and Work of Thomas Linacre 1460-1524*, edited by F. Maddison, M. Pelling and C. Webster, 1977, pp. 198-222.

26. *The Brevyary of Helth*, pp. 4-5.

experte knowladg in drawing and protracting the thinge, which he hath conceyved. Nexte he must have a good sight in Geometrie, Consequently in Opticke and in suche lyke sciences he must have good perceverance. Likewise in Arithmeticke he must be very parfaiact, and in histories singularly well seene. He must also have a good sighte in Musycke, and some Knowlaige in Phisicke, not altogether ignoraunt in Astronomie, he must also besides all thise be in Philosophie, very experte²⁷.

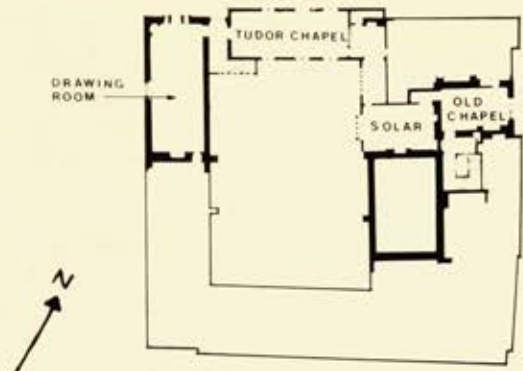
Boorde and Shute are therefore claiming to do two similar things in writing their texts; they are bringing knowledge out of the obscurity of unfamiliar language and they are setting up an ideal education for their respective professions. The difference between them is the degree to which their professions attained external recognition. In 16th century England the physician could be recognized as one of a profession with particular skills because the tasks of diagnosis had been separated off from those of the surgeon who carried out operations and the apothecary who provided medicines and potions. The separation of the architect's skill from that of the builder and brickmaker was as yet unrecognized.



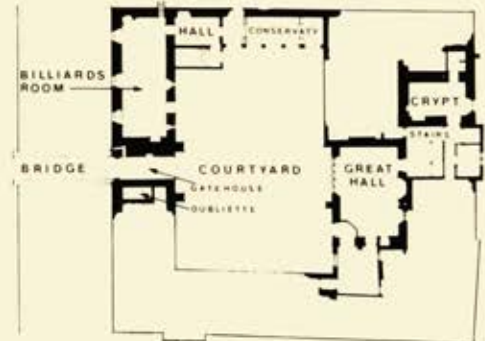
27. Shute, *Chief Groundes*, fol. 5 v^o.



1



FIRST FLOOR



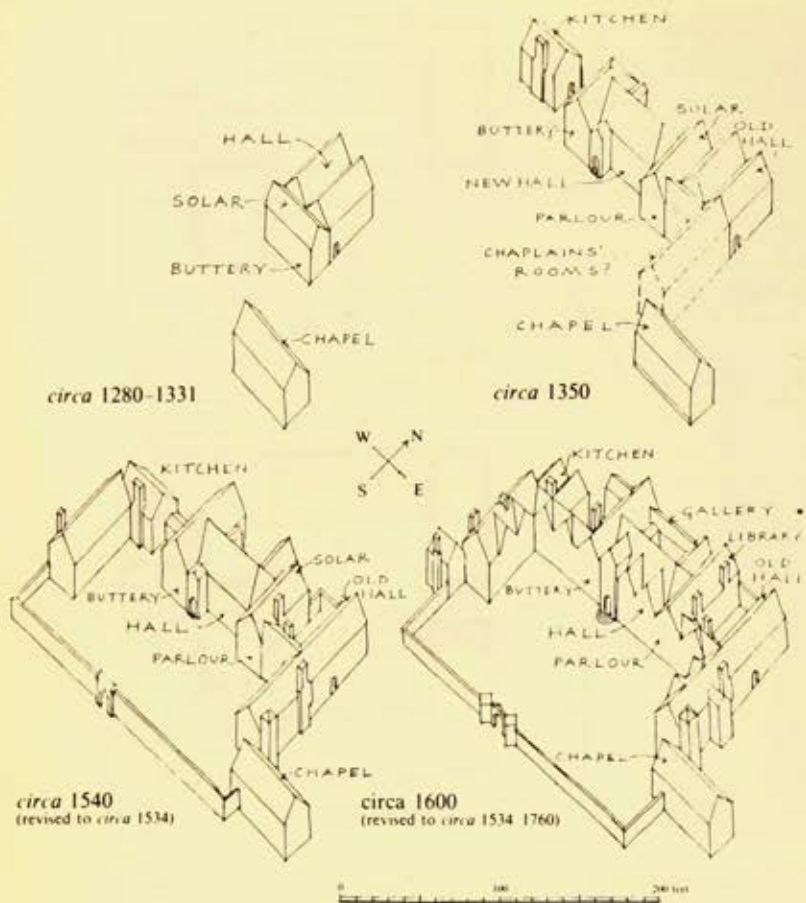
GROUND FLOOR

2

3

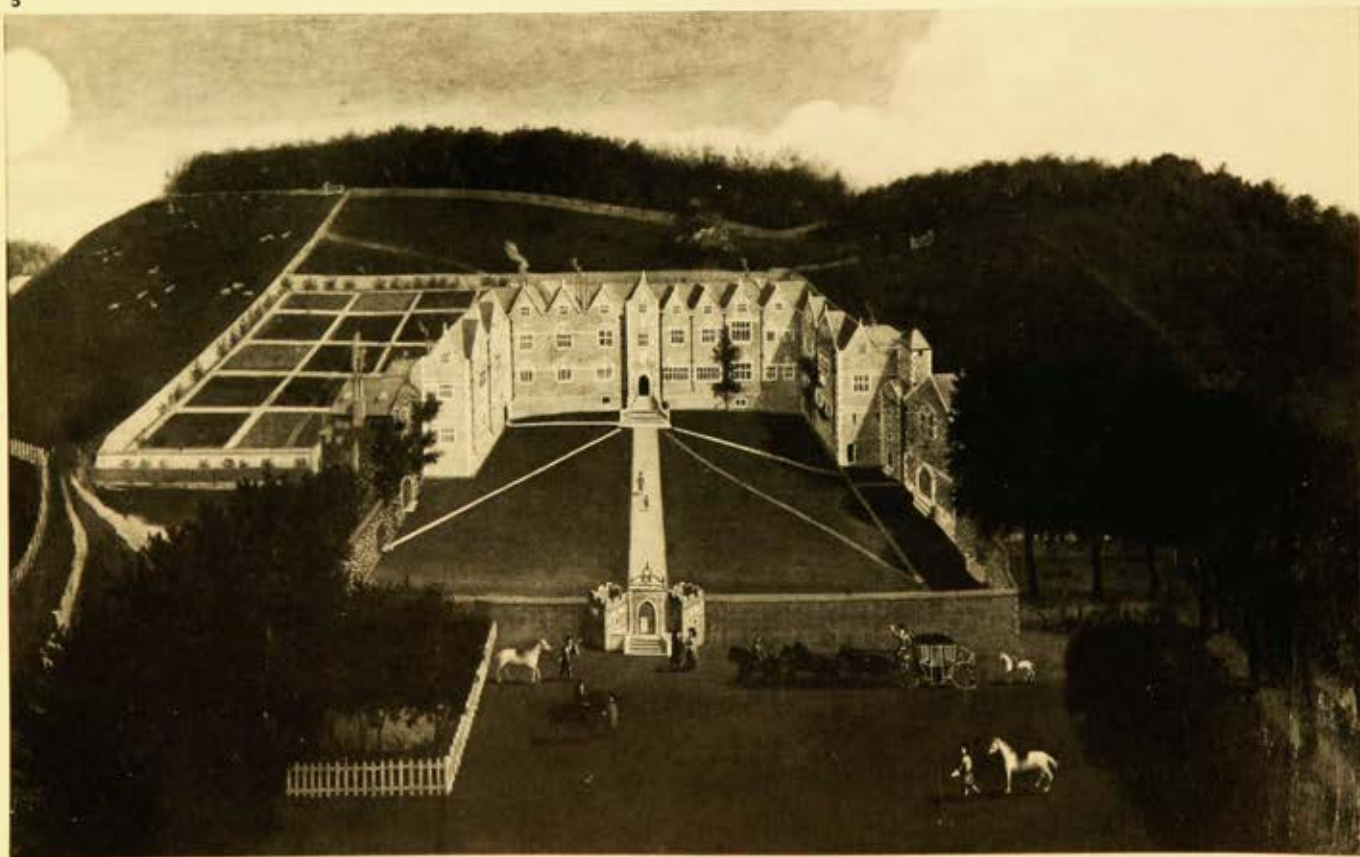


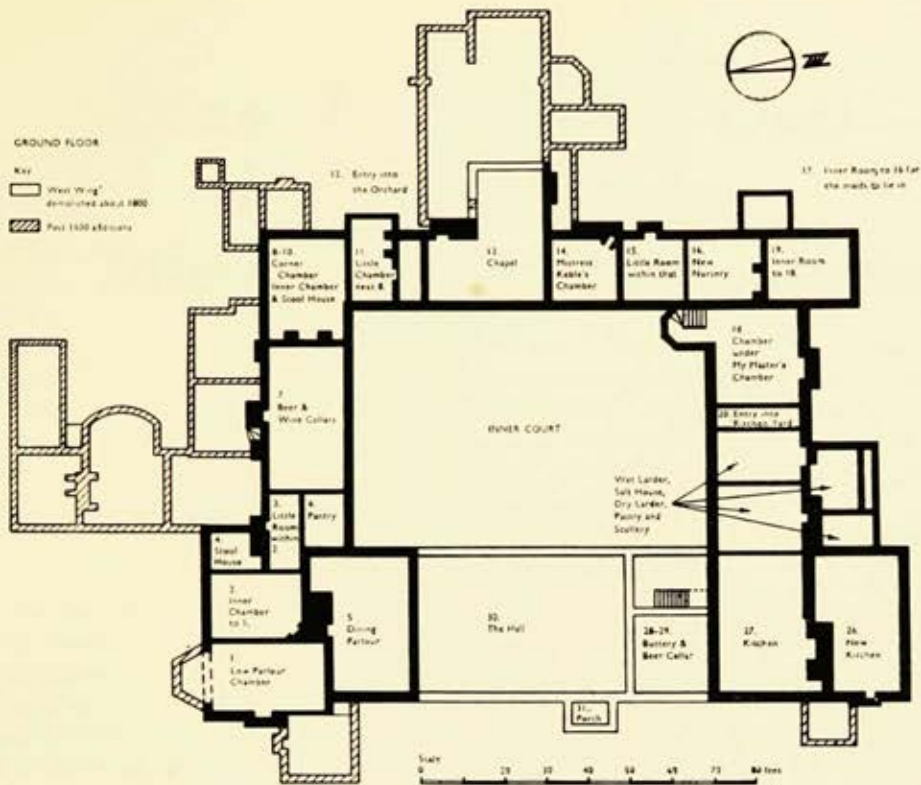
1. The composite order from John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563.
 2. Ightham Mote, Kent. Ground and first floor plans.
 3. Ightham Mote, Kent. West front.



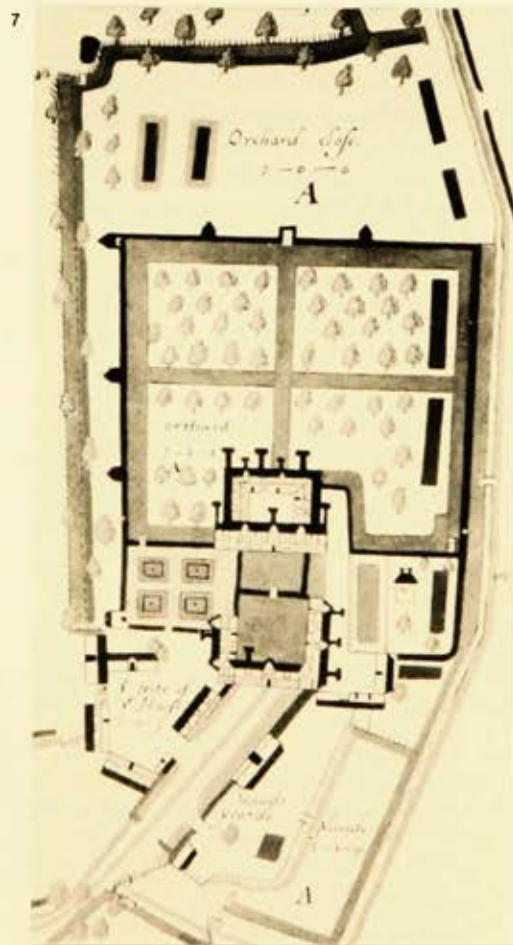
4. Stonor Park, Oxfordshire. Diagrams of the development of the house (Drawn by Dr. W. O. Pantin. Copyright the Victoria County History).

5. Stonor Park, Oxfordshire. Late 17th century painting by anonymous artist (by kind permission of Country Life).





6



7

6. Ingatestone Hall, Essex. Ground floor plan in 1600 (by permission of F. G. Emmison).

7. Ingatestone Hall, Essex. Modern re-drawing of part of an estate map by Robert Walker, 1605 (By permission of F. G. Emmison and the Essex Record Office).

Italian Treatises in Use: the Significance of Inigo Jones's Annotations

by John NEWMAN

By the last third of the sixteenth century Renaissance architectural treatises were becoming quite well known in England. John Dee's preface to Henry Billingsley's English translation of Euclid (1570) stressed the significance of Vitruvius's passage on the skills which an architect should have¹. William Harrison, in his description of England published in 1577, referred in passing to Vitruvius and Serlio as if the names would be familiar to his readers, and in the edition of 1587 added a third name, 'Leo Baptista', i.e. Alberti².

Copies of these books could be found in private libraries. Sir Thomas Smith, died 1577, was quite exceptional in owning six different editions of Vitruvius. More balanced was the library of Sir Thomas Tresham, died 1605, with Vitruvius in three editions, Serlio, Alberti, Palladio, Labacco and also Philibert de l'Orme, de Vries and du Cerceau³. The evidence of surviving Elizabethan and Jacobean buildings on the other hand is that the publications most widely in use were those of Vredeman de Vries. They show virtually no understanding of the importance of proportion and scale in classical architecture, and a minimal interest in antique building types such as the temple or the triumphal arch.

Inigo Jones (1573-1652) gave English architecture a new direction, towards a proper understanding of Renaissance classicism. His major buildings, the Banqueting House, Whitehall (1619-22), the Queen's House at Greenwich (1616-c. 1640), the chapel at St James's Palace (1623-27), the church of St Paul, Covent Garden (1631-33), and the remodelling of St Paul's Cathedral (1634-42), show that clearly enough.

We can understand better what Jones achieved and that he intended to achieve by studying the remains of his library. Forty-eight books survive, all now at Worcester College, Oxford, except two at Chatsworth, one at Queen's College, Oxford, and one in a private collection in London⁴. The majority of these books bear marginal annotations

1. The passage is conveniently printed in F. A. Yates, *Theatre of the World*, 1969, pp. 192-193.

2. F. J. Furnivall, ed., *Harrison's Description of England in Shakespeare's Youth*, 1877.

3. M. R. Airs, *The Making of the English Country House*, 1975, 26.

4. The books at Worcester College are listed in *The King's Arcadia*, ed. J. Harris, S. Orgel and R. Strong, 1973, Appendix III. The other volumes are D. Barbaro (ed.) *I Dieci Libri dell'Architettura di Vitruvio*, 1567, and G. B. Cherubini, *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma*, 1609, (Chatsworth); S. Serlio, *L'Architettura*, vols. 1-5, 1559-62, (Queen's College, Oxford); G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura ed Architettura*, 1585, (private collection).

in Jones' hand, ranging from copious notes on most pages, to a few brief words. One book, his annotated *Quattro Libri* of Palladio, has since the early eighteenth century been specially famous and in 1970 was published in facsimile⁶. But the gist and purpose of Jones's annotation can be understood only by examining the notes in the books together, not by studying one book in isolation. In fact the comparison of one author with another was characteristic of the way in which Jones conducted his self-education.

All Jones's surviving books are in Italian, except two in French, Philibert de l'Orme's *Le premier tome de l'Architecture* (1567), and an edition of Polybius. They include translations of Plato's Republic, Aristotle's Ethics, Xenophon's Moralia, Herodotus, Caesar and Plutarch. They include books on warfare and fortifications and books on the topography of Rome, Naples and Verona. On the pictorial arts they include Lomazzo's *Trattato* and one volume of Vasari's Lives, together with the well-known emblem book by Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*. But it is his architectural books which concern us here. Listed in order by date of publication they are: 1. Serlio Books I-V (1559-62). — 2. C. Bartoli's edition of Alberti (1565). — 3. D. Barbaro's edition of Vitruvius (1567) — 4. P. Cataneo, *L'architettura* (1567). — 5. Philibert de l'Orme, *Premier Tome* (1567). — 6. G. A. Rusconi, *Della architettura dieci libri* (1590). — 7. A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (1601). — 8. Vignola, *Regola delli cinque ordini* (1607). — 9. V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale* (1615). — 10. G. Viola Zanini, *Della architettura* (1629).

This list shows, first, that Jones did not necessarily use the first or best editions of these works, and secondly that he went on collecting architectural books through his working life. We can also deduce that Jones had access to other architectural books from cross-references in his marginal notes. In particular he seems to have owned a copy of Labacco, to which he often referred for comparison when examining Serlio's or Palladio's depictions of ancient buildings. He also consulted the Vitruvian dictionaries by Philander (1552) and Bernardino Baldo (1612). Besides the folio edition of Serlio he refers to a quarto edition, perhaps that of 1619 which his pupil John Webb annotated and which survives in the library of the Royal Institute of British Architects.

This then was a working library rather than a scholar's library. A cursory examination of Jones's annotations shows that the books which he studied most intensively were, in order of importance for him, Palladio's *Quattro Libri*, Barbaro's Vitruvius, Scamozzi and Serlio Books III and IV. Alberti and Vignola he studied very much less, and Viola, although he examined the text carefully, proved to have little new in it. De l'Orme's volume bears no annotations at all.

Jones's handwriting is very varied, and it has proved possible, by examining letter forms in conjunction with a number of dated entries in the Palladio and other datable autograph manuscripts, to establish criteria for dating his handwriting to a considerable extent⁷. The general conclusions which emerge can be briefly set out. Jones must have bought his copy of Palladio when in Italy for the first time, i.e., in the period 1601-03, and began making notes in it probably well before 1610, the next externally establishable date. At the same time he was making his first notes in his copy of Barbaro's Vitruvius. These early notes are almost exclusively translations of the Italian text, and Jones concentrated on basics, such as building construction and the orders. One or two notes in his Serlio show that in this early period he already owned this book but made little use of it. There is no sign that Jones had at this time examined critically any antique or modern buildings in Italy. In 1609 Jones went to Paris, and Gordon Higgott has demonstrated⁸ that it was on this occasion that he went south to Provence and saw

6. B. Allsopp (ed.), *Inigo Jones on Palladio* (Newcastle-upon-Tyne, 1970).

7. Discussed by J. Newman in an unpublished essay in a typescript volume presented to Professor Peter Murray on the occasion of his sixtieth birthday in 1981 (University of London Library).

8. G. Higgott, "Inigo Jones in Provence", *Architectural History*, XXVI, 1983, pp. 24-34.

the Pont du Gard, the Roman theatre at Orange and the antique temples at Nîmes and Arles, making a few retrospective notes about these buildings in his Vitruvius and Palladio.

During the period 1610-13 Jones held the post of Surveyor to Henry Prince of Wales but had little opportunity to build, although very active in masque design; nevertheless the annotations suggest that this was a time of considerable maturing in his architectural understanding. Now for the first time he began to make independent marginal comments, not merely translating the opinions of Palladio or Barbaro.

Jones's second visit to Italy, in 1613-14, has always been recognised as a turning point in his career. The annotations confirm this view. He had his copy of the *Quattro Libri* with him, and his Vasari. The notes show him comparing Palladio's plates with the buildings themselves, although he studied only a few in detail, particularly the Pantheon, the Palazzo Thiene and the Villa Thiene at Quinto; and he overlooked many inaccuracies in Palladio's plates of antique buildings in Book IV. He met Scamozzi, discussed several architectural points with him and heard of the impending publication of his book, but took a personal dislike to him.

After his return from Italy, in January and February 1615, Jones went through his *Quattro Libri* again, recording further miscellaneous observations. Thereafter dated entries become much rarer, and Jones's handwriting shows less in the way of consistent variations. A group of entries dated in the early months of 1619 shows him using Palladio's plates to guide him in practical aspects of the design of the Banqueting House, such as vault profiles and window splays as well as the proper way to handle an order at the inner angles of a room. Scamozzi's book he obtained in 1617 and studied intensely, making many notes in it before 1625.

But it is clear that the 1630s was a period when Jones was ranging widely through his books, reading, and above all comparing and supplementing one author with another. The latest date attached to a note is 1639, the year when Jones was sixty-six, but it is likely that many other are at least as late, and he probably went on making notes well into the 1640s, when although forced into inactivity by the outbreak of the Civil War, he was still only in his early seventies.

There is space here only to touch on three of the themes which preoccupied Jones. They are first the proportioning of the orders, secondly, the interpretation of Vitruvian terminology, and thirdly his concept of the architect.

Proportioning the Orders

Among Jones's earliest studies was the examination of the orders as discussed by Vitruvius and illustrated by Palladio. He realised that the proportioning of entablatures and plinths was as significant as the proportioning of columns, and he transferred from the Vitruvian text to Palladio's diagrams the names, pycnostyle, eustyle, etc., for the various spacings of columns used in colonnades.

In his reading Jones soon came up against the problem that surviving antique buildings often do not correspond with the rules and norms enunciated by Vitruvius. But he also noticed that Vitruvius allowed variations based on decorum: proportions suitable for the dignity of a temple would not be appropriate for an elegant colonnaded walk (Vitruvius Book 5, chapter 9, section 3). The key passage is in Vitruvius's sixth book, chapter 2, where in discussing the design of houses he says that there are optical reasons why a "standard of symmetry" should be interpreted flexibly in order to achieve the effect of eurythmy. Jones annotated this passage in a hand that is recognisably early, certainly before 1610, and his translation runs: "So y^e Increasing and deminishing to y^e ness[ec]ety of y^e Place that nothyng may be desired more for Eurithmia.

no rule to teach this but by sharpnes of witt: first know the mesures and from them take y^e alteringe of anything". Jones the designer of perspective constructions for masque scenery may have been attracted to this viewpoint by Vitruvius's use of painted scenery as an example where the eye is deceived and the ingenious designer can make people see what is not actually there. A few years later Jones read, or reread, Barbaro's gloss on this passage, and translated two short but crucial sentences as follows: "great creditte to the Architecte when being forced to goe from the simitri nothing is taken [from] the bauti of the aspecte. Therfor prospective is nessesary".

A case where optical effects should clearly be taken into account is in the proportioning of superimposed orders. Vitruvius (Book 5, chapter 1, section 3) in discussing the design of basilicas says that the upper order should be one quarter less than the order below. This can be interpreted to mean one quarter less in height or one quarter less in diameter. In the latter case, given that an upper column is normally of a more slender order than one below (Ionic over Doric, Corinthian over Ionic), the one-quarter diminution gives a less abrupt diminution in height. Authors who discussed this issue generally agreed that a reduction of one quarter in height made the upper order unpleasantly small, and it was observed that in surviving antique buildings such as theatres superimposed orders diminished in size more gradually than Vitruvian theory allowed. Most strikingly divergent is the Coliseum where the shafts of the three upper orders are all of the same thickness, and so, no doubt to counteract the effect of the distance of the upper parts of the building from the spectator's eye, each is actually taller than the one below in the progression from Ionic to Corinthian to Composite, as Serlio observes in a passage (Book IV, p. 65 v^o in the folio edition) annotated by Jones. In practice the normal diminution of an upper order is one sixth, one seventh or one eighth rather than one quarter.

When Jones acquired his copy of Scamozzi's *L'Idée* he came across the following passage in Book VI, chapter 9: "Quanto poi al far le Colonne d'un ordine sopra l'altro, come disse Vitruvio in molti luoghi, un quarto meno alte di quelle in basso, & anco i moderni Architetti le hanno descritte senza render ragione alcuna, o mostrare esempii degni degli Antichi...", against which Scamozzi gives a marginal reference to Palladio Book III, chapter 19, and goes on to enunciate as a rule the diminution of upper orders by one-sixth or one-eighth.

In Jones's view Scamozzi was treating Vitruvius's text in a cavalier fashion and misrepresenting Palladio, so he was goaded into making the longest single marginal note he ever wrote (fig. 1). This is on Palladio's plate illustrating the Piazza of the Greeks (Book 3, page 34), where he noted down the diminution of every superimposed order he could find in the *Quattro Libri*, the Basilica, Palazzo Barbarano, Palazzo Thiene and Palladio's reconstruction of the interior of the Temple of Jupiter. Palladio's practice was thus clearly revealed: in illustrating Vitruvius's description of the Piazza of the Greeks he followed Vitruvius's prescribed diminution of one quarter, but in his own compositions he preferred the one-sixth to one-eighth diminution more comfortable to the eye. What Jones objected to was Scamozzi's stating as a rule what should be left to the discretion of the architect, or to what Jones himself called his "sharpness of wit". He realized, as Scamozzi seemed not to realise, that the Vitruvian text was not such that rules for current practice could readily be drawn from it; it had to be read with a historical sense, interpreted carefully and related to the evidence of antique remains.

Vitruvian Terminology

In his later years Jones's interest in the interpretation of Vitruvius deepened. The notorious crux of *scamilli impares* (Book III, Chapter 4) attracted him. The Vitruvian

commentators put forward their different interpretations, Philander, Barbaro and most recently (1612) Bernardo Baldo, and so did Palladio and in 1615 Scamozzi.

Jones made notes and cross-references against all the relevant passages in his surviving books. Palladio's interpretation (given at Book IV, Chapter 28, on the *Maison Carrée*), that the *scamilli impares* were steps between the plinth of a temple and its columns, Jones rejected. He took as his starting point the interpretation of Philander and Barbaro (and already found in Fra Giocondo's edition of 1511, of which Jones was probably unaware). *Scamilli* for Jones meant "pedestals", as is shown by his notes on Serlio Book IV, p. 60 v^o; against the phrase "pedistalle... in Atene, città antichissima... sono alcuni diminuiti alquanto nella parte di sopra", Jones wrote "At Athenes ar sum pedistals w^{ch} deminish" and added later "and sum of thos Scamilli w^{ch} cam from delos and are in the magazin of his ma^t statures doe deminish", showing that for him the two words could be used interchangeably.

But Jones was not satisfied with the way Philander and Barbaro interpreted *impares* to refer merely to the projection of the pedestals under flanking columns of a temple. Against Barbaro's diagram on page 139 (fig. 2) he wrote "Barbaro makes the rail over the ballesters to rettorne to the middle of the pedistall. I am of opinion that the rail shuld stand just with the architrave... but this must be tried". That is to say, by making a vertical alignment of balusters and architrave, the balusters would become "impares" in relation to their pedestals.

That this is Jones's interpretation is further demonstrated by notes he made against two of Palladio's designs where balusters are shown in section placed asymmetrically between pedestals. Against the first (Palazzo Porto, Book II, page 10) he wrote, "The setting out ye pedistall on the cornish... sheuth the way of ye scamilli impares for thear ye balustata is sett in as much as ye saill of ye bases even with ye pedistall". And on the second, Palladio's reconstruction of the Piazza of the Greeks (Book III, page 34), Jones's note is particularly clearly expressed: "A Sheaues how the rail and balester is plased in the scamilli impares, not in the middle of ye scamilli, or pedistales...".

The remark quoted above "this must be tried" proves the practical intent with which Jones made some at least of his inquiries. In this case we have John Webb, Jones's pupil, as witness that the theory was indeed put to the test. In *A Vindication of Stone-Heng Restored* (1665)⁹, Webb noted that "the Scamilli impares of Vitruvius... have been according to the very Text and Letter of Vitruvius, ... directly put in work by Mr Jones in the Portico of the Cathedral of St Paul...". In spite of the destruction of St Paul's Cathedral in the fire of 1666 and the loss of almost all Jones's working drawings for the building, we can be fairly sure, in view of these annotations, how the portico balustrade was detailed (fig. 3). We are reminded how subtle were some of the visual effects with which Jones concerned himself.

Concept of the architect

Finally, a study of Jones's annotations highlights his belief that the architect was a creative artist and an intellectual whose reward should be personal recognition and fame. In England in the early seventeenth century the very word "architect" was rarely used, and the "surveyor" who made designs for buildings was viewed not as an artist but as a craftsman with a practical skill. Before Jones's time the court appointment of Surveyor of the Royal Works had conferred no special artistic status on its holders. It was Jones himself who did more in early Stuart England than any other native artist to

9. Page 48.

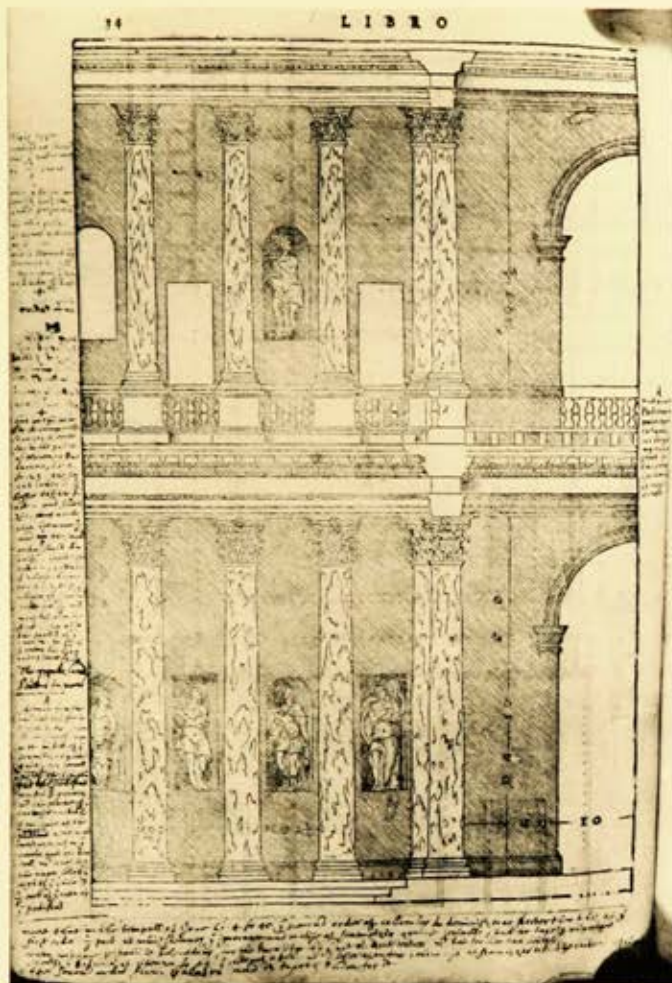
raise the status of the artist and in particular of the architect. So it is fascinating to see how consistently Jones noted passages in his books where the architects of antiquity were mentioned by name.

Already in his earliest handwriting, before c. 1610, he had noted with approval the fine comparison made by Barbaro (page 115) between the orator and the architect, who both have the power to rouse varied emotions by their works. In one of his earliest readings too he annotated the preface to the second book, in which Vitruvius tells the story how the handsome and confident Dinocrates became court architect to Alexander and makes a contrast with himself, old and wizened and unable to hope for fame except through his writings. It was only later, though perhaps not much later, that Jónes translated the key words in Vitruvius's first chapter, on the ingredients which should constitute the architect's education.

By the 1630s Jones held an uncompromisingly high opinion of the intellectual and scientific equipment which an architect needed. Vitruvius in the first chapter of Book I had dismissed as unrealistic the view of the Greek architect Pythias, that an architect ought to be able to accomplish more in each art and science than the man who is merely an expert in any one such art. But Jones wrote a long note in the margin of page 22 of Barbaro's edition in order to take issue with Vitruvius and stress the justice of Pythias's view " That in all the arts and doctrines the Architect shuld bee able to doe more (wich is in matter of Architecture) then [i.e. than] they who any particular thinge by thear exsesise and industri have brought to perfaite clearnes ".

It is not surprising then that Ben Jonson found Jones increasingly hard to collaborate with in the production of court masques, and eventually lampooned him as " Coronell Vitruvius " and " Dominus Do all " ¹⁰. Nor can we feel much surprise when we find that Jones ends his commentary on the Vitruvius-Pythias debate by remarking rather bitterly " in ye time of the ansient greekes mens abilities wear better knowne then [than] in thes daies ".

10. See D. J. Gordon, " Poet and architect: the intellectual setting of the quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones ", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XII, 1949, 152-175.



1



2

3



1. Inigo Jones's copy of A. Palladio, *I Quattro Libri dell' Architettura* 1601), Book III, page 34, showing Jones's marginal annotations. (Reproduced by kind permission of the Provost and Fellows of Worcester College, Oxford).

2. Inigo Jones's copy of D. Barbaro's edition of Vitruvius (1567), p. 130, showing Jones's annotation. (Devonshire Collection Chatsworth. Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees).

3. Portico of the West Façade of Old St. Paul's Cathedral, by Inigo Jones, from W. Kent, *Designs of Inigo Jones* (1727) vol. II, p. 55.

Pieter Coecke et l'introduction des traités d'architecture aux Pays-Bas

par Johannes OFFERHAUS

Les études critiques nous font connaître Pieter Coecke comme un des artistes qui introduisit l'art de la Renaissance dans les Pays-Bas¹. En effet, il put répandre les idées de la Renaissance italienne car il fut non seulement actif comme peintre mais aussi comme éditeur. Son activité principale dans ce dernier domaine a été la publication — en traduction — des traités de Serlio. A cause de ce travail on l'appelle le fondateur de l'architecture de la Renaissance dans les Pays-Bas et en Flandre. Or il y a lieu de se demander s'il a effectivement joué ce rôle important. Dans la relation qui suit, on démontrera que la théorie de l'architecture italienne était déjà connue à Anvers avant l'édition des livres de Serlio par Pieter Coecke et l'on dégagera la signification des traductions de Serlio afin de pouvoir déterminer l'importance qu'elles eurent dans les discussions de l'époque et l'influence qu'elles ont pu exercer sur la construction elle-même.

Dans les archives de la ville d'Utrecht, on trouve des extraits d'une audition de témoins qui eut lieu à Anvers en 1542 à la requête du maître charpentier et chef de chantier d'Utrecht, Willem van Noort, lequel était en conflit avec son compagnon, Jacob van der Borch, maître maçon². L'affaire qui fut portée devant la cour d'Utrecht traitait de deux questions. En premier lieu, il s'agissait d'un banal différend financier dont nous ne nous occuperons pas. Ensuite était à l'ordre du jour la question de savoir si un maître charpentier avait le droit, ou non, de fournir des plans (on parle dans les documents d'ordonner et de dresser des « patrons »³). Selon les règles du métier (*het gilde*) à Utrecht, le droit exclusif appartient au maître maçon. Les documents font apparaître clairement que Van Noort avait fourni des plans et que, par conséquent, son adversaire avait choisi l'occasion favorable pour l'attaquer en justice.

Afin de résoudre cette seconde question du procès qui fut jugé à Utrecht, Van Noort proposa d'appeler six témoins en vue de produire des preuves à son avantage ; comme ils étaient des citoyens anversoïses, ils furent écoutés devant la cour d'Anvers. Aux six

Je remercie pour l'assistance reçue Madame Korine Hazelzet, Zeist, Messieurs Erik de Jong, Amsterdam et Dick Jansen, Florence.

1. Pour la bibliographie, voir : George Marlier, *La Renaissance Flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966.
2. S. Muller Fzn., « Getuigenverhoor te Antwerpen over het maken van gebouwen in de 16^e eeuw door Schilders, Goudsmeden, Timmerlieden en Metselaars », *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis*, 4, Rotterdam, 1881-1882, pp. 227-245.
3. Muller observe que dresser des patrons (*patronen* : des dessins détaillés) n'est souvent pas le travail d'un architecte au XVI^e siècle, mais d'un maître de chantier (Muller, *op. cit.*, p. 228, n. 2).

témoins fut posée la même question et, fait intéressant, tous, sans exception, expliquèrent que d'autres que le maître maçon pouvaient faire des plans d'architecture — opinions tout à fait contraires au règlement du métier. Comme exemples d'auteurs de plans qui n'étaient pas des maîtres maçons, les témoins citent Thomas Bologne, qui fit le projet pour le château de Breda (Tommaso Vincidor), maître Alexandre, orfèvre, auteur de la maison des seigneurs de Buren (Alessandro Pasqualini), maître Jan van Nijmegen, orfèvre, qui conçut l'église « de Burchtkerk » d'Anvers et maître Donaes (Donato di Boni Pellizuoli) qui avait livré des plans pour le château des Comtes à Gand⁴. Le grand rôle joué par les Italiens dans cette liste est frappant. En effet, il n'y a qu'un seul Hollandais.

A l'issue de l'audition, et après qu'on lui eut posé la question, l'un des témoins fit remarquer que même un excellent maître maçon n'est pas encore un maître parfait s'il n'est pas capable de dresser des plans et de les ordonner⁵. Le métier seul n'est pas suffisant. A la fin des extraits de cette audition, nous trouvons une traduction du début du *De re aedificatoria* d'Alberti et du début du texte de Vitruve. Ces traductions sont très libres et adaptées à leur fin. J'en cite quelques règles⁶ : « architecture sous aucun art particulier en est compris, comme pour savoir sous peinturer, tailler de pierre, sculpturer, maçonner, faire de charpente ou pareil, mais tous ceux sont des parties et comme des membres, compris sous l'architecture ». Il s'agit donc, aussi bien dans les témoignages à l'avantage de Van Noort que dans les traductions d'Alberti et de Vitruve, de la position bien connue : l'architecture n'est pas un métier mais bien une science. Le métier (*het gilde*) ne peut pas dans ces cas défendre la compétence du maître maçon comme seul auteur des plans (et on voit le jeu de mots dû au double sens du mot « métier »).

Les extraits des archives d'Utrecht, publiés par Obreen en 1881-82, sont très intéressants parce qu'ils démontrent clairement que, si l'on veut trouver des conceptions modernes (de la Renaissance) dans les Pays-Bas aux environs de 1540, c'est à Anvers qu'il faut les chercher. Les témoins — trois tailleurs de pierre, deux menuisiers et un maçon — expliquent tous sans exception que l'on ne peut faire aucune distinction entre les métiers dans l'art de bâtir quand il s'agit de dresser des plans. Être accepté comme architecte ne dépend pas du métier, mais de la connaissance de la science de l'ordonnance et des patrons d'une part et de la connaissance de la pratique du chantier d'autre part. Le bon maître domine les deux, dit un des témoins.

On peut se demander si les idées circulant à Anvers en 1542 sont à attribuer aux publications de Pieter Coecke van Aalst qui en ces années-là était actif à Anvers en tant

4. Par exemple le témoignage du maître Pieter Teels (Muller, *op. cit.*, p. 232) : « Ende allegerende de selve deponent exemple sijne wetentheyt, seegt, dat meester THOMAS BOLONGNE Italiaen, egheen steenhoudere oft cleynstekere maer een schilder wesende, heeft geordineert het huys tot Breda, — Meester ALEXANDER, goutsmit binnen deser stadt, heeft geordineert thuyt tot Bueren, — Meester JAN VAN NYMMEGEN, silversmit binnen deser stadt, heeft geordineert de kercke inder Borcht alhier, ende de huysen vanden Hoochsetters, welsers' ende diversen anderen coopluysden deser stadt geordineert, de patroonen ende berderen daer af gemaect, totten steenhouders wercke dienende. Ende desgelijcx Meester DONAES Italiaen, oyck noch steenhoudere noch cleynstekere wesende, heeft geordineert ende de patroonen gemaect van teasteel tot Gendt, gelijk hij oyck deser stadt mueren, vesten, wallen, bollewercken ende anders tot der selver stadt fortificatien dienende, geordineert heeft ende noch daghelicx ordinerende is, sonder de voers. meesters eenichssins taensiene dambacht vanden steenhoudene ende cleynstekene, oft totten selven ambachten van yemande bedwongen te wordene, oft den selven subiect te zijne in eniger manieren ».
5. Muller, *op. cit.*, p. 242 : « Item dat fraije werckgesellen, int voers. ambacht wesende, wel daghelicx maken goet kunstich werck, sonder nochtans te hebbene oft te wetene de voers. conste van ordinantien ende patroonen te makene, met haren handwercke te vreden zijnde ; maer oft die selve fraije werckgesellen int voers. ambacht perfecte meesters zijn moghen, sonder de voers. cause van patroonen ende ordinantien, antwoert ende vercleert de voers. deponent : neen ».
6. Muller, *op. cit.*, p. 245 : « Is dan wel claerlicker te verstaen, dat architectura onder geen particulaer conste begrepen en is, als te weten onder scilderie, steenhouden, cleenstecken, metselen, tymmeren ofte diergelicken, mer dese syn alle mer deelen ende als litmaten, onder die architectura begrepen ».

que peintre, éditeur et créateur de projets, Les publications de Pieter Coecke dans le domaine de l'architecture en 1539, une compilation de Vitruve et une traduction du livre IV du traité de Serlio, ont-elles été la source des conceptions décrites plus haut ? Sont-elles aussi à l'origine de l'introduction des théories de la Renaissance en architecture aux Pays-Bas ? On a déjà répondu affirmativement à cette question, tant dans le passé — je songe au livre de Van Mander, *Les vies des peintres*, paru en 1604 — que de nos jours dans les articles de l'historien De la Fontaine Verwey. Or il y a peu de matériel disponible pour une enquête sur ces problèmes et il peut être intéressant, en lisant attentivement les textes et en les confrontant avec les sources, d'essayer de réexaminer les questions déjà formulées et de placer les traités dans leur contexte historique. Mon but n'est pas de faire une espèce d'histoire de l'art dans le goût du XIX^e siècle : « Le Renaissance dans les Pays-Bas et le rôle important de Pieter Coecke pour l'architecture moderne ». Il s'agit plutôt de savoir comment, dans un pays assez éloigné des grands centres de la Renaissance mais qui eut des contacts directs avec l'Italie, les idées nouvelles dans le domaine de l'architecture ont été introduites, et plus précisément de déterminer quelle fonction les traités de Pieter Coecke ont eu dans ce processus.

A la fin nous pourrions tenter de formuler une réponse — toute provisoire cependant — à la question de savoir si Pieter Coecke, par ses publications, a été comme on l'a dit, le fondateur de l'architecture de la Renaissance dans les Pays-Bas. C'est donc le problème déjà indiqué par le professeur André Chastel dans la leçon inaugurale de ce colloque : celui de l'influence supposée des traités dans les chantiers. André Chastel considère cette influence directe comme un malentendu. S'il en est vraiment ainsi — on reviendra sur cette question — ce n'est en tout cas pas un malentendu moderne, mais du XVI^e siècle. Car Van Mander dit dans sa *Vie des peintres* déjà nommé plus haut, en parlant des traités de Pieter Coecke⁷ : « ... il traduit dans notre langue les livres de Sebastien Serlio et il a ainsi par son travail sérieux apporté dans nos Pays-Bas la lumière et remis sur le droit chemin l'Art devoyé de l'Architecture⁷ ».

Pieter Coecke introducteur des idées nouvelles ?

Lorsque nous examinons les publications de Pieter Coecke, nous sommes frappés par l'énergie avec laquelle il avait pris en main l'édition des traités d'architecture⁸. C'est lui qui, étant né en 1502 et ayant visité l'Italie dans les années trente, publia le premier livre d'architecture aux Pays-Bas en 1539. C'était une synthèse des passages de Vitruve concernant les différents ordres, complétée par des apports d'autres écrivains. L'ouvrage était intitulé : *Die inventie der colommen met Haren coronementen ende Maten*, soit en traduction : *L'invention des colonnes avec leurs couronnements et leurs mesures* (fig. 1 et 2). Il portait le sous-titre suivant : « Empruntée à Vitruvius et divers autres auteurs au bref, pour les peintres, sculpteurs, tailleurs des pierres etc. Et tous qui ont plaisir dans les édifices des Antiques ». Du petit livre de Vitruve nous connaissons seulement un exemplaire qui se trouve à la bibliothèque universitaire de Gand⁹. Les dimensions du livre sont 15 cm sur 10 cm et il comprend 64 pages. Voici un résumé des sujets que

7. Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604 ; H. Hymans, *Le livre des Peintres après C. van Mander I*, Paris, 1884 ; Marlier, *op. cit.*, p. 27.
8. Marlier, *op. cit.*, p. 379-384 ; H. de la Fontaine Verwey, « Pieter Coecke van Aelst en de uitgaven van Serlio's architectuurboek », *Het Boek*, XXXI (1952-54), p. 251-270 ; H. de la Fontaine Verwey, *idem*, *Bouwkundig Weekblad*, 1955, p. 173-180 ; H. de la Fontaine Verwey, « Pieter Coecke van Aelst and the publication of Serlio's book on architecture », *Quaerendo* 6 (1976), p. 166-194.
9. H. de la Fontaine Verwey, « Het eerste Nederlandse boek over architectuur », *Liber Amicorum P. J. Miras*, Amsterdam, 1958, p. 121-128 ; R. Rolf, *Pieter Coecke van Aelst en zijn architectuuruitgaves van 1530*, Amsterdam, 1978.

l'auteur y traite : d'abord titre, table des matières et avis au lecteur ; ensuite une petite histoire empruntée à Vitruve, *ordinatio* et *dispositio*, les trois ordres des colonnes, le stylobate, l'ordre ionique, l'ordre corinthien, l'ordre toscan, les temples, les portes des temples, la symétrie des colonnes dans les bâtiments complexes, la symétrie des colonnes, enfin le colophon.

Dans la même année 1539 parut une traduction du quatrième livre de Serlio : *Generale regelen der architecturen of de vijf manieren...* etc, c'est à dire une traduction de l'original publié deux ans auparavant à Venise. Le frontispice est une reproduction simplifiée de celle de l'édition vénitienne (fig. 3). Le professeur De la Fontaine Verwey a eu la chance de trouver deux exemplaires de cette première édition que l'on croyait perdue : l'un est conservé à Bruxelles à la Bibliothèque Royale, l'autre à Amsterdam, acheté par lui-même pour la bibliothèque universitaire. La rareté actuelle des deux livres ne nous étonne pas, mais, vu le nombre élevé d'exemplaires imprimés au XVI^e siècle, on peut garder l'espoir d'en découvrir encore d'autres de nos jours. En effet, nous savons, par des documents concernant la faillite du graveur Cornelius Bos à Anvers, qu'il y avait en 1542, 650 exemplaires du petit Vitruve et 350 de la traduction de Serlio. Il ressort des mêmes documents qu'en deux années de temps, 164 exemplaires du Vitruve et 79 du Serlio furent achetés par des clients chez Bos¹⁰.

En 1542, Pieter Coecke publia une traduction allemande du 4^e livre de Serlio (fig. 4), pour laquelle Jacob Seisener, peintre officiel de Ferdinand, avait été un puissant stimulant. En 1545 parut une édition française du livre IV de Serlio où le nom de l'architecte italien n'est pas mentionné. Cela pourrait sembler peu important puisque il n'apparaît pas non plus sur le frontispice des autres éditions, mais il était toujours amplement mentionné dans les préfaces. Dans l'édition française, par contre, le nom de Serlio apparaît uniquement dans le colophon. On est manifestement en présence d'un problème de concurrence entre Pieter coecke et Serlio lui-même, comme l'a signalé De la Fontaine Verwey. Aussi Serlio écrit-il dans la préface de son édition parisienne de 1545, faisant appel au privilège du roi de France¹¹ : « Considéré que j'ay quelque advertisement que oultre celuy qui a esté imprimé en Allemagne, aucuns se meslent de traduire en Francoys iceulx miens livres tiers et quart et ie n'entens point quant a moy que ceulx la soient mis en lumière Soubz mon nom. Et s'ilz le sont a mon descen, ie le feray saisir et mectre en mains de iustice, par vertu de mon privilege du Roy ».

Il est probable que Pieter Coecke avait pris des précautions, d'abord en supprimant le nom de Serlio dans la préface, mais aussi en utilisant le frontispice de l'édition allemande pour l'édition française : tout cela certainement afin qu'on ne reconnût pas le livre comme un Serlio. L'avertissement de ce dernier n'a d'ailleurs produit aucun résultat. En 1546 parut la traduction en néerlandais du livre III, publiée par Pieter coecke, en 1549 une nouvelle édition de la traduction néerlandaise du livre IV, et en 1550 la traduction française du livre III. Après la mort de Pieter Coecke, sa veuve publia encore, en 1555, la traduction néerlandaise des livres I, II et IV. Ainsi, l'édition en néerlandais du traité de Serlio était complète. Toute ces traductions — même celles des éditions parues après sa mort — furent en grande partie faites par Pieter coecke lui-même.

Retournons à nos problèmes. Un point intéressant pour notre discussion est de savoir ce qu'a représenté, pour l'introduction des notions modernes en architecture (architecture comme science etc.), la connaissance de l'édition néerlandaise publiée par Pieter Coecke en 1539. Autrement dit : dans quelle mesure la discussion rapportée par les documents d'archives d'Utrecht, fut-elle provoquée par les textes de Pieter Coecke ? Pour répondre à cette question, on peut se limiter à un examen attentif de l'édition néerlandaise du petit vitruve dans lequel Pieter Coecke lui-même a la parole.

10. J. Cuvelier, « Le graveur Corneille van den Bossche », *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XX, Bruxelles-Rome, 1939, p. 29-32 ; Marlier, *op. cit.*, p. 45.

11. H. de la Fontaine Verwey, *Uit de wereld van het boek*, I, Amsterdam, 1975, p. 61.

D'abord quelques remarques. On considère le plus souvent Pieter Coecke comme le premier artiste de culture italienne des Pays-Bas. De la Fontaine Verwey parle même d'*uomo universale* et le compare à Alberti. De fait, Pieter Coecke avait voyagé en Italie et accompagné Charles V dans sa campagne d'Alger, il était peintre officiel de l'empereur et bibliothécaire de Marie de Hongrie. De plus, il était ami des humanistes d'Anvers. On a donc supposé qu'il pouvait lire le latin et qu'il connaissait bien les auteurs classiques qu'il nomme dans le petit vitruve, tel, Diodore, Hérodote, Pline et Varron. Or les recherches récentes de Rolf ont prouvé que toutes les références du petit Vitruve dérivent du Vitruve édité par Cesariano à Côme en 1521¹³. De plus, Pieter Coecke ne fait jamais référence à Alberti, dont le traité en latin était bien connu à Anvers dans les années trente et quarante, ce qui fait supposer que notre artiste ne connaissait pas le latin. Le texte même de Pieter Coecke semble confirmer cette hypothèse parce que, dans son avis au lecteur, il parle de son intellect simple et admet qu'on trouvera des fautes dans sa traduction. Sa façon de le dire ne laisse pas supposer qu'il s'agit uniquement d'un topos littéraire. On pourrait plutôt supposer qu'il savait lire l'italien (après son voyage en Italie), le français et peut-être l'espagnol, étant donné qu'à la cour de Charles V il y eut aussi bien la présence d'Espagnols que d'Italiens ; mais probablement connaissait-il peu ou pas le latin. Sa connaissance de l'allemand aussi était limitée car, pour son édition de Serlio dans cette langue, il reçut l'aide d'un certain Jacob Rechlinger.

Il serait encore plus qu'hasardeux d'attribuer à Pieter Coecke, comme le fait De la Fontaine Verwey, un intérêt pour les notions abstraites de la théorie de l'architecture, voire même une connaissance des idées platoniciennes diffusées par les humanistes¹⁴. De la Fontaine Verwey donne comme preuve de la présence de ces idées la reprise d'un récit sur Pythagore dans l'introduction du petit Vitruve. Pieter Coecke y raconte que nous avons des difficultés à nous imaginer quelles peines entraîne la recherche de choses qui, par la suite, paraissent très simples, comme le triangle de Pythagore dont parle Vitruve dans un contexte de mensuration. De plus, il mentionne, à l'instar de Vitruve, que Pythagore croyait que cette solution lui avait été soufflée par les muses. Nous lisons effectivement dans le texte de l'architecte romain : qu'il [Pythagore] ne douta pas que les muses lui avaient fourni l'invention. Or dans le texte de Pieter Coecke, le sens de la phrase est complètement modifié par sa typographie, bien que tous les mots soient là. Le mot-clé *non dubitans, zonder twijfel*, est en effet mis entre parenthèses ce qui donne à la phrase un caractère plus anecdotique qu'historique¹⁵. Il est impossible d'y voir l'expression de la croyance de Pieter Coecke dans l'inspiration divine des artistes, selon les doctrines nouvelles nées dans l'entourage de Marsile Ficin. Les muses jouent dans cette phrase un rôle absolument secondaire et ne servent qu'à un déguisement à l'antique. En comparant le texte de Vitruve dans son neuvième livre avec la traduction du récit de Pieter Coecke et son contexte complètement changé, on peut dire qu'un emprunt caractéristique fait très bien entrevoir la méthode de travail de notre artiste flamand.

On ne trouve donc pas d'exposé des théories humanistes dans son livre. Pourrait-on en revanche repérer des passages de ce petit vitruve où les problèmes, déjà esquissés, de la théorie de l'architecture seraient traités ?

En tout premier lieu, Pieter Coecke (tout comme Vitruve) fait une distinction très nette entre la pratique et la théorie (ou science) lorsqu'il parle de *timmeringhe* et de *overlegginge*. En d'autres termes, la charpenterie (le bâti) et les délibérations ou réflexions.

12. H. de la Fontaine Verwey, *Uit de wereld van het boek*, I, Amsterdam, 1975, p. 55.

13. Rolf, *op. cit.*, p. 21.

14. H. de la Fontaine Verwey, *Uit de wereld van het boek*, I, Amsterdam, 1975, p. 58.

15. *Vitruvius on Architecture*, ed. F. Granger, Londre-Cambridge, 1962, II, p. 200 : 'Id Pythagoras cum invenisset non dubitans a Musis se in ea inventione monitum, maximas gratias argens hostius dicitur his immolavisse.' ; Pieter Coecke raconte (Rolf, *op. cit.*, p. 24) : ... 'so en willen wijt niet lichtverdelic aensien, maer meer verwonderen dat Pitagoras, als hij den perfecten winckelhaec... gevonden hadde, meinde (sonder twifel) dat de Muses hem ingegeven hadden'.

Selon lui, un bon architecte doit dominer les deux. En ce qui concerne l'aspect scientifique, il doit avoir des connaissances en géométrie, en optique et en arithmétique, connaître l'histoire de la philosophie, la musique, la médecine, le droit de la ville et du pays et finalement l'astrologie. Il s'agit donc d'une conception grandiose, universelle de l'architecture. Sur ce point, les témoins invoqués par Willem van Noort et Pieter Coecke expriment la même opinion. Mais comme il s'agit d'une théorie assez générale, il est dangereux d'en conclure que les témoins ont tiré leurs idées des livres de Pieter Coecke. La situation historique de ces années-là est en fait beaucoup plus complexe. On se trouve ici devant le genre de problèmes que le professeur Rykwert a esquissés. Quand nos témoins parlent, ils livrent, à mon avis, quelques informations sur les dispositions orales qui traitaient de l'architecture moderne qui eurent lieu à Anvers dans ces années-là entre des hommes de chantier qui se fondaient certainement, entre autres, sur des extraits des traités d'architecture de la Renaissance italienne.

Parlant de la science de l'architecture, les témoins mentionnent la science de l'ordonnance et des patrons (des plans). Ils font une distinction entre deux phases qui se succèdent et qui appartiennent toutes deux à l'architecture proprement dite : d'abord la phase de la science (*ordonnantien en patronen*), c'est-à-dire le moment intellectuel, et ensuite la deuxième phase, soit celle de bâtir. Or l'emploi des mots *ordonantien* et *ordineren* aux Pays-Bas ne date pas de la période qui vit l'introduction des traités d'architecture. Ces mots sont importés de l'Italie ou de la France au XV^e siècle : on les trouve par exemple dans les contrats d'Anthonis Keldermans à Bergen op Zoom (Brabant) en 1476 et à Veere (Zélande) en 1479¹⁶. Dans le contrat de Veere on peut lire : « dar die selve meester Anthonis Aangenomen heeft voirt te ordoneren, die nijen kerke te Veere ende meester dair of te zijn... », soit « que le dit maître Anthonis a accepté d'ordonner la nouvelle église à Veere et d'en diriger les travaux ». Peut-on supposer que le mot « ordonner » signifie ici « faire des patrons, des plans », dans le sens déjà mentionné plus haut ? donc désignant une phase « intellectuelle » de projets à l'intérieur de l'activité architecturale ? Il ressort d'autres documents de l'époque que ce n'était pas le cas. Souvent, au XV^e siècle, le mot signifie uniquement (comme l'a montré Meischke) « donner des indications sur place pour la construction » ou « mesurer l'endroit de travail ». Il s'agit donc de la mise en exécution pratique sur place, pendant la phase de construction. Dans les extraits d'audition de 1542, les témoins de Van Noort utilisent le mot « ordonnance » (*ordinantie*) en combinaison avec « plans », comme s'il s'agissait d'une phase préparatoire. Le sens du mot s'est précisé, sans doute à la suite d'une connaissance directe des traités d'architecture.

Il faut maintenant préciser ce que Pieter Coecke nous apprend à ce sujet. Après le chapitre, déjà mentionné plus haut, où il fait une distinction nette entre pratique et théorie, il traite dans le chapitre suivant de l'architecture elle-même, de l'*ordonantio* et de la *dispositio*. L'architecture, dit-il, se compose d'ordonnance et de disposition, d'eurythmie, de symétrie, de décor et de distribution. Il poursuit en faisant un exposé sur les différentes techniques et méthodes permettant de reproduire l'architecture sur un plan¹⁷. Le reste de la discussion sur les colonnes et les formes reste concentré sur des questions pratiques et est complété par des récits anecdotiques de l'Antiquité et par plus de dix-huit illustrations. Des bois simples mais clairs sont insérés dans le texte, quelquefois inspirés par des illustrations du Vitruve de Côme, sans en être jamais des copies. Coecke donne donc l'art de reproduire l'architecture sur un plan, les formes des ordres et les mesures. Le livre était destiné, comme on sait, aux peintres, sculpteurs et tailleurs de pierre.

On peut cependant aller encore plus loin. Dans la deuxième édition néerlandaise du livre IV de Serlio (1549), on trouve, me semble-t-il, dans l'avis au lecteur (complètement

16. R. Meischke, 'Het architectonisch ontwerp in de Nederlanden gedurende de late Middeleeuwen en de zestiende eeuw', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 5, 1952, p. 166.

17. Rolf, *op. cit.*, p. a 7 v°.

refait) une référence à cette discussion, indication absente de la première édition. Pieter Coecke explique qu'on ne peut couper l'architecture en deux parties, « comme je l'ai fait une fois en la théorie et la pratique ». Les deux composantes sont liées. Voilà la raison pour laquelle on ne peut utiliser le livre de Vitruve, mais il faut plutôt s'orienter vers les architectes modernes qui ont mis la théorie en œuvre, comme Bramante, Peruzzi et Serlio. L'architecture est donc l'art de bâtir avec des phases théoriques et pratiques. Dans ce passage de Serlio on trouve donc pour la première fois chez l'éditeur-traducteur Coecke la notion d'une architecture constituée par des parties entrelacées, en accord avec les idées des témoins de Van Noort.

En guise de conclusion, on peut dire qu'il est vraisemblable que les témoins connaissaient les livres de Pieter Coecke ; mais leur discussion s'appuyait déjà sur des traités d'architecture importés d'Italie et sur des informations fournies par des maîtres italiens qui voyageaient et travaillaient dans les Pays-Bas. Les notions modernes n'ont pas été introduites par Pieter Coecke : la maturation a duré plus d'un demi-siècle et il y a plutôt un développement progressif des idées, commencé dans les années soixante-dix du XV^e siècle.

Le rôle de Pieter Coecke a donc été celui d'un vulgarisateur. Il a bien vu que dans un pays où les monuments de l'Antiquité étaient complètement absents, il fallait un répertoire des formes antiques, en premier lieu des ordres. Or il n'est pas le premier qui ait introduit les formes de l'architecture antique : l'honneur va aux peintres, comme Gossaert par exemple. Mais c'est Coecke qui a rendu possible l'expansion du langage antique dans toutes les provinces du pays. Serlio convenait tout à fait à ses ambitions par l'abondance de planches et par le texte qui n'était pas trop littéraire. Il a même abrégé le texte, ce qu'il avoue explicitement dans l'introduction (« J'ai abrégé les discours inutilement longs »). De plus, il a éclairé quelques passages ou les adaptés à la situation néerlandaise. Ainsi, dans le chapitre traitant des plafonds en bois, il dit que ces plafonds richement décorés ne se trouvent pas dans les Pays-Bas, mais qu'ils sont bien utilisables pour les carrosses et les stalles.

On peut donc supposer avec Georges Marlier que Pieter Coecke fut surtout intéressé par des questions pratiques : « ce qui avait séduit Pieter Coecke dans l'ouvrage encyclopédique de Serlio, c'était sa valeur pratique »¹⁸. Mais comment faut-il entendre « valeur pratique » ? En tant que citoyen anversois et homme d'affaires, Pieter a incontestablement vu qu'il pouvait tirer un profit économique de son entreprise. Cela n'empêche pas cependant qu'il ait poussé plus loin ses ambitions : s'il n'a pas joué un rôle « révolutionnaire », Pieter Coecke a certainement voulu exercer une fonction de vulgarisateur et il n'a pas mis uniquement sur le côté économique de son activité.

L'influence des publications de Coecke

Il reste à nous interroger sur la fonction qu'exercèrent le petit Vitruve et les volumes de Serlio. Ici aussi, le matériel qui peut nous livrer des informations est bien réduit. Van Mander raconte dans sa bibliographie de Vredeman de Vries que celui-ci a étudié les livres de Coecke que possédait un menuisier habitant à Collum en Frise¹⁹. Plain d'ardeur, De Vries étudia jour et nuit aussi bien le grand que le petit ouvrage (Serlio et Vitruve). Cette histoire semble plutôt un topos prouvant l'ardeur et l'occupation théorique du jeune artiste qu'une histoire vraie. Vredeman de Vries eut certainement l'occasion d'étudier ces œuvres à Malines. Quelques éléments sont pourtant à retenir. Il y a d'abord

18. Marlier, *op. cit.*, p. 380.

19. La bibliographie la plus complète se trouve dans : H. M. Schneede, *Das Repräsentative Gesellschaftsbild in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und seine Grundlagen bei Hans Vredeman de Vries*, Diss. Kiel, 1965.

le fait que les livres se trouvaient en Frise, la province la plus éloignée d'Anvers. Ensuite, il est sur que De Vries a étudié les livres de Coecke : dans la préface de son *De architectura*, il reprend une partie d'un texte compris dans le petit Vitruve et, dans le texte même il insère le premier chapitre de la traduction de Pieter Coecke. Il lui emprunte aussi des planches.

On peut toutefois se demander si les ambitions de Pieter ne sont pas explicitées dans ses ouvrages mêmes. En d'autres termes, peut-on y retrouver « la fonction voulue » de ses traductions ? Dans l'introduction à son petit Vitruve, il se plaint de ce que les Néerlandais n'ont jamais fourni de noms d'artistes et que nous ne pouvons connaître des noms des maîtres lorsque nous les cherchons. Il attribue ce fait à la mesquinerie de ses compatriotes qui leur fait mépriser et repousser les arts et il observe que l'appréciation des artistes est toute négative dans le proverbe flamand *Zoekers der konsten, vinders der broodzakken (bedelzak)* : « qui recherche l'art ne trouve que sébille »²⁰. Par ailleurs, dans la préface de l'édition de Serlio, Pieter Coecke déplore que les artisans des Pays-Bas ne fournissent pas encore un travail de bonne facture, alors qu'ils sont aussi bons qu'ailleurs. C'est pour cela qu'on ne les considère pas comme des artistes. Pieter Coecke veut donc publier les traités d'architecture afin de donner aux gens du métier la chance de devenir des maîtres accomplis, à l'italienne. Le travailleur manuel sera émancipé en artiste. Comme Pieter Coecke comprend que des commandes sont nécessaires, il s'adresse aux amateurs et aux connaisseurs dans l'introduction au livre IV à laquelle il donne pour titre : « Aux amateurs de l'architecture ». Plus important de ce point de vue est un passage situé à la fin du premier chapitre de son petit Vitruve²¹. Alors que l'auteur latin affirme avoir écrit son traité pour ceux qui construisent mais aussi pour tous les savants, Pieter Coecke distingue trois groupes : son texte est fait « pour ceux qui font bâtir » (*de aedificanten*), « pour ceux qui construisent » (*de bouwenden*) et pour les savants. L'usage du mot latin pour un troisième groupe distinct peut justifier l'identification de ce groupe avec les commanditaires.

Notre traducteur flamand se pose donc un double objectif. D'une part il essaie de fournir aux travailleurs manuels le matériel nécessaire pour se faire un nom. D'autre part il essaie de convaincre les connaisseurs que ceux qui ont étudié les traités sont comparables aux grands artistes étrangers ; de plus, il fait comprendre aux amateurs et aux connaisseurs qu'eux aussi jouent un rôle dans le processus de l'architecture.

Il ne faut pas nier que les éditions de Pieter Coecke aient eu une influence considérable surtout dans l'art du décor, les joyeuses entrées et la peinture. Qu'en est-il de leur influence en architecture ? Quand on regarde cet artiste de plus près, en tenant compte de ce qui a été exposé plus haut, on découvre dans cet homme, d'ailleurs sympathique et capable, un pédagogue catastrophique. Il a voulu instruire ses collègues artisans avec un esprit tourné vers l'Italie où il avait vu personnellement ce que signifiait la phrase prononcée par Dürer : *Hier bin ich ein Herr*. Mais Pieter Coecke ne se rendit pas compte que le niveau culturel à Anvers, une ville qui eut bien des contacts avec l'Italie dans ces années-là, était beaucoup plus élevé que dans les autres provinces des Pays-Bas. Ainsi peut-on constater que le mot « architecte » — absent sur les frontispices des livres mais assez fréquent dans les textes de Pieter Coecke — est en usage à Anvers dans les années quarante. Dans les autres centres importants des Pays-Bas, comme Utrecht et Haarlem, le mot n'apparaîtra pas dans les documents avant 1640²². De plus, l'influence espagnole, à côté de l'italienne, était plus manifeste à Anvers que dans les autres provinces : pour faire son petit Vitruve, Pieter Coecke fut stimulé par Diego del Sagredo qu'il mentionne dans son texte, et chez qui il trouve des idées sociales qui lui sont

20. Rolf, *op. cit.*, p. a 3.

21. Rolf, *op. cit.*, p. a 7 v°.

22. H. Miedema, 'Over de waardering van architect en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw', *Oud Holland*, 94, 1980, p. 71-87.

chères²³. Quel fut le travail accompli par Pieter Coecke sur les textes ? D'abord les abrégés. Ensuite, il a imprimé la première édition du Serlio en caractères latins (en ajoutant même des esquisses de ces caractères à la fin de l'ouvrage), mais la deuxième édition de 1549 fut imprimée en caractères gothiques car le texte de 1539 se révéla trop difficile à lire, comme il l'avoue dans son introduction. Le problème le plus grave, toutefois, reste qu'il n'a pas développé une terminologie néerlandaise : pour tous les termes il utilise les mots latins, sans les traduire ou les expliquer. Du fait de ce manque de terminologie néerlandaise adaptée, la discussion sur la théorie de l'architecture classique est restée bloquée dans les Pays-Bas jusqu'au XIX^e siècle.

L'influence de ces traités dans l'architecture des Pays-Bas a donc été très limitée. L'échec relatif de Pieter Coecke semble avant tout pédagogique : tout en mettant l'accent sur des idées sociales capables de sensibiliser les lecteurs, le traducteur ne parvint pas à son but à cause du niveau culturel « trop » élevé d'Anvers où les traductions ont été conçues et effectuées, à cause de l'emploi des caractères latins et finalement parce que la terminologie latine ne fut pas adaptée en néerlandais.

L'écho réduit de ces traductions s'explique aussi par la situation politique de la seconde moitié du XVI^e siècle qui modifie le climat favorable à un développement de la Renaissance. Dans la première moitié du siècle on voit un déplacement de l'activité de l'architecte des bâtiments ecclésiastiques vers des constructions militaires et profanes. La noblesse et la cour jouent alors un rôle important comme commanditaires et attirent des architectes étrangers. Ceux-ci sont également appelés par les autorités citadines. Ainsi, Pasqualini, qui travailla pour le comte de Buren, donne en 1548, sur demande des autorités d'Amsterdam, des conseils sur le problème de l'artillerie. Mais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'influence de la cour diminue. Les luttes politiques et religieuses deviennent de plus en plus importantes, les artistes étrangers disparaissent et souvent les relations culturelles avec les Pays-Bas sont interrompues. Après la chute d'Anvers en 1585, et la fuite de beaucoup d'artistes, imprimeurs, savants et commerçants vers l'Allemagne et les Provinces du nord, la vie culturelle semble s'être fragmentée. L'autonomie des villes et des provinces permet aux corps de métier de confirmer leurs propres règles et d'assumer la direction des chantiers ; les structures traditionnelles apparaissent au premier plan.

En conclusion on peut dire que le texte de Van Mander reflète le malentendu déjà mentionné plus haut : « comme il était bien doué et instruit au fait de la langue italienne, il traduisit dans notre langue les livres de Sebastien Serlii et il a ainsi par son travail sérieux apporté dans nos Pays-Bas la lumière et remis sur le droit chemin l'Art devoyé de l'Architecture : de sorte qu'on peut aisément comprendre les choses que Pollio Vitruvio avait décrites de façon obscure et qu'il est encore à peine nécessaire de lire Vitruvium pour ce qui est des ordres. Ainsi, grâce à Pieter Koeck, la bonne manière de construire a progressé et la manière moderne a décliné. Mais il est fâcheux qu'une nouvelle et ordurière manière moderne à la façon allemande est de nouveau entrée en usage, dont nous nous débarrasserons difficilement : mais qui ne sera jamais acceptée en Italie ! »²⁴. Ce texte de la fin du XVI^e siècle n'est pas qu'un éloge plus ou moins littéraire inspiré par Vasari. Van Mander a les yeux ouverts et connaît bien l'architecture de son temps, fort différente que prôna Serlio. Afin d'expliquer ce contraste, il raconte que le style de la Renaissance est déjà perdu au moment où il écrit, et remplacé par un style à répudier. Le passage qui a trait à Pieter Coecke est donc un récit plutôt idéalisé que purement historique par lequel l'idée du progrès peut être sauvé. Pieter Coecke garde son mérite, il reste le héros. Le malentendu est voulu.

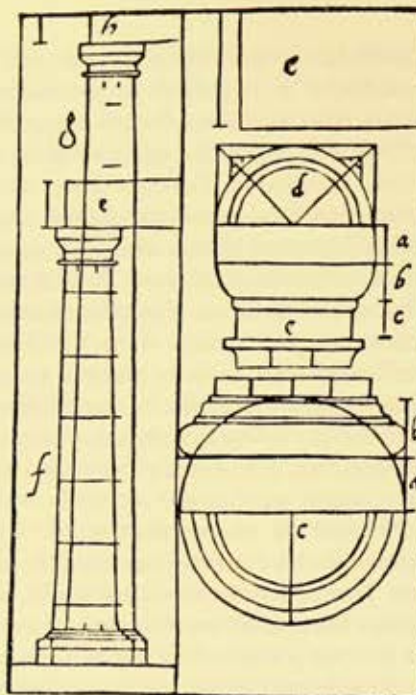
23. A Tolède en 1526 étaient publiés des extraits de Vitruve sous le titre *Medidas del Romano* par Diego del Sagredo.

24. Marlier, *op. cit.*, p. 27.

DIE INVEN- TIE DER COLOMMEN MET HAREN CORO- NEMENTEN ENDE MATEN.

Wt Vitruuio ende andere diuersche
Auctoren optcorste vergadert,
voer Scilders, beeltniders, steen-
houders, &c. En allen die ghe-
uechte hebben in edificien
der Antiquen.

MET PRIVILEGIE.



e.trabes
f.colime
inviere
te temp.
g.colume
inde rōde
h.epistiliū
a.plinth⁹
b.echinus
c.hipotra-
chelium
d.platte
form.
a.plinth⁹
b.thor⁹cū
apophigi
c.platte
forme.

der Columnē, de Phrise, denticuli, corona &c.
also voer vander Ionica ghefeit is, Aldus is de
Thuf.



1. Page de titre du petit Vitruve « Die inventie der colommen » (1530).
2. Page du petit Vitruve (1530). Gravure sur bois.
3. Page de titre de la traduction néerlandaise du livre IV de Serlio (1530).
4. Page de titre de la traduction allemande du livre IV de Serlio (1542).

Hans Vredeman de Vries

par Madeleine VAN DE WINCKEL

Hans Vredeman de Vries a été formé dans l'atelier du peintre verrier Reyer Gerrits, citoyen de Louvain en 1544¹, qui appartenait à une famille d'artistes travaillant à Amsterdam et Dordrecht. En 1548, Vredeman collabore avec d'autres jeunes artistes à la décoration préparée pour la joyeuse entrée de Charles-Quint (1549), sous la direction de Pieter Coeck.

A cette époque, il découvre les ouvrages de Vitruve et de Serlio et se passionne pour le répertoire ornemental de la Renaissance. A partir de 1554, il publie des gravures de grotesques, de cartels, de vases et de cariatides, destinées aux peintres, sculpteurs et décorateurs². Afin d'intégrer plus aisément ses modèles dans la peinture, Vredeman s'attache à l'étude de la perspective et les six éditions de *Artis perspektivae formae* prouvent le succès de l'entreprise. La collaboration de Hans Vredeman de Vries aux travaux de l'Hôtel de Ville d'Anvers édifié sous la direction de Corneil Floris marque le début de sa carrière d'architecte³ et même d'ingénieur lorsqu'il est chargé de vaquer aux fortifications en 1580⁴. En 1565 commence la publication des planches qui seront groupées dans *Architectura* (1577) que nous pouvons considérer comme un traité de vulgarisation dont l'influence et le succès marquent profondément le maniérisme architectural, non seulement dans les Pays-Bas, mais aussi dans le Nord et le centre de l'Europe. Ce livre est illustré d'un important frontispice architectural (fig. 1) et de 23 planches. Il a paru chez Gérard de Iode en 1581⁵. Vredeman de Vries présente son œuvre dans un poème en acrostiche où il nous dit sa dette envers ses devanciers : Jacques Androuet, Serlio et Pieter Coeck van Aelst.

Son propos est de se fonder sur Vitruve dont il fournit les modèles de colonnes au centre des cinq planches d'introduction aux différents ordres⁶ (fig. 2). Les modèles proposés à côté de la forme classique, marquée C, sont des variations à l'usage de l'architecture pour les pilastres ou colonnes marquées A et B. Pour les sculpteurs, menuisiers, peintres et verriers, les modèles D et E sont plus élancés et plus « plaisants ».

La planche qui introduit l'ordre toscan démontre l'attachement de Vredeman de Vries aux variations insolites. Le pilastre à bossages un-sur-deux et la colonne à bossages cubiques un-sur-deux ont engendré l'étrange colonne corsetée, version régionale de la colonne à la française. Une échelle de proportions divise la colonne avec sa base et son chapiteau en trente-deux parties. Le socle, désigné par l'auteur comme piédestal, est égal

1. Benezit.

2. Chez G. de Iode, H. Cock, Ph. Galle à Anvers.

3. F. Blockmans, « Een kriegstekening, een muurschildering en een schilderij van Hans Vredeman de Vries te Antwerpen (1577-1586) » (un dessin de fortification, une peinture murale et un tableau de Hans Vredeman de Vries), *Antwerpen*, avril 1962, p. 21.

4. *Ibid.*, p. 37.

5. Première édition chez G. de Iode en 1577, puis réédition en 1581, 1597, 1601 en format f°. Il n'y a pas de pagination, le texte se répartit en paragraphes explicatifs de planches qui sont numérotées de 1 à 23.

6. Planches 1, 6, 13, 17, 23.

avec sa plinthe à plus du tiers de la hauteur de la colonne ; sans sa plinthe, il a la même hauteur que l'ensemble formé par l'architrave, la frise et la corniche. Les propositions décoratives pour les parties en dessous ou au-dessus de la colonne associent déjà le motif des briques disposées en épi et de la console prolongée par un élément décoratif appliqué sur l'architrave.

Après cette planche introductive, l'auteur nous propose divers modèles de constructions. La présentation de la planche 2 attire l'attention du lecteur sur l'usage de l'ordre toscan réservé aux ouvrages solides comme les constructions militaires. Il n'y en a que trois modèles⁷.

Les ponts sont traités en planches 3 et 4. L'auteur y présente une de ses inventions, l'arche interrompue en son milieu pour laisser passer le mât des navires : il suffit d'ouvrir un clapet de métal.

La planche 5 présente quatre modèles de construction : deux entrepôts de marchandises pondéreuses dont l'étage sera réservé aux marchandises plus légères et plus sensibles comme les tissus et les épices, une prison, une maison d'artillerie ou arsenal.

Ces constructions sont les derniers exemples données « dans ce traité de l'ordre toscan ». Vredeman de Vries considère donc qu'il est l'auteur d'un traité d'architecture divisé suivant les cinq ordres traditionnels.

La deuxième partie traite de l'ordre dorique. La planche 6 présente des pilastres et colonnes dont les bossages sont ornés de pointes de diamants (A-B) ; le modèle C est fait d'après Vitruve : il est galbé, sans cannelure mais avec base et chapiteau ; les modèles plus légers sont à cannelures rondes à listel. Une échelle verticale divise la colonne en vingt-deux parties en hauteur : elle est plus élancée que la colonne toscane et la frise est ornée de triglyphes alternant avec des éléments divers qui remplacent la métope.

Dès l'introduction à ce style, Vredeman de Vries annonce que les projets de façades présenteront des fenêtres à croisées (contrairement aux modèles de Vitruve, Serlio, Androuet...) car nous avons « d'autres conditions dans nos Pays-Bas, surtout dans les villes marchandes où les terrains sont étroits et coûteux... il faut construire en hauteur et éclairer largement les étages... c'est pourquoi nous devons honorer les maîtres qui ont ingénieusement conservé chez nous la tradition comme Maître N. Floris, le père de Corneil Floris, Maître Jacques van Berghen, Maître Jan Gilgo, Maître Anthonis Mockaert, Maître Jan de Heere et par dessus tous Corneil Floris, à Liège Maîtres Thomas Voor et Guillaume Paludani... » Les paragraphes consacrés à l'explication des planches annoncent que les modèles sont présentés par moitié⁸, que les différents membres peuvent être faits de pierre blanche ou bleue, de carreaux, de briques ou d'enduit suivant le goût de chacun et suivant le prix que l'on consacre à la construction. « Les proportions des fenêtres dans ce pays sont les mêmes que celles des portes soit dans un rapport 7/12 ou 8/14. Pour les détails comme corniches, moulures... on en trouvera les proportions dans le 4^e livre de Vitruve édité par Pieter Van Aelst ou Hans Bloem ou dans notre traité des cinq ordres des colonnes »⁸. Dans les planches, les élévations de façades sont souvent accompagnées de plans sommaires et de modèles de cheminées.

L'ordre ionique est représenté aussi par cinq modèles de colonnes complétés par quatre petits modèles de chapiteaux (fig. 3). Hans Vredeman de Vries semble avoir eu des difficultés pour représenter le chapiteau à volutes.

Dans le commentaire de la planche 15, l'auteur suggère l'utilisation de la brique pour le remplissage des murs entre les parties portantes faites de pierre, ... cela est « décoratif et gai comme on peut le voir en Hollande et en Flandre, principalement à Bruges ». Dans ce style, nous trouvons un motif inspiré du chapiteau ionique au-dessus des fenêtres (planches 14-15-16) (fig. 4). Ce détail n'est pas propre au style ionique puisqu'il se trouve déjà dans le modèle B de façade dorique à la planche 10 de l'ouvrage.

7. « Puisqu'un livre est spécialement consacré à ce sujet ».

8. Texte relatif à la planche 7.

L'ordre corinthien (fig. 5) semble avoir moins inspiré notre artiste, il le réserve plus particulièrement pour des maisons somptueuses ou des hôtels de ville. Le projet A de la planche 19 montre une galerie sous toiture qui est à rapprocher de celle qui existe à l'hôtel de ville d'Anvers (fig. 6).

Les modèles de maisons princières de la planche 20 (fig. 7) comportent des tours, désignées à Anvers comme « Pagadders » : elles sont l'attribut des maisons de riches marchands⁹. Il en subsiste une à l'hôtel Van Stralen qui a peut-être été couronnée d'une galerie établie suivant un modèle de Vredeman de Vries¹⁰.

L'ordre composite est réduit à la planche de modèles de colonnes ; dans le commentaire, l'auteur renvoie à son grand livre des colonnes fait pour Jérôme Cock. Trois modèles de balustres accompagnent les modèles de colonnes (fig. 8).

Après avoir passé en revue cet ouvrage et en avoir noté quelques passages, il est intéressant de relever dans les planches quelques emprunts à d'autres ouvrages théoriques et certaines particularités de l'art de Vredeman de Vries.

Vredeman de Vries a, comme tous ses contemporains, puisé son inspiration dans les illustrations d'autres traités et dans les réalisations d'autrui. Nous nous limiterons à quelques cas exemplaires : la colonne dorique est reprise à l'édition de 1552 de Vitruve¹¹ ; l'obélisque sur quatre sphères est figuré dans Serlio qui dit lui-même n'en avoir jamais vu¹² ; les éléments essentiels de la façade B de la planche 21 et même l'enroulement en volute du larmier du dessus des fenêtres de l'étage, sont inspirés également de Serlio (fig. 4)¹³.

Ces exemples suffisent à montrer que Vredeman a bien connu les ouvrages qui traitaient d'architecture, de perspective et des ordres... Les livres ne l'ont pas détourné de la pratique traditionnelle et, dans ses propres ouvrages, il conserve la fenêtre à croisillons de pierre, la façade terminée par un pignon décoré et même les consoles sous les bandeaux horizontaux, transposition en pierre de l'architecture de bois¹⁴. Nous avons signalé au passage la liste des noms d'artistes cités à propos des traditions locales (dans le texte de l'ordre dorique) ; cela atteste l'intérêt que Vredeman de Vries portait à l'actualité architecturale dans les Pays-Bas. Nous rencontrons en effet à Liège, un beau bâtiment qui offre une parenté étroite avec les modèles proposés dans *Architectura*¹⁵.

Vredeman de Vries ne semble pas avoir senti qu'une rupture s'amorçait entre les dernières survivances du gothique et les prémices de l'art baroque. Il a lui-même tendu vers l'idéal humaniste en s'intéressant aux sciences de son époque et en pratiquant lui-même avec bonheur diverses formes d'art dans un style résolument imprégné des formes nouvelles. Il semble avoir marqué profondément son temps sans mesurer l'importance de son action.

Encore aujourd'hui, les Anversois associent le nom de Vredeman de Vries aux fenêtres en dessus de porte qui éclairent le couloir et considèrent que le motif de la carotte que l'on retrouve dans les meubles, la décoration et l'architecture, est une de ses inventions. Ce motif pivotant, appliqué sur un montant, est en réalité un demi-balustre.

9. G. Peirs, *La terre cuite*, Liège, 1979, p. 43.

10. Anvers, courte rue Sainte-Anne, maison achetée par Antoine Van Stralen en 1565 et partiellement aménagée avant la décapitation de ce protestant en 1567. Voir A. De Lattin, *Doorheen Oud-Antwerpen* (A travers le Vieil Anvers), Anvers, 1955, pp. 263 et suiv.

11. Livre III, p. 99.

12. Edition de 1553, L. III.

13. *Ibid.*, L. IV, chap. 8.

14. Malines, maison du Saumon, 1534, construite en pierre.

15. Liège, hôtel de Soer de Solière, 12-14, rue Haute Sauvenière. L'architecte n'en est pas connu. Peut-être fait à partir des dessins de Vredeman. Voir *Le patrimoine monumental de la Belgique* t. 3, Liège, 1974, pp. 136 et suiv.

extrêmement mince vers sa base tel qu'il le préconisait dès le frontispice de son *Architectura* (fig. 1).

Nous ajouterons à ces éléments typiques celui de l'obélisque posé fréquemment sur des sphères qui remplacent le pinacle dans bien des modèles de couronnement (fig. 4-6-7). La seule maison anversoise qui soit parfois considérée comme une œuvre de Vredeman offre cette caractéristique¹⁶.

L'art de Vredeman de Vries diffusé par les éditeurs anversois n'a peut-être pas encore trouvé sa juste place dans l'histoire de l'architecture. Son imagination, exaltée surtout dans des constructions temporaires¹⁷, s'est assagie lorsqu'il fournit des modèles d'architecture durable. Son sens didactique et pratique a présidé à l'élaboration de son traité *Architectura* qui est devenu un véritable cahier de modèles, tandis que son imagination trouvait à s'exprimer dans d'autres ouvrages dans lesquels il fournit aux artistes quelques vues en perspective de son architecture dans un cadre urbain ou rural. Vredeman diffuse ainsi une conception personnelle de l'urbanisme et de l'art des jardins dans *Variae Architecturae Formae*¹⁸, *Hortorum*¹⁹, *Artis Perspectivae Formae*²⁰, *Scenographiae sive perspectivae*²¹.

La longue carrière de l'artiste prolongée par celle de son fils Paul, a contribué à diffuser ses modèles vers le nord de l'Allemagne²² et le centre de l'Europe.

16. Maison des Quatre Vents, rue des Serments, 4, à Anvers (Gilden Kamerstraat). La maison presque voisine, la Demi-lune, au n° 6, est aussi à mettre en relation avec les modèles de Vredeman. De Lattin, ouvr. cit., pp. 53 à 58.

17. *La Joyeuse entrée de François d'Anjou*, édition illustrée chez Plantin, 1582.

18. *Variae Architecturae Formae*, publié à Anvers avant 1601 par Th. Galle, mais dont certains dessins datent, pour les originaux, des environs de 1555-1560, Vienne, Albertina Niederl. XII n° 7886-1557-1558. Cet ouvrage a été reproduit en fac-simile par les éditions Van Hoeve d'Amsterdam en 1975. Nous en avons fait la recension critique dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. LII (1983), pp. 114-115.

19. *Hortorum viridariorumque*, paru chez Jan Galle à Anvers en 1578 et qui vient d'être reproduit en fac-simile par les éditions Van Hoeve.

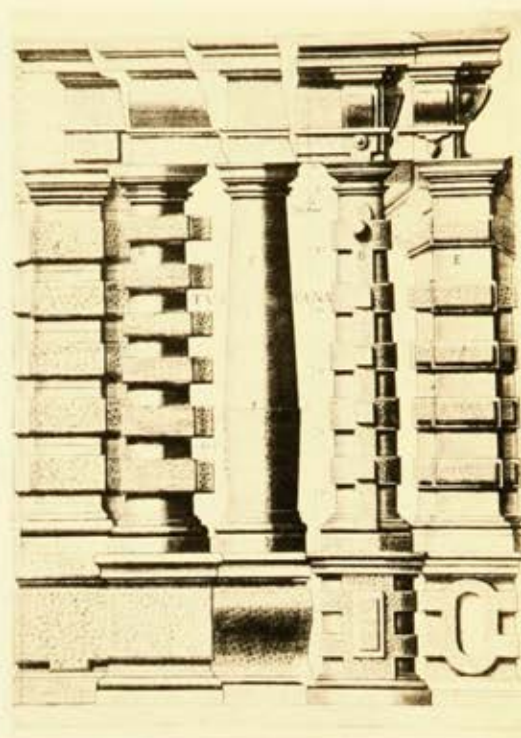
20. 6 éditions entre 1560 et 1638.

21. 1560 chez Jérôme Cock.

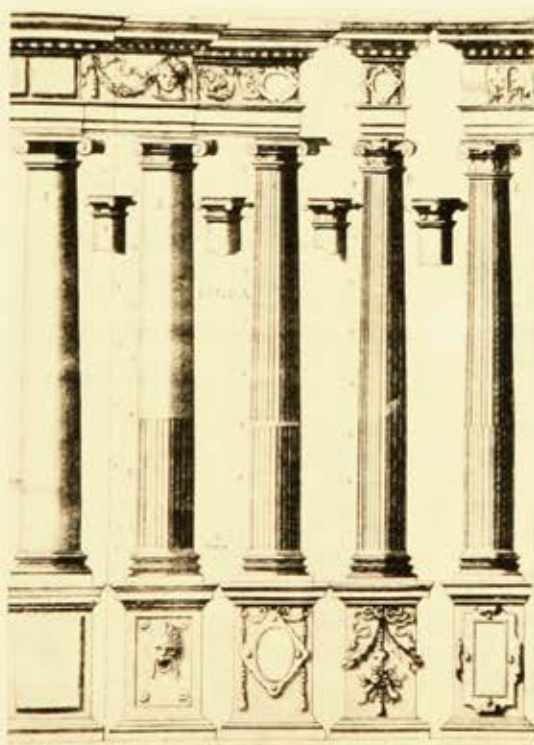
22. Vredeman a travaillé à Wolfenbüttel puis à Prague. Nous comptons consacrer une étude à cet artiste pour faire connaître la diversité de ses talents.



1



2

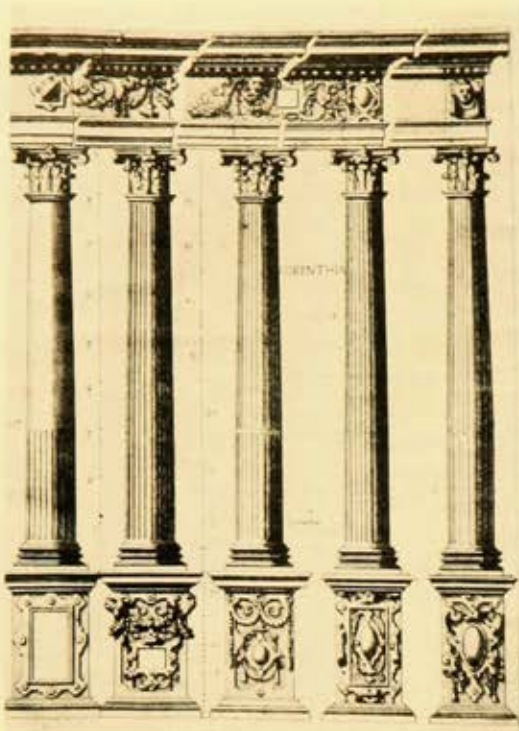


3

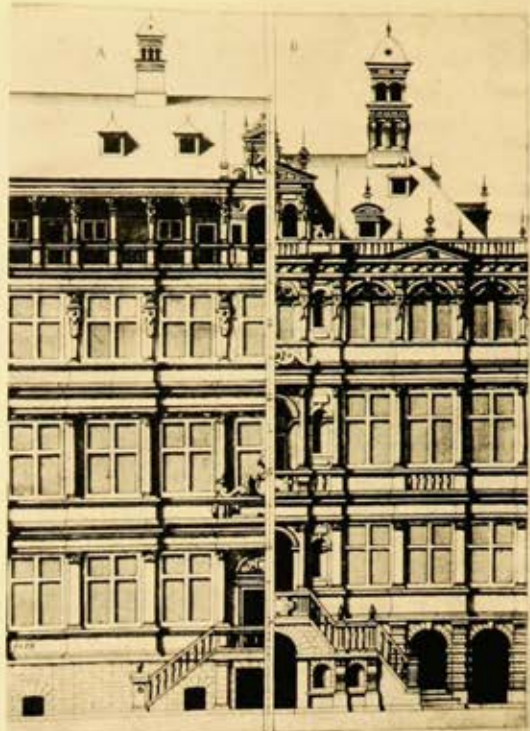


4

1. Architectura, frontispice.
2. Architectura, pl. 1 : l'ordre toscan.
3. Architectura, pl. 13 : l'ordre ionique.
4. Architectura, pl. 14 : deux modèles de façades ioniques. Le motif « en carotte » supporte la console triglyphe entre les fenêtres du premier étage. A gauche, console de l'architrave de la partie centrale formant gable. Dans le projet B, les fenêtres sont surmontées au premier étage par un larmier avec enroulements en volutes.



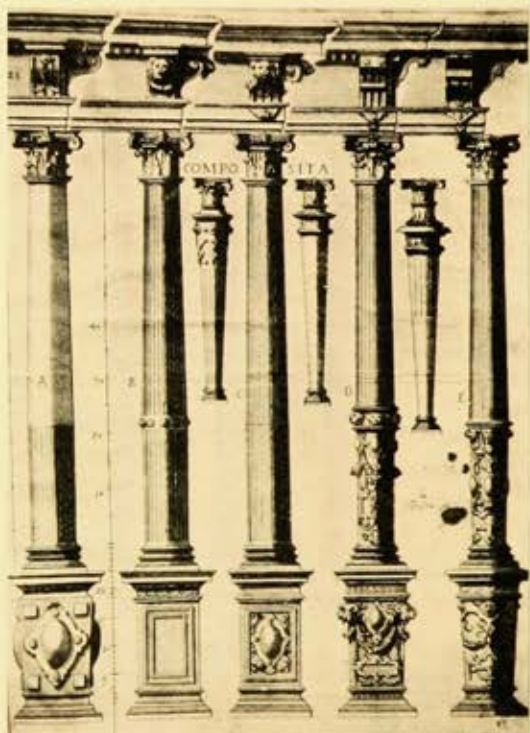
5



6



7



8

5. Architectura, pl. 17 : l'ordre corinthien.

6. Architectura, pl. 19 : deux projets pour hôtel de ville. On remarque sous la toiture du modèle A, une galerie qui ressemble à celle de l'hôtel de ville d'Anvers construit en 1562.

7. Architectura, pl. 20 : deux propositions de « constructions avec tours à l'usage des princes et des seigneurs. L'accès aux étages supérieurs des tours se fait par un escalier de bois car il y a des personnes qui apprécient de pouvoir y monter. L'échelle qui est à côté figure simplement à titre indicatif ».

8. Architectura, pl. 23 : l'ordre composite.

Traité et pratique architecturale en Pologne et dans l'Europe de l'Est au XVI^e siècle

par Teresa JAKIMOWICZ et Jerzy KOWALCZYK¹

Parmi les pays de l'Europe de l'Est, la Hongrie, la Bohême et la Pologne se distinguèrent au tournant des XV^e et XVI^e siècles par une certaine unité culturelle, fondée sur la tradition latine ainsi que sur l'intérêt pour l'humanisme italien². L'art de la Renaissance y fut introduit directement d'Italie, par la volonté d'un souverain et par les artistes italiens, mais sa réception avait été précédée par l'assimilation de la culture humaniste. Le processus s'y montra donc durable et riche en conséquences artistiques.

Dès l'année 1470 environ le roi Mathias Corvin fit de sa capitale le centre rayonnant de la Renaissance italienne, d'une importance énorme pour toute l'Europe de l'Est. Lorsqu'en 1490 les trois pays se trouvèrent sous le sceptre des Jagellons, Buda ne perdit pas son attrait ; pourtant le théâtre des principales activités culturelles se déplaça vers Prague et ensuite vers Cracovie. La construction du château royal de Prague témoigne des passionnantes expériences d'un architecte — Benedict Ried — de tradition gothique, qui devait affronter les problèmes de l'architecture de la Renaissance. Mais c'étaient les tendances italiennes qui, depuis le début du XVI^e siècle, prenaient le dessus, surtout grâce au mécénat du prince héritier, bientôt roi Sigismond, et grâce aux artistes italiens que celui-ci fit venir depuis 1502 à Cracovie, par l'intermédiaire de Buda.

Francesco Fiorentino et, à partir de 1516, Bartolomeo Berrecci (lui aussi florentin, formé dans le cercle d'Antonio da Sangallo), suivis d'autres artistes toscans et vénitiens, ont joué un rôle décisif dans la transplantation de la Renaissance en Pologne et dans les pays voisins, ce qui explique la pureté relative du style nouveau dans les premières réalisations. Durant le XVI^e siècle ce style a évolué vers le maniérisme et tous les styles vernaculaires, non sans intervention de maîtres-maçons de Côme (depuis 1540 environ en Silésie), et sous l'influence de l'art des Pays-Bas et de l'Allemagne du Sud.

Les conséquences politiques de la bataille de Mohacs (1525) et de la prise de Buda par les Turcs (1543) entraînèrent un changement de la situation artistique. La Hongrie du Nord (la Slovaquie) allait devenir une province frontalière. La Bohême et la Moravie subirent l'influence de la cour des Habsbourg : la dichotomie entre le palladianisme

1. Ce texte, rédigé par T. Jakimowicz, se base sur deux conférences du colloque : celle de T. Jakimowicz, intitulée comme ci-dessus et celle de J. Kowalczyk, *L'influence de Sebastiano Serlio en Pologne au XVI^e siècle*.
2. Nous reprenons les justifications culturelles, données par J. Bialostocki, *The art of the Renaissance in Eastern Europe, Hungary, Bohemia, Poland*, London, 1976, pp. 1-12. On trouvera dans ce livre, pp. 281-306, la bibliographie détaillée relative à toute cette région.

officiel de Prague et les tendances vernaculaires caractérise la situation culturelle de ces pays. La Pologne seule gardait l'intégrité de son territoire et une continuité culturelle. Cela en fait presque un *locus classicus* pour observer le processus de réception et de transformation de la Renaissance italienne en dehors de l'Italie.

Quel rôle y ont joué les traités d'architecture ?

La théorie artistique n'apparaît en Pologne qu'à la fin du XVI^e siècle, pour la poésie (M. Sarbiewski). Le premier traité théorique d'architecture date de 1678 : il est baroque par excellence. Les traités, ce sont donc pour nous Vitruve et les Italiens du XV^e et du XVI^e siècle, dont la réception fut rapide dans les milieux humanistes. Pour les architectes, servirent-ils de modèles idéal ou de recueil d'exemples ? Quel fut le rapport entre la réception de la théorie et celle des formes, entre la théorie et la pratique de la construction ?

La plupart de ces questions — et elles ne sont pas les seules que le problème implique — restent ouvertes. Sur le territoire où les premières constructions Renaissance sont dues aux architectes italiens, il n'est pas possible, faute de documents relatifs au processus de construction, de discerner ce qui dérive de la théorie et ce qui résulte de la maîtrise d'un architecte. De plus, ces premières œuvres ayant été de la haute qualité artistique, elles stimulaient par elles-mêmes des imitations, sans qu'une théorie quelconque fût nécessaire.

Il y a néanmoins des constructions dans lesquelles la théorie et la pratique se conditionnaient mutuellement. Ce sont elles surtout que nous nous proposons de présenter ici.

La diffusion des traités

Au XV^e siècle la connaissance de Vitruve se manifeste sur le plan intellectuel³. Cependant dès les dernières décennies du siècle, la réception de l'art de la Renaissance coïncide — au niveau de l'élite — avec l'intérêt pour la théorie. L'accueil fait aux livres d'architecture a alors des motivations intellectuelle, artistique et pratique, toutes les trois également valables. Dans les bibliothèques royales et celles des érudits il y a donc des exemplaires de Vitruve et d'Alberti, des manuscrits copiés de Filarete (à la Bibliotheca Corvina) et un *Pictura aedificiorum* — non identifié — chez Sigismond I^{er}⁴.

La moitié du XVI^e siècle passée, la connaissance de Vitruve et des traités italiens se répand. On trouve alors ces ouvrages dans les inventaires de plusieurs bibliothèques privées, ecclésiastiques et universitaires.

La liste des auteurs n'est pas longue, mais la fréquence de ces quelques noms est considérable. Vers la fin du XVI^e siècle Vitruve tient toujours la première place : les éditions de 1496 et 1497, ensuite celle de Fra Giocondo, Giunta, Caesariano, Barbaro, Rivius, Philander. Parmi les Italiens du XVI^e siècle le plus populaire est Serlio, suivi de Vignole, de Palladio, Scamozzi et Pietro Cataneo. Les traités d'architecture militaire jouissent d'une grande popularité : Girolamo Cataneo, Francesco di Giogio Martini, Bonaiuto Lorini, G. Busca, G. B. Zanchi, A. Luporini, Carlo Tetti. A côté de ces œuvres érudites, il y a les livres d'agriculture dont les chapitres sur « l'art de bien bâtir la maison » vulgarisent Vitruve. Leur popularité est grande. Le *Ruralium Commodorum* de

3. E. Chojecka, « Die Kunsttheorie der Renaissance und das wissenschaftliche Werk des Kopernikus », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1974, pp. 257-281 et J. Kowalczyk, « Vitruvio in Polonia dal XV al XVII secolo », *Polonia-Italia, relazioni artistiche dal Medioevo al XVIII secolo*, Wrocław, 1979, pp. 59-81.

4. J. Balogh, « I mecenati ungheresi del primo Rinascimento », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, 1967, XIII, pp. 205-212. Pour la Pologne du XVI^e s. : J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska* (Sebastiano Serlio et l'arte polacca), Wrocław, 1973, pp. 7-27 et 287-292 ; J. Kowalczyk, « Architectural treatise in Poland » *Architektura*, 1977, pp. 74-79.

Pietro de Crescentiis, traduit en polonais en 1549, contient le premier texte sur l'architecture jamais publié en Pologne et en polonais⁵. Enfin on utilise dans la seconde moitié du siècle, Cornelis Floris et Vredeman de Vries.

Les mécènes, tels que les rois Corvin, Sigismond I^{er}, Jan Zamoyski, jouent un rôle essentiel dans l'adoption du nouveau style. Ce sont généralement les « patrons » — roi ou simple gentilhomme — qui, en suivant la mode, imposent au maître-maçon le « disegno » du bâtiment et de son décor. L'influence des livres d'architecture qu'ils avaient lus se produit ainsi sans tarder : la liste des « citations » de traités dans l'architecture et le décor sculpté serait longue. Cela explique un certain éclectisme de l'architecture de cette région, éclectisme empreint pourtant d'un *genius loci*.

Le temple idéal : la chapelle Sigismond

La chapelle du roi Sigismond I^{er} à la cathédrale du Wamel à Cracovie (Bartolomeo Berrecci, 1517 et 1519-1533) offre l'exemple le plus pur de l'union entre la théorie et la construction. On y voit à juste titre la réalisation du temple idéal du livre VII du *De re aedificatoria* Alberti⁶.

La qualité artistique supérieure de cette œuvre, l'accord entre la forme et le programme en font la réalisation la plus parfaite, quoique « non-classique »⁷, de la Renaissance en Europe de l'Est. Les expériences artistiques de Berrecci, l'exemple de la chapelle du cardinal Bakocz à Estergom, connue sans doute de Sigismond I^{er}, coïncidèrent avec les réflexions que pouvait inspirer la lecture de Vitruve et d'Alberti. L'œuvre du roi et de son architecte — *philosophiae amator* d'après un témoignage contemporain — témoigne que l'un et l'autre connaissaient non seulement les formes mais aussi leur symbolique.

La chapelle (fig. 1 à 4) est en grès clair, les statues en marbre rouge de Hongrie. Le plan, carré à l'extérieur, prend la forme d'une croix grecque à l'intérieur. Les murs sont organisés par un ordre toscan sur socle du côté extérieur et par un arc triomphal à l'intérieur. Les arcades des arcs de triomphe abritent les tombeaux et l'autel. Le tambour est percé de grandes fenêtres si bien que toute la lumière vient d'en haut.

Le roi — comme en témoigne sa correspondance — intervint dans la construction de son mausolée, auquel il attachait une grande importance. Il établit personnellement le programme et surveilla sa réalisation. Il lui attribua trois fonctions : monument dynastique, lieu de culte et symbole visible du pouvoir royal qui dérive de Dieu lui-même. La symbolique du plan centré et de la croix grecque s'associe à la symbolique de l'arc de triomphe et de la coupole et à celle de la lumière venue du ciel⁸.

A tous points de vue, l'œuvre de Berrecci et du roi Sigismond répond à l'idée d'Alberti.

Aucun monument du XVI^e siècle en Pologne n'exerça autant d'influence, mais aucune des réalisations postérieures, quoiqu'elles gardent toutes le plan carré et la coupole, n'atteignit la perfection de leur modèle⁹.

5. P. de Crescentiis, transl. A. Trzyciski, *Ksiegi o gospodarstwie*, Kraków, 1549. Ce qui concerne l'architecture est analysé par T. Jakimowicz, *Dwór murowany w Polsce w wieku XVI, wieża-kamienica-kasztel*, Poznań, 1979, pp. 27-43 (La manoir en Pologne au XVI^e siècle).

6. Z. Dmochowski, *The architecture of Poland*, London, 1956, pp. 179-183.

7. Selon L. Kalinowski, « Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntońskiej » (Le programme artistique et idéologique de la chapelle du roi Sigismond), *Studia do dziejów Wawelu*, II, 1960, pp. 1-117.

8. L. Kalinowski, ouvr. cit., passim ; J. Białostocki, ouvr. cit., pp. 39-43.

9. J. Loziński, *Grobowe kaplice kopulowe w Polsce 1520-1620* (Les mausolées à la coupole en Pologne 1520-1620), Warszawa, 1973 ; J. Białostocki, ouvr. cit., pp. 28-44. Sur la chapelle du cardinal Bakocz à Estergom (1506, très altérée) J. Balogh, *Az Estergomi Bakocz kapolna*, Budapest 1955. Sur les réalisations à plan centré en

L'influence de Serlio : l'hôtel de ville de Poznań

Le traité de Serlio connu en Pologne comme dans toute l'Europe un succès immédiat et durable. Alors que le palladianisme des constructions de Paolo della Stella et de Boniface Wolmuth à Prague reste un épisode isolé dans cette partie de l'Europe¹⁰, les exemples donnés par Serlio pénètrent profondément dans la pratique de la construction. En Pologne son influence l'emporte de beaucoup sur celle de Vitruve, de Palladio ou de Scamozzi¹¹.

Les premiers à se servir des dessins de Serlio sont les tailleurs de pierre et les sculpteurs. Jan Michalowicz, le plus talentueux, utilise abondamment la serlienne, les termes, les bossages à pointes de diamants. Il se sert d'un portail de type vénitien du Livre IV pour dessiner des tombeaux tel celui du tombeau de Stanislaw Tarnowski à l'église de Chroberz (fig. 5). Enfin Michalowicz combine les motifs serliens et néerlandais dans des œuvres maniéristes d'une haute qualité artistique.

La première construction architecturale réalisée d'après Serlio est l'hôtel de ville de Poznań (fig. 6 et 7), l'œuvre de Giovanni Battista Quadro de Lugano (1550-1560). C'est un exemple-type de la transformation active des modèles par un maître-maçon habile.

Quadro se sert des Livres IV et III ainsi que du *Libro extraordinario*. Nous ignorons s'il disposait lui-même d'un exemplaire du traité, ou s'il lui fut donné par le conseil de ville de Poznań. La façade, les escaliers de l'entrée principale et ceux qui conduisent au premier étage, les portails et la voûte en caissons de la grande salle transposent des exemples de Serlio¹².

Le plus intéressant est la façade. En suivant les indications de Serlio, qui admettait qu'on n'utilise qu'un ordre en façade à condition d'en différencier la hauteur selon Quadro construisit la loggia avec un seul ordre dorique, en donnant aux colonnes les proportions suivantes : 1/7, 1/9 et 1/10 selon l'étage. Il créa ainsi la première façade de Pologne organisée avec des loggias et un ordre.

Tout en employant les formes italiennes, Quadro les accomoda parfaitement au climat local : le haut attique qui couronne l'hôtel de ville en est la meilleure preuve.

Serlio joue également un rôle décisif dans la réception des ordres classiques dans l'architecture de la deuxième moitié du XVI^e siècle ainsi que dans l'élaboration d'un type de maison pour gentilhomme, assez fréquente dès la fin du XVI^e siècle et devenue presque obligatoire durant le XVII^e : la variante de Poggio-Reale est à la base du plan régulier à quatre pavillons d'angles, ces maisons sont construites en brique ou en bois, caractéristique locale que la Pologne partage au XVII^e siècle avec la Suède¹³.

Bohême : J. Krcalova, *Centralne stavby ceske renesance* (Les constructions centrales de la Renaissance tchèque), Praha, 1974.

10. O. Frejkova, *Palladianismus v ceske renesanci* (Palladianisme dans la Renaissance tchèque), Praha, 1941 ; E. Samankova, *Architektura ceske renesance* (Architecture de la Renaissance tchèque), Praha, 1961 ; J. Bialostocki, *ouvr. cit.*, pp. 75-81.

11. J. Kowalczyk, *Serlio...* *ouvr. cit.*, *passim*.

12. J. Kowalczyk, « Fasada Ratusza Poznańskiego. Recepcja form z traktatu Serlia i antyczny program » (La façade de l'hôtel de ville de Poznań, Réception des formes du traité de Serlio et le programme antique), *Rocznik Historii Sztuki*, VIII, 1970, pp. 141-176.

13. A. Miłobedzki, *Architektura polska XVII wieku* (L'architecture polonaise du XVII^e s.), Warszawa, 1980, pp. 69-75.

La cité idéale : Zamość

La fascination que le concept de la « cité idéale » exerça sur les théoriciens et praticiens de l'architecture au XVI^e siècle coïncide dans l'Europe de l'Est avec la nécessité, imposée par le danger turc, de moderniser les fortifications. Aussi toutes les villes fondées dans la deuxième moitié du XVI^e siècle reflètent-elles les idées des théoriciens de l'architecture militaire italiens. C'est le cas de Győr ou Nove Zamki, commencée en 1562 environ, par l'architecte Ottavio Baldigero d'après un plan idéal de P. Cataneo (fig. 8 et 9).

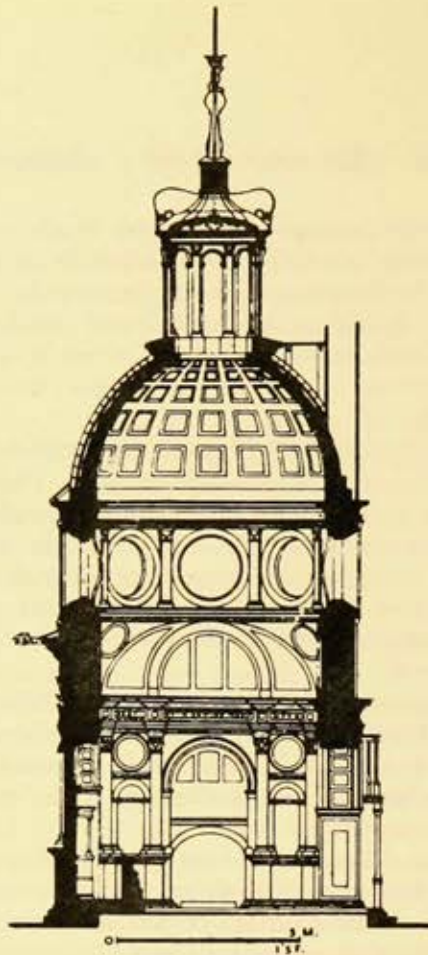
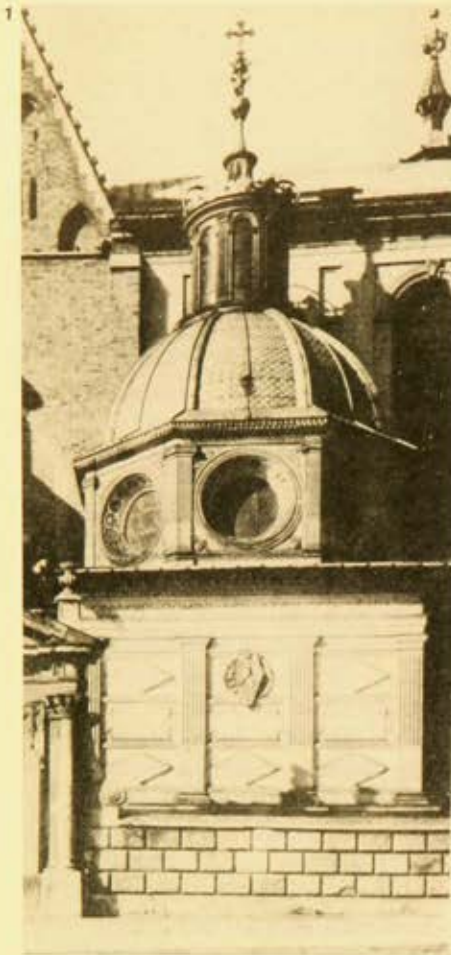
La cité de Zamość, fondée en 1579 par le chancelier de la Pologne Jan Zamoyski et construite en 1580-1605 par Bernardo Morando de Padoue, est la réalisation la plus complète, qui unit des problèmes de l'urbanisme moderne, de l'architecture et des fortifications. Le patron et l'architecte s'inspirent du plan de Pietro Cataneo et — probablement — de la conception antropomorphique de la ville idéale de Francesco di Giorgio. Dans une stricte coopération ils dessinèrent un plan qui répondait à des fonctions multiples, conformément à l'idée de « la cité — grande maison » et surtout de « la cité — petit Etat »¹⁴.

Le plan hexagonal et symétrique de Cataneo est altéré par la présence du château du côté ouest (fig. 10-11). Toute la composition lui est subordonnée. L'église et le bâtiment de l'Académie (école universitaire fondée par J. Zamoyski) sont placés symétriquement dans l'espace entre le palais et la ville. Celle-ci est tracée avec une régularité remarquable, sur deux axes qui se croisent sur la grande place. Toutes les maisons sont réunies par des portiques à arcades, qui donnent aux rues de Zamość un cachet particulier. Morando respecte le principe de decorum, formulé par Serlio : pour les portes de la ville il se sert de l'ordre toscan, pour le rez-de-chaussée des maisons, de bossages, tandis que pour l'église collégiale il emploie un ordre dorique à l'intérieur et un corinthien à l'extérieur.

Le projet et sa réalisation ont été discutés par le patron et l'architecte dans les moindres détails. Jan Zamoyski, alors chancelier de Pologne, jadis élève des universités de Paris et de Padoue, un des hommes les plus érudits de l'époque, connaissait parfaitement l'architecture et l'art de la fortification. Sa bibliothèque était riche en traités d'architecture. Son idée de la « cité — Etat » reflète non seulement sa connaissance de Vitruve et des traités des XV^e et XVI^e siècles, mais aussi une conception de l'architecture à fonctions politiques et sociales inspirée par Cicéron, l'auteur préféré de Zamoyski.

En conclusion, on doit constater que les pays d'Europe centrale — Hongrie, Bohême, Pologne —, en dépit de leur culture humaniste élevée, n'ont donné le jour à aucun traité d'architecture. Mais on observe une large diffusion des traités italiens, français et néerlandais qui ne se trouvent pas seulement dans les bibliothèques des architectes mais aussi dans celles des commanditaires et des amateurs. Les plus répandus sont évidemment, après Vitruve, les traités de Serlio, de Vignole et de Palladio — avant tout celui de Serlio dont les illustrations s'offraient aux choix des commentaires et servaient ensuite de modèles aux architectes.

14. T. Zarębska, « O związkach urbanistyki węgierskiej i polskiej w drugiej połowie XVI wieku » (Rapports entre l'urbanisme hongrois et polonais dans la seconde moitié du XVI^e siècle), *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, IX, 1964, pp. 259-282 ; J. Białostocki, *ouvr. cit.*, pp. 71-72 ; J. Kowalczyk, « Morando e Zamoyski. La collaborazione tra un architetto veneto e un mecenate polacco nella creazione della città ideale », *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, Wrocław, 1967, pp. 335-351. J. Kowalczyk, *Zamość città ideale in Polonia. Il fondatore Jan Zamoyski e l'architetto Bernardo Morando*, Wrocław 1986.



2

1. Chapelle du roi Sigismond I^{er} à la cathédrale de Cracovie.
2. Chapelle du roi Sigismond I^{er} à la cathédrale de Cracovie : coupe transversale (d'après Z. Dmochowski, p. 180).
3. Chapelle du roi Sigismond I^{er} à la cathédrale de Cracovie. Les tombeaux royaux.
4. Chapelle du roi Sigismond I^{er} à la cathédrale de Cracovie. Le nom de l'architecte est inscrit sur le lanternon.





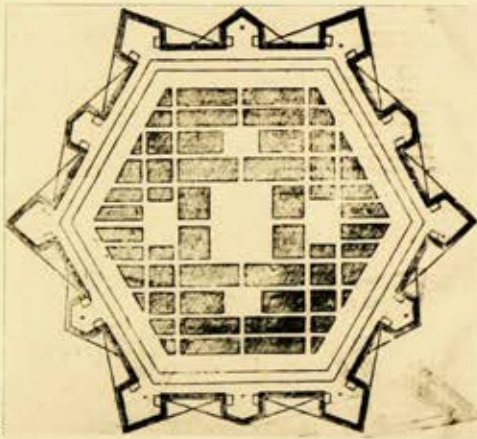
5. Chroberg : tombeau de Stanislaw Tarnowski par Jan Michalowiec (1569).



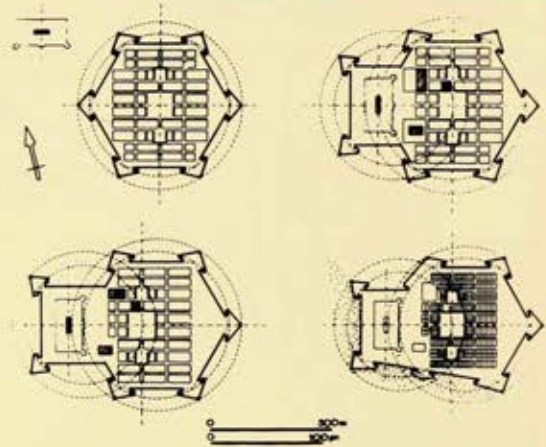
6



7



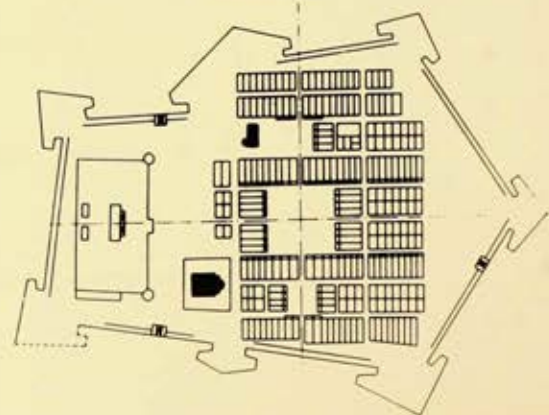
8



10



9



11

- 6. Hôtel de ville de Poznań.
- 7. Hôtel de ville de Poznań, grande salle.
- 8. P. Cataneo, plan idéal de ville (I quattro primi libri di architectura, Venise, 1554, p. 13).
- 9. Nové Zámky, plan par G. Ssicha (vers 1663).
- 10. Zamość : processus de création du plan selon T. Zarebska.
- 11. Zamość : plan de la ville réalisée par B. Morando.

Renaissance Treatises on Military Architecture and the Science of Mechanics

by Catherine WILKINSON

After nine days of discussion of architectural theory during which military architecture has scarcely been mentioned, I do not think I need to stress that fortification fits very poorly into Renaissance architectural theory: fortification was largely an independent genre of architectural writing in the sixteenth century. When I began this study, I asked myself why this was; why was there a whole tradition — a flourishing tradition — of treatises on military architecture? And it seemed to me that the practical importance of fortification — very real indeed in the sixteenth century — is part of the story, but is not sufficient to explain the development of theory. As Professor Chastel stressed at the opening of this congress, although theory and practice are related they also have independent momenta and, therefore, a theoretical tradition demands a theoretical justification.

In order to explain the independence of Renaissance writing on military architecture, I wish to call attention to three aspects of this tradition: first, to its concern with geometry apart from and in contrast to a minimal interest in aesthetics; secondly, to the fact that writing on fortification was by no means the exclusive property of architects; and, finally, to the fact that fortification belonged to another theoretical domain as well as to architecture. I will try to show how military architecture came to be grouped within the science of mechanics, which Leonardo called the “paradise of the sciences”.

Treatises on military architecture in the sixteenth century are essentially concerned with the design of walls. Barracks, encampments, and siege works do not occupy a major place in them until the end of the century. Military architecture, or fortification as it was also called, was the design of systems of defense in earth and stone. The treatises are not concerned with a hierarchy of building types or with beauty and ornament. But they do share a common set of principles: 1) to use the site to give superior firing power against the enemy and 2) to design an enclosure whose walls are completely protected by flanking fire from guns mounted on the fortress (fig. 1). The method of design is geometrical: ideally the fortress should enclose the greatest area with the least construction and its projecting elements should be aligned according to the fire from its guns. Geometry is also used to calculate the space needed for the gun platforms and their proper height and profile. The basic forms of Renaissance fortification, which were developed in Italian practice, are accepted in theory as well. The essential element is the bastion, projecting from the curtain wall (fig. 2). Other elements include the walls, the gun emplacements mounted on the curtain, and the systems of ditches and raised works beyond the walls and bastions, which serve to protect the walls and as advanced positions for attack. The art of fortification had its own terminology, a specialized technical vocabulary¹. Although practitioners and

1. A good review of terminology in Simon Stevin, *De Sterctenbouwing*, Leyden, 1594 reprinted with English

theoreticians differed among themselves on such matters as the proper angles of bastions, the distances between them, or on the use of dry or wet ditches, they all accepted this theoretical framework and its vocabulary. The principles that I have summed up are taken from Galileo's lectures on fortification since they are both concise and lucid but they could have been taken as well from Scamozzi. Obviously, these are not the central principles of Renaissance architectural theory².

Writers on military architecture came from a variety of disciplines. Treatises on fortification were written by artists like Dürer³, by professional scholars like Gerolamo Maggi, by engineers like Giacomo Castriotto⁴, and by mathematicians like Simon Stevin. Most of those who wrote about fortification had some experience of it, but not all. Commentators on Vitruvius included fortification under their discussion of city walls, although a scholar like Daniel Barbaro turned to a professional for advice⁵.

It is of course true, as J. R. Hale pointed out, that major Renaissance architects were involved in fortification; but with the exception of Francesco di Giorgio in the fifteenth century, they did not write much about it⁶. The great treatise-writers left it conspicuously alone. Alberti wrote intelligently about walls in *De re aedificatoria*, but neither Serlio, nor Palladio, nor Philibert Delorme included fortification in their treatises. Of what we think of as the major architecture treatises of the Renaissance (apart from editions of Vitruvius), only Scamozzi in the early seventeenth century made a whole-hearted and original attempt to integrate fortification into a theory of architecture⁷. Important as it was in practice — Philibert Delorme, for example, worked extensively on fortification — from a theoretical point of view fortification was a marginal branch of architecture. On the other hand, the array of specialized publications on military architecture is impressive. Paradoxically, military architecture is the only branch of architecture to receive such extensive and specialized treatment⁸.

One reason why fortification was treated separately (and, relatively speaking, neglected by writers on civil architecture) was that fortification could be seen from two points of view: in the sixteenth century it was considered part of architecture but it was also part of the science of mechanics. This relationship between fortification and mechanics will be clearer, I think, if we ignore for the moment the many architects, engineers, soldiers, and princes who were involved in military architecture and look instead at some mathematicians. Of the major mathematicians who were interested in the science of mechanics in the sixteenth century, a significant number were also concerned with fortification. Niccolo Tartaglia (c. 1500-1557), who translated Euclid into Italian and published Moerbeke's translations of Archimedes, also wrote the first treatise on ballistics and a dialogue on fortification⁹. Francesco Maurolico (1494-1575), who

translation in *The Principal Works of Simon Stevin*, IV, ed. W. H. Schukking, Amsterdam, 1964, chap. I, pp. 53-63. On the development of the bastion by Italian architects see the fundamental study by J. R. Hale, "The Development of the Bastion; An Italian Chronology", *Europe in the Late Middle Ages*, ed. J. R. Hale, R. Highfield, B. Smalley, London, 1965.

2. Galileo Galilei, *Opere*, reprint Bologna, 1932, II: "Breve instruzione all' architettura militare", pp. 15-75 and "Trattato di fortificazione", pp. 79-146.

3. *Eitliche Unterricht zur Befestigung der Stett Schloss und Flecken*, Nuremberg, 1527.

4. Gerolamo Maggi and Iacomo Castriotto, *Della Fortificatione delle citta, Libri III*, Venice, 1564.

5. *I Dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venice, 1556, Bk I, v. Barbaro named Alessandro Piccherini as his advisor.

6. J. R. Hale, *Renaissance Fortification*, stresses the role of architects. For his view of treatises, see pp. 20-28.

7. *L'Idée de l'Architecture Universale di Vincenzo Scamozzi Architetto*, Venice, 1615.

8. A partial list in H. de la Croix, "The Literature on Fortification in Renaissance Italy", *Technology and Culture*, IV, 1963, pp. 30-50.

9. Niccolo Tartaglia, *La Noua Scientia*, Venice, 1537. I have used an edition of 1558. See also his *Quesiti et inventioni diverse*, Venice, 1546, pp. 69-75: "sopra el modi di fortificar le citta rispetto alla forma". On Tartaglia, see Marshall Clagett, *Archimedes in the Middle Ages*, III, Part 3, Philadelphia, 1978, pp. 538-607 and Stillman Drake and I. E. Drabkin, *Mechanics in Sixteenth-Century Italy*, Madison, Milwaukee and London, 1969, pp. 16-26, bibliography pp. 400 f.

wrote on mathematics, the science of mechanics, optics, and scientific instruments, was in charge of fortification at Messina¹⁰. Federico Commandino (1509-1579), translator and commentator of Archimedes and Pappus of Alexandria, assisted on fortifications at Urbino¹¹. Giovanni Battista Benedetti (1530-1590), a pupil of Tartaglia, wrote on mechanics and as, court mathematician at Turin, advised on fortification¹². Guido Ubaldo del Monte (1545-1607), who studied under Commandino, wrote on mechanics, perspective, and served as visitor-general of fortifications in Tuscany¹³. Giovan Battista Aleotti (1546-1593) was a translator of Hero of Alexandria and author of a number of technical writings; he apparently worked on fortification at Ferrara. Bernardino Baldi, another student of Commandino, does not seem to have had any practical experience although he wrote on war machines¹⁴. Simon Stevin (1548-1620), the great Dutch mathematician, designed fortifications for Prince Maurice and published a treatise on fortification¹⁵. Galileo lectured on military architecture at Padua and two brief treatises, which were not published in his lifetime, are included among his works¹⁶.

Even such a sketchy list of only the most important figures suggests that sixteenth-century mathematicians who were interested in the science of mechanics were likely to be involved in fortification. What attracted them? The simplest explanation can be given by quoting Filippo Pigafetta (1533-1604), a fortification expert himself, who translated Guido Ubaldo's *Mechanicorum Liber* into Italian in 1581¹⁷. In his own preface to the translation, he described the science of mechanics and its practical aspects, among which "The art of fortification of palaces and places and of defending them which may be called military architecture, is a mechanical profession, for with bastions and barricades and other defenses a man with a few soldiers essays to repel many by means of machines and instruments and to maintain his advantage". Pigafetta was echoing Guido Ubaldo's similar view that "building of ramparts" and "attacking and defending places" were branches of applied mechanics, hence fortification was a "mechanical art", by which, obviously, he did not mean to disparage it¹⁸.

These views of fortification were not really new; in fact they were very old. Guido Ubaldo and Pigafetta were following fairly closely the classification of mechanical arts of Pappus of Alexandria. Guido Ubaldo, who admired Pappus almost as much as Archimedes, had a manuscript of Pappus' *Commentaries* in Commandino's Latin translation which he later published¹⁹. Pappus, a Greek mathematician in the tradition of Hero of Alexandria, divided the science of mechanics into two parts: theoretical and manual. "The theoretical part is composed of geometry, arithmetic, astronomy and physics; the manual of work in metals, construction work, carpentering and the art of painting, and the manual execution of these things. The man who has been trained from his youth in the aforesaid science as well as practiced in the aforesaid arts, and in addition has a versatile mind, will be, they say, the best builder and inventor of mechanical devices"²⁰. Pappus classified architecture under applied mechanics. A later Greek

10. Clagetr, *Archimedes*, III, Part 3, Chap. 5, pp. 749-770.

11. See Clagetr, *Archimedes*, III, Part 3, pp. 607-635 and Drake and Drabkin, *Mechanics*, pp. 41-44.

12. *Dizionario biografico degli italiani* and Drake and Drabkin, *Mechanics*, pp. 31-41, bibliography pp. 401 f.

13. Drake and Drabkin, *Mechanics*, pp. 44-48, bibliography p. 402.

14. *Dizionario biografico degli italiani* and Drake and Drabkin, *Mechanics*, pp. 48-51.

15. See n. 1 above. Stevin also wrote *Nieuwe Maniere van Sterctebou door spijlsluysen*, Rotterdam, 1617, translated into French: *Nouvelle maniere de Fortification par Escluses*, Leyden, 1618.

16. See n. 2 above.

17. Guido Ubaldo del Monte, *Mechanicorum liber*, Pesaro, 1577, was translated by Filippo Pigafetta, *Le Mechaniche*, Venice, 1581. Both prefaces are translated into English in Drake and Drabkin, *Mechanics*, pp. 248-255.

18. Drake and Drabkin, *Mechanics*, p. 249 and p. 242.

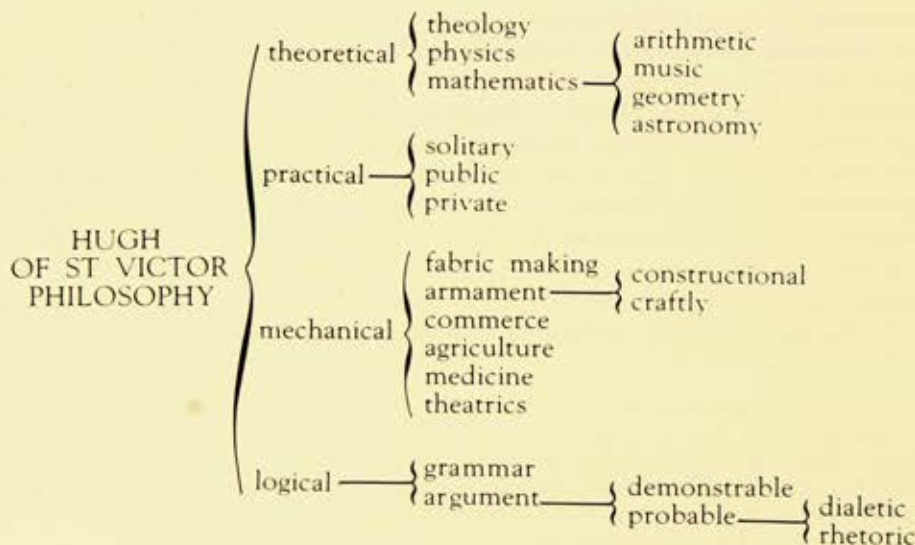
19. *Pappi Alexandrini Mathematicae*, Pesaro, 1588.

20. See G. Downey, "Pappus of Alexandria on Architectural Studies", *Isis*, XXXIX, 1948, pp. 147-200 where

mathematician, Proclus, proposed a related classification in his commentary on Euclid. He divided mathematics into an "intelligible" branch, which contained arithmetic and geometry, and a "sensible" branch, which contained six disciplines: mechanics, astronomy, geodesy, canonics, and calculation²¹. Pappus included all architecture under applied mechanics. Proclus did not mention architecture and he specifically excluded tactics, which had to do with the layout of army camps and deployment of troops although he admitted that others did include tactics among the mathematical sciences.

The important aspect of both these Greek classifications — and the one which keenly impressed both Guido Ubaldo and Pigafetta — was the continuity between pure mathematics (the sciences) and what we now call technology. In Greek terms, the mechanical arts were those activities which applied the geometrical theorems of the science of mechanics to the actual making of things, whether these were buildings, instruments, or machines. Machines, especially military machines, were a prominent example of applied mechanics for both Pappus and Proclus.

Guido Ubaldo and Pigafetta were highly conscious of their return to an antique idea of mechanics but they were also continuing a theoretical view which had a long history in the West; they were not simply reviving Antiquity. The classification of the mechanical arts in the Latin west had taken two basic forms, both ultimately derived from the ancient world²². Two examples may illustrate the two aspects of this tradition. The Latin tradition culminated in the most famous of the medieval classifications of the mechanical arts: Hugh of Saint Victor's *Didascalion* written in 1141. Hugh divided all of philosophy into four categories of knowledge: theoretical, practical, mechanical, and logical. Under theoretical knowledge were theology, physics, and mathematics. Subordinate to mathematics were: arithmetic, music, geometry, and astronomy — the medieval quadrivium²³. Under mechanical knowledge were seven crafts: fabric-making, armament, commerce, agriculture, hunting, medicine, and theatrics.



the use of the title "Mechanic" for architects is explained. See also Downey, "Byzantine Architects, Their Training and Methods", *Byzantion*, XVIII, 1948, pp. 99-118.

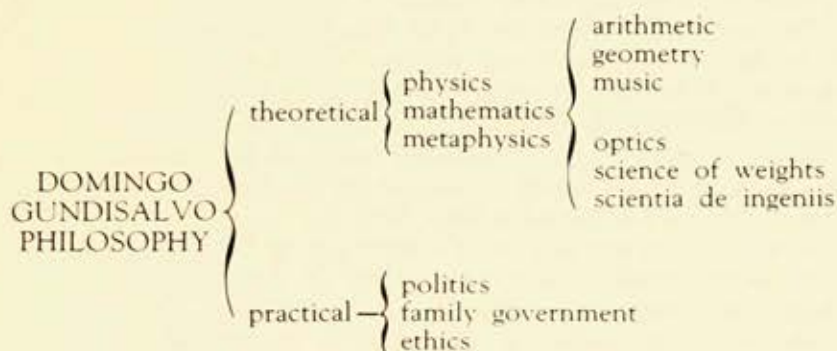
21. See Glenn R. Morrow, *Proclus, A Commentary on the First Book of Euclid's elements*, Princeton, 1970, Prologue, chap. XIII, p. 32 f.

22. On medieval classifications from the point of view of physics see Marshall Clagett, "Some General Aspects of Physics in the Middle Ages", *Isis*, XXXIX, 1948, pp. 29-44.

23. Hugh of Saint Victor, *Didascalion De Studio Legendi*, ed. C. H. Buttimer, Washington, D.C., 1939 and translation by Jerome Taylor, *The Didascalion of Hugh of Saint Victor*, New York, 1969.

Hugh retained the idea that applied mechanics meant the making of useful things and he expanded it to include everything made for human needs. Building was part of armament because it served as protection for the body (as the arms do). This accounts for its position in second place after clothing which covers the body and before commerce which provides for the body at a distance. The important thing about Hugh's classification in our context is that he eliminated the possibility of contact between his mechanical arts and mathematics. They belonged to entirely different spheres of human knowledge, and mechanical had become a word for "servile" crafts as opposed to the Liberal Arts, as Hugh of Saint Victor said himself²⁴.

Hugh's classification was enormously popular but it was not the only medieval classification that concerned mechanics. About 1150, the Spaniard Domingo Gundisalvo wrote *De divisione philosophiae* which drew heavily on Alfarabi's *Enumeration of the Sciences*, a classification as important and persistent as Hugh of Saint Victor's²⁵. Gundisalvo's classification, like Alfarabi's, divided philosophy into the theoretical and the practical.



The three theoretical sciences were physics, mathematics, and metaphysics. Mathematics had seven sciences under it: arithmetic, geometry, music, astronomy, optics, the science of weights (*de ponderibus*), and the science of mathematical devices (*de ingeniis*)²⁶. Each of these sciences had a theoretical and practical aspect too. The practical side of the *scientia de ingeniis*, under applied geometry, included masonry, carpentry, the construction of all kinds of machines and instruments, including those of optics — in short the making of all things which apply geometry to material. This science explains why masons and carpenters were also cited among the practitioners of geometry in Gundisalvo's discussion of practical geometry. Gundisalvo's *scientia de ponderibus* and *scientia de ingeniis* together amounted to the Greek science of mechanics as described by Pappus. Using Alfarabi's classification, Gundisalvo was able to restore the Greek connection between mathematics and certain crafts such as masonry and carpentry. He did not restore the word *mechanics* to them; but his *scientia de ingeniis* did stress the mental and even theoretical character of certain arts.

In the twelfth century, then, there were two systems describing building. Building appeared as a servile mechanical art in the classification of Hugh of Saint Victor; yet it was considered a part of the science of mechanics — which was by no means servile — in the contemporary classification of Gundisalvo.

24. Taylor, *Didascalion*, Bk. II, chap. 20, pp. 74 f.

25. See Clagett, "Some General Aspects of Physics", and Ludwig Baur, "Dominicus Gundissalinus: De diuisione philosophiae", *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, IV, 1903. On Alfarabi see Al-Farabi, *Catálogo de las Ciencias*, ed. and trans. Ángel González Palencia, Madrid, 1953.

26. Clagett, "Some General Aspects of Physics", p. 32, translates Alfarabi's term as "a science of mechanics (or more properly, a science of mathematical devices)". Gundisalvo used Alfarabi's text for his *scientia de ingeniis*.

As an aside, Gundisalvo's *scientia de ingeniis* may help us to understand the term engineer. If, as I suspect, engineer is a word for a practitioner of the *scientia de ingeniis*, then it explains why it is applied so often (in Italy at least) to architects from the fourteenth century on, as well as to the designers of machines. It may help to explain why medieval architects so often insisted upon deriving their art from geometry, and why a set of interests appear so often together: perspective, machines, and architecture. Professor Recht here drew attention to the peculiar assortment of subjects in the album of Villard de Honnecourt and to their apparent heterogeneity. However, these subjects — buildings, machines, and geometrical drawing — belong (with the exception of figure drawing) to the *scientia de ingeniis*. It is also worth noting in this context that there is one great theorist of Antiquity cited in the album: not Vitruvius, but Archimedes, the co-founder with Aristotle of the science of statics (*scientia de ponderibus*) which was the major branch of mechanics to be developed in the High Middle Ages²⁷.

One would like to be able to say that Gundisalvo's classification replaced Hugh of Saint Victor's but that would not be entirely true. Many, like Robert Kilwardby and Roger Bacon, were much influenced by Alfarabi²⁸, but others, like Vincent de Beauvais, used both. The servile mechanical arts lived right beside the science of mathematical devices, and, in fact, triumphed in the popular imagination²⁹.

The separation of the ancient science of mechanics from its name in the western Middle Ages is instance of what Panofsky called disjunction, the separation of classical form from classical content. The Renaissance inherited both classifications and soon recovered the Greek texts with which to restore the ancient title to the classification of mechanical arts. This knowledge lies behind Niccolo Tartaglia's visual classification of the sciences on his *Noua Scientia* published in 1537 (fig. 3). Inside an enclosure guarded by Euclid, the author stands in the company of an assortment of personifications: Geometry, Arithmetic, Astronomy, Perspective, and Architecture and others. All observe the trajectory of a cannon ball according to Tartaglia's calculations. Beyond them Aristotle and Plato stand at the entrance to another enclosure where Philosophy sits on a throne. Tartaglia's book is the first treatise on ballistics, a branch of mechanics, and the link which he perceives among all the sciences is their common dependence upon Euclid³⁰.

The relation between geometry and fortification was equally explicit. To find a clear statement from a mathematician's point of view, we need only turn to Simon Stevin's witty preface to his treatise on fortification (1594), which was addressed to a fellow mathematician :

" Your Honour called those who only study Euclidean principles, without proceeding to practice, ' Sham fighters '... Now although I have always been of the opinion that the theories of the Theoreticians can serve to further the practical work of the Practicians... and because I do not wish

27. See Marshall Clagett and Ernest A. Moody, *The Medieval Science of Weights*, Madison, Wis., 1952 and Marshall Clagett, *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, Madison, Wis., 1961.

28. The influence of Alfarabi's classification is discussed in A. E. Crombie, *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700*, Oxford, 1953, especially chaps. 2, 3, pp. 16-20.

29. For example Vincent of Beauvais, *Spectrum Doctrinale*, Bibliotheca Mundi, Douai, 1624, reprint Graz, 1965, II, Bk. XI treats the mechanical arts according to Hugh of Saint Victor; but in Bk. XVI on mathematics he includes, after geometry: " De scientia ponderum & de ponderibus " (cap. LIII, 1534) and " De scientia ingeniorum " (cap. IV, 1535) on the authority of Alfarabi.

30. Tartaglia's image could also illustrate his classification of science in the introduction to his translation of Euclid's elements. Tartaglia agrees with those who see only arithmetic and geometry as pure mathematics; the other sciences are " medie fra le matematiche, & la Scientia naturale ". Quoted from Niccolo Tartaglia, *Euclide Megarense Philosopho...*, Venice, 1543. I have used the expanded edition Venice, 1565. Tartaglia's view of mechanics as belonging both to mathematics and natural science (physics) is shared by Guido Ubaldo del Monte (preface to *Mechanicorum liber*) and by Francesco Maurolico. Maurolico's classification appears in *Problemata Mechanica*, Messina, 1613 quoted in Clagett, *Archimedes*, III, part 3, p. 784, n. 23.

you to reckon me among the simple 'sham fighters', I have sent you this actual example, which though still they are only (as is said) castles in the air, or, even more properly expressed, bastions of paper, yet come nearer to the matter than theoretical ideas of magnitudes separated from matter. For since drawings and descriptions have to precede the practical work, it seems that it might be to some extent called a part of the practical work"³¹

A Renaissance fortress was an example of geometry applied to material and therefore of applied mechanics, but it was also architecture. Architectural theorists would have agreed with most of what Stevin said. Architects shared Stevin's training in geometry and perspective and they were even involved in mechanics. When Pigafetta listed the great names in the science of mechanics, he cited Alberti, after the medieval Jordanus, as one to have rescued the ancient science from decline; and, after Alberti, came Daniele Barbaro for his chapter on machines³². But mechanical mathematicians and architects seem to have understood the relation between architecture and mathematics differently.

Renaissance architectural theorists did not accept Pappus' or Gundisalvo's views of building as a branch of mechanics. For them it was the other way around: mechanics was part of architecture. Vitruvius was partly responsible for this. He had divided architecture into three parts; building, sundials, and machines, two of which were mechanical³³. His Renaissance commentators thus included a discussion of mechanics in Book I or in Book X, which is on machines. Alberti, more logically, dealt with statics under construction (as when he described an arch as a system of levers) and with machines which are useful in building operations. Like Vitruvius, he considered fortification under city walls³⁴. In Alberti's terms, however, architecture involved more than mechanics. Renaissance architectural theory reflects this view: by renouncing its old subordination to mechanics, architecture asserts its independence as a *Liberal Art*. Hugh of Saint Victor's branding of the mechanical is expunged. In the process, architecture preserved at least one feature from its Greek classification as a branch of mechanics and hence of applied mathematics: its dependence upon geometry. Barbaro called geometry the "mother of disegno"³⁵. But architectural theory as a whole severed relations with machines and instruments and with building activities like hydraulic engineering which depended heavily on them.

The independence of the Renaissance theory of architecture interests us here because mathematicians accepted it. They did not attempt to assert, on Pappus' authority, that architecture was part of mechanics. In spite of all that they shared in theory with architects, they saw a division between their specialty — the old *scientia de ingenis* which they called the science of mechanics — and the art of architecture which had once belonged to it³⁶.

Fortification was, however, a slightly different matter. Its position was ambiguous.

31. Stevin, *The Art of War*, p. 47.

32. Quoted in Drake and Drabkin, *Mechanics*, p. 252.

33. Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, trans. Morris Hicky Morgan, New York, 1960, p. 16, Bk. I, chap. 1. See F. E. Brown, "Vitruvius and the Liberal Art of Architecture", *Bucknell Review*, XI, 1963, pp. 99-107 for a discussion of Vitruvius' attempt to found an independent discipline of architecture.

34. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Bk. III, chap. XIII and Bk. VI, chaps. VI, VII, VIII. On Alberti's theory see F. Choay, *La Règle et le modèle*, Paris, 1980.

35. Barbaro draws many of the same distinctions as the theorists of mechanics. For a discussion of his mathematical treatment of architecture see Vassili P. Zoubov, "Vitruve et ses commentateurs du XVI^e siècle", *La Science au seizième siècle*, Paris, 1960, pp. 67-82. Barbaro wrote that "la geometria gioua al disegno, e alla pratica per la sua virtù e forza. Come si uede nella uoluta del capitello ionico, nel compartimento delle Metope, e Trigiphi nell'opera Dorica, e in molte proportionate misure... doue egli si puo dire, che la Geometria è madre del diosegno e è la ragione di quello", (Bk. I, pp. 13 f. of 1584 edition of Vitruvius).

36. Guido Ubaldo redefined most of Hugh of Saint Victor's mechanical arts (except medicine and theatrics) in terms of their use of machines although he did not attempt to reinstate architecture as a mechanical art. See Drake and Drabkin, *Mechanics*, p. 242.

It did not rank high in the architectural hierarchy and theorists of architecture were not anxious to claim it. On the other hand, a case could be made for a fortress as a kind of machine: its principles could be reduced to a problem of force against force; its demonstrations were geometrical; its relationship with artillery (unquestionably mechanical) was reciprocal; and it was largely designed as a base for war machines. Mathematicians and engineers could keep fortification for their own.

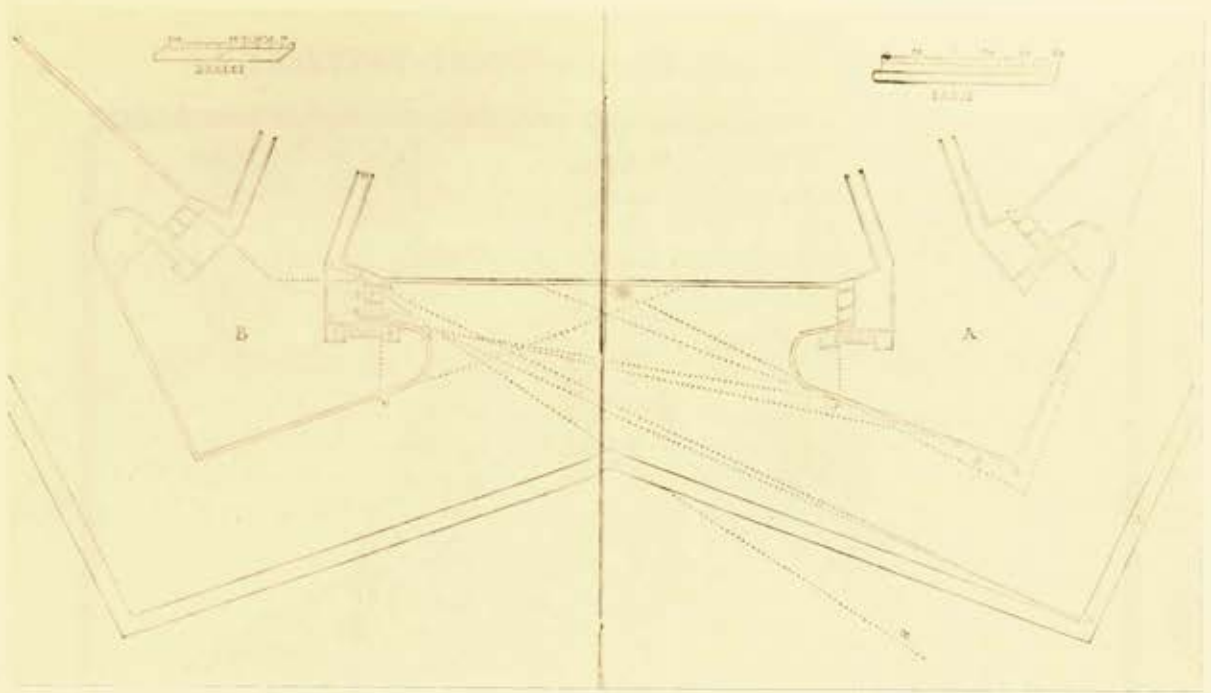
From the point of view of the theoretical tradition that I have sketched here, Renaissance theory of fortification could not be said to have developed out of Renaissance theory of architecture. It was not a specialization of architecture. It would seem to be more of a survivor — much modified by changing circumstances of course — of a different way of thinking about building. There is one more aspect of the relationship between mechanics and architecture which must be mentioned. When architecture set out to become a Liberal Art, it was to escape being a mechanical one, in this case not as a branch of mathematics but as a servile art as defined by Hugh of Saint Victor. By the mid-fifteenth century, when Alberti was writing, the stain of the mechanical was so dominating that no discipline wanted to be a mechanical art. As Pigafetta, himself a specialist in mechanics, complained: "In many parts of Italy a man is called a mechanic in scorn and degradation, and in some places people are offended even to be called engineer"³⁷. Only the mathematicians, securely lodged in the quadrivium, could be at home with the term, which is why they were able to give military architecture the dignity of a proper science.

The fact that fortification remained a branch of the science of mechanics while architecture became an independent discipline in the sixteenth century may help us to understand why we have two treatises on fortification by Galileo but not one by a major Renaissance architect. It may also help to explain why Leonardo, for whom architecture was still a part of mechanics, seems to stand outside the main line of development of Renaissance architectural theory.

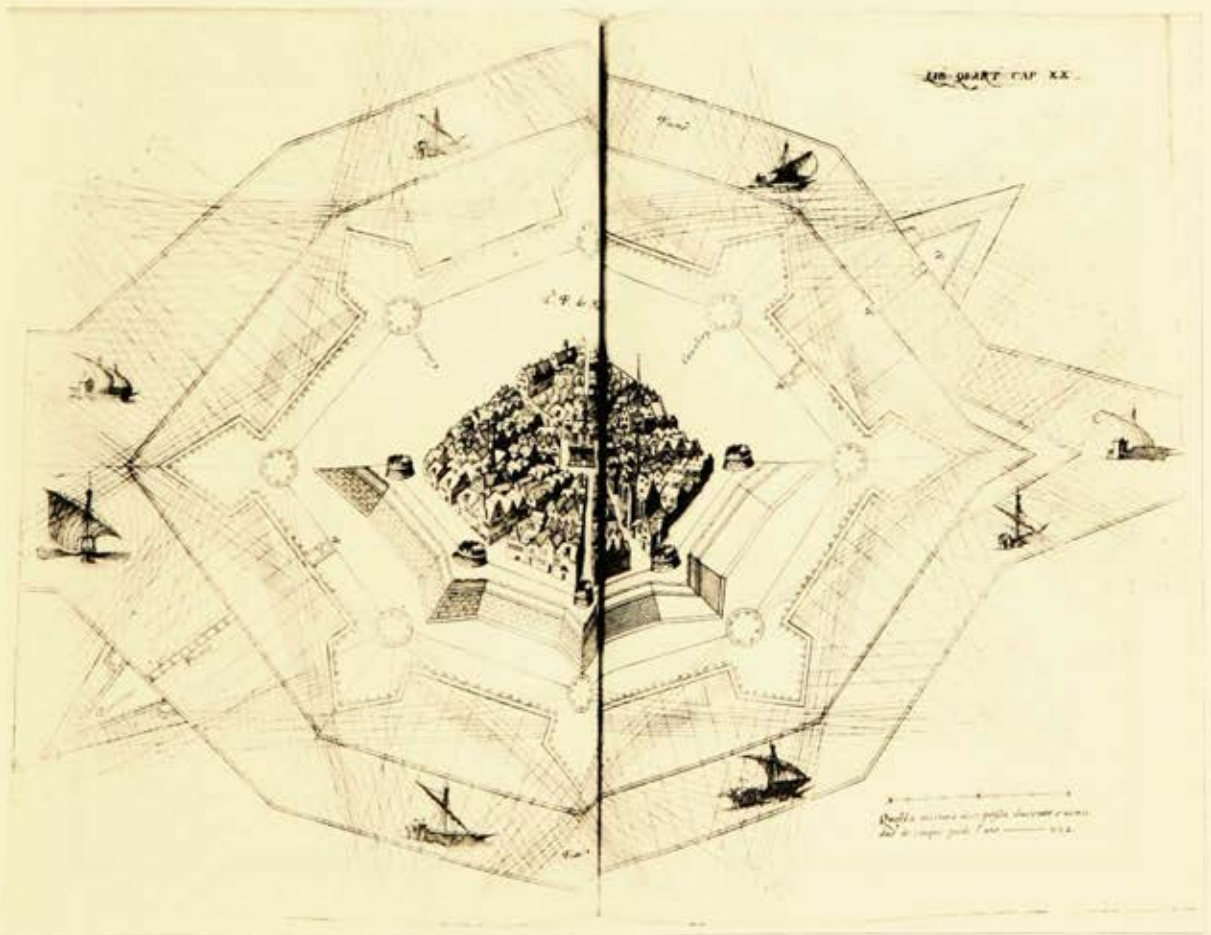
But what did the theoretical distinction between architecture and mechanics mean in practice? Sixteenth-century architects continued to design fortifications when they were called upon to do so, and in the long run it was neither architects nor mathematicians but military engineers who became the specialists of fortification. Theoretical writing on modern fortresses came after the appearance of the bastion in Italian practice and the interest of men like Stevin and Galileo may be analogous to the interests of French mathematicians in stereotomy, a theoretical interest inspired by practice³⁸. In neither case did mathematicians contribute directly to architectural practice. Their interest seems rather to reflect an appropriation of concerns which, in the work of fifteenth- and early sixteenth-century architects like Brunelleschi, Francesco di Giorgio, and the San Gallo family, was still part of a practical discipline inherited from the Middle Ages, and whose status was vastly enhanced by the development of perspective. The fact that the invention of the bastion by Italian architects dates to the early sixteenth century when this tradition was still vigorous seems consistent with this reading. Nevertheless, the theoretical and practical separation between the architect and the engineer dates from the sixteenth century, and the two Renaissance systems of classification confirmed, if they did not cause, the new conviction that the aesthetic geometry of architecture and the utilitarian geometry of construction were entirely different things.

37. Drake and Drabkin, *Mechanics*, p. 256.

38. See J. M. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, Paris, 1982.



1



2

1. Fortifications and lines of fire from F. De' Marchi, *De Architettura militare libri tre*, 1504 (photo : Getty Center).
 2. Bastions, from G. Maggi and I. Castriotto, *Della Fortificatione delle città*, 1564.

NOVA SCIENTIA INVENTA DA NICOLO TARTALEA.B.



Disciplinæ Mathematicæ loquuntur.
 Qui cupitis Rerum varias cognoscere causas
 Disate nos: Cunctis hæc patet una n'ra.

3. Visual classification of the sciences in the frontispiece of Tartaglia, *La Nuova Scientia*, 1537 (phot. : Getty Center).

Les traités d'architecture militaire français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle

par Yves BRUAND

L'efficacité grandissante de l'artillerie à partir du milieu du XV^e siècle eut pour conséquence la transformation rapide du système de défense des places fortifiées. L'évolution amorcée en Italie dès la fin du Quattrocento se poursuivit tout au long du XVI^e siècle et conduisit à un nouveau type de fortification qui s'imposa partout en Europe pour la défense des villes et de certains points privilégiés. Les deux principes fondamentaux de cette nouvelle architecture militaire furent d'une part le remplacement des hautes courtines et tours héritées de la tradition médiévale par des ouvrages bas et le retour en force de la fortification de terre avec à l'occasion des éléments de pierre constituant de simples parois de soutènement des remparts de terre battue. Il s'agissait dans l'un et l'autre cas d'offrir moins de prise aux ravages des pièces à feu adverses, de pouvoir réparer plus facilement les dégâts occasionnés par celles-ci et enfin de permettre aux défenseurs de disposer d'une puissance de feu considérable grâce à l'établissement de nombreux canons sur des plates-formes assurant un tir rasant particulièrement efficace. La mise au point d'un système de plus en plus sophistiqué fondé sur la multiplication d'ouvrages complexes se couvrant les uns les autres en évitant tout angle mort entre eux fut l'œuvre d'ingénieurs militaires et donna lieu à une véritable science dont les principes furent largement divulgués par des traités spécifiques.

Il convient toutefois de noter que la publication de ces traités fut tardive. Il y eut certes dès le XV^e siècle en Italie des architectes et ingénieurs comme Francesco di Giorgio Martini¹ qui rédigèrent des ouvrages portant en partie ou totalement sur le sujet mais ceux-ci restèrent manuscrits et ne connurent qu'une divulgation relative. Il fallut attendre la seconde moitié du XVI^e siècle pour voir apparaître en Italie des traités largement diffusés et l'extrême fin du même siècle pour que le phénomène touchât la France². Une telle constatation n'a rien de surprenant. Elle tient certes aux progrès de l'édition et de la gravure mais elle correspond surtout au fait que l'art de la fortification nouvelle n'atteignit qu'à cette époque un développement qui en fit un ensemble cohérent. Les

1. Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*, édité par C. Maltese, Milan, 1967 (1^{re} éd. par C. Saluzzo à Turin en 1841).

2. Le traité de Dürer paru en 1527 avait certes été traduit en latin et publié à Paris dès 1535 mais il s'agit d'un ouvrage de transition entre l'architecture militaire médiévale et celle de la Renaissance ; les bastions y sont totalement ignorés. Cf. A. Dürer, *De urbibus, arcibus castellisque condensis ac muniendis rationes aliquot...*, Paris, C. Wechel, 1535.

ingénieurs militaires après l'avoir patiemment mis au point purent alors envisager d'en divulguer les recettes susceptibles d'intéresser leurs collègues et les autorités responsables dans les divers pays.

Nous n'étudierons pas les traités italiens dont l'abondance nous entraînerait à dépasser le cadre d'une simple communication. Nous nous pencherons seulement sur l'apparition du phénomène en France, tentant de dégager l'intérêt de ces ouvrages pour l'histoire de l'architecture. Des traités italiens ont été traduits en français au cours de la décennie 1570-1580³ ou utilisés directement dans la langue d'origine. Le plus connu semble avoir été l'ouvrage de Girolamo Maggi et Giacomo Castriotto⁴ publié à Venise en 1564, mais surtout répandu à travers l'édition de 1584. Il est intéressant de noter que sa rédaction avait associé un humaniste et un ingénieur militaire, le premier ayant procédé à la mise en forme tandis que le second avait fourni les données techniques. En France, la notoriété du livre de Maggi et Castriotto n'a rien d'étonnant : Castriotto avait le titre d'ingénieur du Roi très Chrétien et travailla à de multiples fortifications en Languedoc, Provence, Lyonnais, Champagne, Picardie et Normandie⁵. Il fallut en revanche attendre l'extrême fin du siècle et le début du suivant pour trouver sur le sujet des publications françaises. Le premier traité paru fut celui de Jean Errard⁶, rapidement suivi par l'ouvrage de Jacques Perret⁷ qui connurent l'un et l'autre plusieurs éditions. Nous trouvons enfin plus tardivement l'ouvrage du mathématicien Samuel Marolois⁸ publié en Hollande et *Les fortifications d'Antoine de Ville*⁹, œuvre un peu à part sur laquelle nous allons insister.

Ces traités sont essentiellement techniques, mettant l'accent sur les principes de construction des forteresses, sur les procédés géométriques qui permettaient de les élever, donnant les mesures précises de chaque élément. Ils sont abondamment illustrés de plans, coupes, élévations soigneusement dessinés et gravés. Ils n'ont pas toutefois le même intérêt. Le livre de Perret a l'avantage d'avoir de belles estampes, œuvres de Thomas de Leu, mais il est assez sommaire sur le plan de l'architecture militaire ; il se contente de présenter un certain nombre de citadelles et fortifications en polygones réguliers ; les commentaires sont très réduits et peu explicites ; il n'y a que des vues d'ensemble et l'auteur, qui se qualifie de gentilhomme savoyard, se garde bien d'entrer dans le détail des diverses composantes des lignes de défense ; il s'agit d'ailleurs de constructions imaginaires, conçues pour la beauté du parti plus que comme modèles utilitaires. En fait, malgré le titre donné, Perret s'intéresse plus aux bâtiments religieux et civils, temples protestants et châteaux, qu'aux fortifications ; enfin le côté moderne de celles-ci est plus sensible en plan avec l'adoption des formes bastionnées qu'en élévation où les hauts murs restent généralement de règle.

Le traité d'Errard est en revanche une véritable somme sur le sujet ; il a fait autorité pendant un quart de siècle et même plus puisqu'il est toujours cité par ses successeurs ; sa

3. G. Cataneo, *Le Capitaine de Jérôme Cataneo, contenant la manière de fortifier places, assaillir et défendre...*, Lyon, J. de Tournes, 1574 — A. de Pasino, *Discours sur plusieurs points de l'architecture de guerre*, Anvers, 1579.

4. G. Maggi et G. Castriotto, *Della fortificatione delle Città*, Venise, 1564, autre édition 1584.

5. *Ibid.*, libro primo, p. 17.

6. J. Errard, *La fortification réduite en art et démontrée*, Paris, 1594, in-4°. Des éditions en format in-folio suivirent en 1600, 1604, 1620 et 1622, les deux dernières étant l'œuvre de son neveu Alexis Errard.

7. J. Perret, *Fortifications et artifices, architecture et perspective*, Paris, 1601 ; nouvelle édition en 1620. Certains exemplaires comme celui de la Bibliothèque nationale de Paris (Rés. V. 410) ne sont pas datés ; on peut se demander si la première édition ne remonte pas aux dernières années duXVI^e siècle ; le frontispice comporte une vignette représentant le siège et la prise de Paris par Henri IV le 22 mars 1594.

8. S. Marolois, *Opera mathematica ou œuvres mathématiques, traictans de géométrie, perspective, architecture et fortifications*, La Haye 1614-1617, 3 vol. Le troisième volume consacré à la *Fortification ou architecture militaire* date de 1615. Multiples rééditions à Amsterdam jusqu'en 1651.

9. A. de Ville, *Les fortifications du chevalier Antoine de Ville, tholosain, avec l'attaque et la défense des places*, Lyon, Irénée Barlet, 1628, 441 p., pl. gravées, réédité à Lyon en 1636, 1640, 1641, à Paris en 1666 et à Amsterdam en 1672.

notoriété lui valut d'être démarqué et parfois mal interprété si on en croit son neveu Alexis qui a voulu rectifier dans les éditions de 1620 et 1622 les erreurs constatées dans les contrefaçons publiées en Allemagne. Né à Bar-le-Duc, protestant lui aussi, Jean Errard (1554-1610) était un spécialiste¹⁰ ; ingénieur militaire, il avait donné les plans des nouvelles fortifications de Calais, construit les citadelles d'Amiens, Doullens, et une partie du château de Sedan ; il jouissait d'un grand crédit puisqu'Henri IV et Sully n'hésitaient pas à l'admettre au Conseil du Roi pour discuter des projets de sièges et de fortifications. Son travail a servi de référence à tous les auteurs de traités ultérieurs et notamment à Antoine de Ville dont nous allons étudier tout particulièrement l'œuvre.

Antoine de Ville (1596-1656)¹¹ était lui aussi un ingénieur militaire. L'inscription autour de son portrait gravé par Jérôme David d'après Artemisia Gentileschi en tête de son traité et les renseignements qu'on peut tirer de ses écrits permettent de retracer sa carrière. Originaire de Toulouse, il assista aux travaux de fortification exécutés à La Rochelle avant 1624 et participa aux campagnes contre les Protestants dans le Sud-Ouest et au Sud du Massif Central ; il se rendit ensuite aux Pays-Bas et passa au service du duc de Savoie où il obtint en récompense le titre de Chevalier de l'Ordre de Saint Maurice et Saint Lazare en 1626 ; il changea alors son nom roturier de Deville et devint le chevalier de Ville. Profitant d'une période de liberté entre ses campagnes, il visita l'Italie centrale et le Royaume de Naples, ajoutant la connaissance de ces régions à celle qu'il avait déjà du Piémont et de l'Italie du Nord. Au cours de ces voyages il réunit la documentation qui lui permit de rédiger son traité sur les fortifications paru en 1628 pendant le siège de La Rochelle auquel il participa très vraisemblablement¹². La fin de la guerre contre les Protestants le conduisit à reprendre du service outre-monts ; il fut engagé en 1630 par la République de Venise. Revenu en France en 1635, sans doute rappelé par Richelieu, il participa l'année suivante à la défense de Corbie puis à tous les sièges importants de la guerre franco-espagnole dans le Nord de la France, notamment celui de Hesdin en 1639, ce qui lui valut le grade de Maréchal de camp. Ses activités se poursuivirent, semble-t-il, en Artois et Picardie jusqu'à sa mort, bien qu'on n'ait plus de renseignements précis par la suite. Outre son traité sur *Les fortifications* Antoine de Ville publia en latin deux fascicules sur la Vénétie, parus en 1633 et 1634 et republiés près d'un siècle plus tard en Hollande dans la collection du *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*¹³, une description de sièges de Corbie¹⁴ et Hesdin¹⁵ et un ouvrage sur les charges des gouverneurs de places¹⁶ où il traitait notamment des problèmes d'intendance et d'organisation qui lui apparaissaient des éléments capitaux d'une bonne défense. Les multiples rééditions de ses œuvres prouvent le crédit dont bénéficiait l'auteur ainsi que le prestige acquis de son vivant et conservé bien après la mort.

Le traité sur *Les fortifications* (fig. 1) a sans doute été à la base de la réputation d'Antoine de Ville comme théoricien ; ce coup d'essai d'un homme encore jeune puisqu'il avait à peine dépassé la trentaine se révéla un coup de maître malgré l'ambiguïté de l'ouvrage ou plus probablement en vertu de celle-ci. Il s'adressait en effet à un double public : celui des spécialistes qui trouvaient dans un texte austère et précis les éléments

10. Michaud, *Biographie universelle*, Paris, 1852, t. XII, p. 580. — J. Buisseret, « Les ingénieurs du roi au temps de Henri IV », *Comité des travaux historiques et scientifiques. Bulletin de la Section de géographie*, t. LXXVII (1964), pp. 20-40.

11. Michaud, ouvrage cité, t. X, p. 584.

12. Le Privilège du Roi fut en effet accordé au camp de la Rochelle le 11 juin 1628 et l'achevé d'imprimé est du 1^{er} août de la même année.

13. A. de Ville, *Descriptio portus et urbis Polae*, Venise, ex typogr. Pinelliana, 1633, in-4°, 47 p. et *Pycnomachia veneta, seu Pugnonum certamen venetum*, Venise, 1634, in-4°, 17 p., réédités en 1722 à Amsterdam par P. Van der Aa (*Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, t. VI, 4^e partie et t. V, 4^e partie).

14. A. de Ville, *Obsidio Corbeiensis...*, Paris, Vve N. Buon, 1637, in-fol., 53 p., cartes et pl. gravées.

15. A. de Ville, *Le siège de Hesdin*, Lyon, J. Caffin et F. Plaignard, 1639, in-fol., 56 p., 6 pl. gravées.

16. A. de Ville, *De la charge des gouverneurs de places*, Paris, M. Guillemot, 1639, in-fol., 292 p., fig. et pl. gravées.

susceptibles de leur être utiles et celui des amateurs d'estampes et de livres enrichis de belles images. Son intérêt provient donc à la fois de son contenu et de sa présentation. L'auteur était un dessinateur et un graveur de talent et il réalisa lui-même les cinquante-cinq planches qui illustrent l'ouvrage, mêlant adroitement les données techniques permettant de suivre la démonstration du texte avec des encadrements d'architecture ou des paysages agrémentés de scènes de genre destinés au plaisir du lecteur¹⁷ et donnant à l'aquafortiste l'occasion de faire étalage de sa virtuosité. Les deux éléments sont toujours juxtaposés et non fondus, car il n'y a jamais de rapport immédiat entre eux. Dans certains cas (fig. 2) les plans et coupes sont isolés dans un cartouche se détachant sur le fond imagé ; dans d'autres il n'y a pas de séparation mais le décor d'arrière-plan est totalement indépendant, avec un goût marqué pour des enceintes de type médiéval contrastant avec le caractère moderne des fortifications proposés (fig. 3) ; même lorsqu'il y a intégration apparente (fig. 4), celle-ci est plus superficielle que réelle et il n'y a aucune cohérence entre le site et le modèle étudié. Nous n'insisterons pas sur la qualité et l'intérêt de ces paysages, ce qui nous entraînerait loin de notre sujet ; ils ont d'ailleurs fait l'objet d'un article récent¹⁸ dont le rédacteur a souligné les sources italiennes (nous dirions quant à nous qu'il s'agit de paysages italiens de fantaisie) et le parallèle avec les eaux-fortes de Jacques Callot, notamment dans le traitement des petits personnages très vivants agrémentant la composition.

Le traité d'Antoine de Ville est divisé en deux livres, l'un consacré à la défense des places (213 pages), l'autre à l'attaque des mêmes places (246 pages). Bien entendu seul le premier nous intéresse ici mais il est important de souligner que l'auteur se soucie au moins autant de l'offensive que des ouvrages permanents de protection. Ce premier livre est lui-même divisé en quatre parties inégales :

1. Fortifications régulières (considérations générales, formes, éléments), soit 35 chapitres et 112 pages de texte).
2. Fortifications régulières (dépendances extérieures : fossés, fausses braies, contrescarpes, corridor, esplanade), soit 5 chapitres et 35 pages.
3. Fortifications irrégulières, soit 14 chapitres et 40 pages.
4. Petites places (notamment celles de moins de six bastions) soit 14 chapitres et 26 pages.

L'accent est bien entendu mis sur les fortifications dont le plan correspondait à une figure géométrique idéale, en l'occurrence les divers types de polygones réguliers mais le déséquilibre entre les parties est plus apparent que réel. Celles consacrées aux figures régulières sont particulièrement développées parce que la description des éléments constitutifs des fortifications y trouve place ; or ce thème n'a pas à être repris dans les chapitres suivants puisque traité une fois pour toutes. La fortification régulière fournit un excellent point de départ théorique mais le sens pratique de l'ingénieur militaire ne lui permet pas d'ignorer que ces constructions aux formes parfaites sont rarement applicables de façon absolue sur le terrain car il faut tenir compte du site et de ses impératifs.

L'auteur allie d'ailleurs toujours étroitement théorie et pratique, cherchant la solution la plus efficace en fonction de l'expérience qu'il a acquise sur le terrain et citant à chaque fois des exemples précis (Bergerac, Clérac, Tonneins, Montauban dans le Sud-

17. « J'ay taillé les Planches de ma main, afin qu'elles soient plus justes : j'ay mis la Plante pour en cognoistre plus facilement la forme et les mesures : la Prospective, pour s'accoustumer à prendre le Plan des Places lesquelles font le même effect que les représente veues de loin : les paisages servent d'ornement » (Adresse au lecteur en tête de l'ouvrage, non paginée).

18. J.-F. Pernot, « Un aspect peu connu de l'œuvre d'Antoine de Ville, ingénieur du roi : (1596 ?-1656 ?). Approches d'un type de documents : les gravures des traités de fortifications », *Revue historique des armées*, 1978, pp. 29-58.

Ouest de la France, Turin, Palma Nova, Legnano, Libourne, Lucques en Italie, Nimègue, Flessingue aux Pays-Bas). Il juxtapose souvent sur la même planche les diverses solutions utilisées, en discutant les avantages et les inconvénients. C'est le cas de la planche consacrée aux orillons des bastions (fig. 5). Il remarque que les Hollandais les suppriment généralement (lettres L et M sur la gravure) sous prétexte que cela permet de mettre plus de canons et de soldats sur le flanc mais réfute cet argument et aligne deux raisons qui lui paraissent beaucoup plus convaincantes : le développement particulier des ouvrages avancés qui leur fait jouer dans ce pays le rôle plus important que la place elle-même d'une part, le fait que les fortifications en question sont uniquement en terre et que des orillons non revetus ne pourraient durer longtemps de l'autre. Il critique la solution adoptée à Tours et à Turin (lettre F) car le flanc couvert est parallèle à la courtine et la couvre donc mal. Il estime que l'orillon arrondi (lettre I) qui offre moins de prise et est moins sujet à être ébréché est le meilleur dans l'absolu mais il ne le prône pas car son coût est plus élevé ; il accorde une grande importance aux problèmes d'économie ; il rejette de même les partis sophistiqués comme les jeux de redans (lettre H) impossibles à construire sans rempart de pierre et rompant facilement.

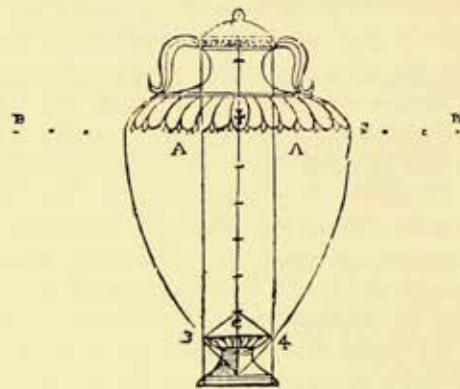
En ce qui concerne les casemates ou places basses (fig. 6), il fait remarquer qu'autrefois on les vouûtait ce qui permettait de superposer deux batteries mais qu'on y a renoncé à cause des inconvénients que cela entraînait (la fumée empêchait le rechargement immédiat des canons, les tirs produisaient des ébranlements et les éclats tombant des voûtes atteintes par les balles ennemies menaçaient les servants). On préférait donc désormais des places basses découvertes avec décalage des niveaux de tir.

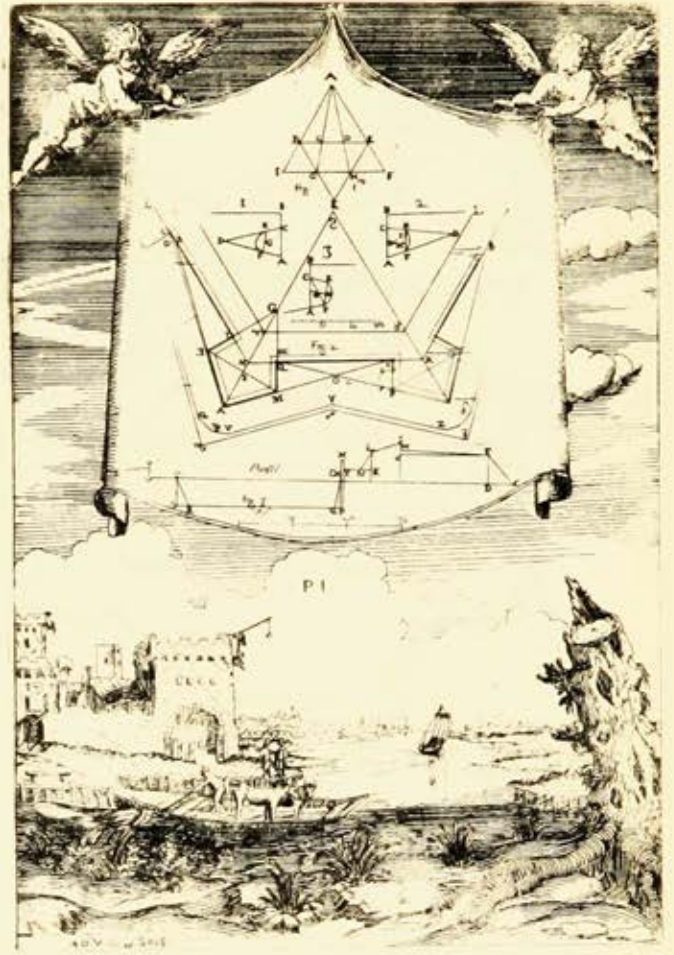
Nous pourrions multiplier les exemples de ce souci de détail caractéristique de l'esprit d'Antoine de Ville (sans que cela nuise par ailleurs à une parfaite perception des problèmes d'ensemble) mais tel n'est pas notre propos. Nous insisterons toutefois sur l'importance donnée par l'auteur aux ouvrages avancés (fig. 7) situés au delà du fossé (corridors et esplanades de contrescarpes, ravelins, cornes, demi-lunes). Ces derniers jouaient désormais un rôle capital pour la défense : ils constituaient une première ligne précieuse pour empêcher l'ennemi de s'approcher de l'enceinte proprement dite et surtout une base de départ pour des sorties offensives devenues l'un des moyens les plus efficaces de soutenir avec succès un siège en règle. Cette transformation profonde du système fortifié qu'on a souvent attribué à Vauban était effective dès les années 1620 : les gravures représentant le siège de Mautauban par les armées royales en 1622 montrent la mise en œuvre de tous ces éléments. Le problème qui se pose est de savoir quand s'est opérée cette transformation qui a consisté à passer de la simple fortification bastionnée opérationnelle depuis la première moitié du XVI^e siècle au système complexe parfaitement constitué existant au début du XVII^e. L'établissement de la chronologie et des étapes de cette évolution permettrait sans aucun doute de faire avancer considérablement les études sur l'architecture militaire des temps modernes passablement négligée jusqu'ici. Le problème résulte bien sûr du fait que l'on ne conserve aujourd'hui que peu de fortifications de cette époque, construites pour une bonne part en terre, occupant une zone de terrain considérable en profondeur et détruites de ce fait lors de la croissance urbaine des XVIII^e et XIX^e siècles. Cette étude devra donc être surtout menée à partir des textes et dessins d'archives, des cartes et des estampes anciennes, enfin des ouvrages théoriques que sont les traités.

Mais il est temps de conclure à propos de ceux-ci. Il est évident que certaines des aspirations des traités de fortification de la Renaissance et du début du XVII^e siècle sont similaires à celles qui ont été à l'origine des traités d'architecture en général : besoin de codifier, aspiration à l'ordre mathématique et à des formes idéales qui s'expriment tant pour une citadelle qu'à l'échelle de la ville, étant entendu qu'à cette époque celle-ci ne pouvait être qu'une cité fortifiée. Il y a en revanche des différences fondamentales. Ces traités d'architecture militaire se sont développés de façon notable très tardivement et ont généralement eu pour objet de toucher un public spécialisé. Ils sont l'œuvre de

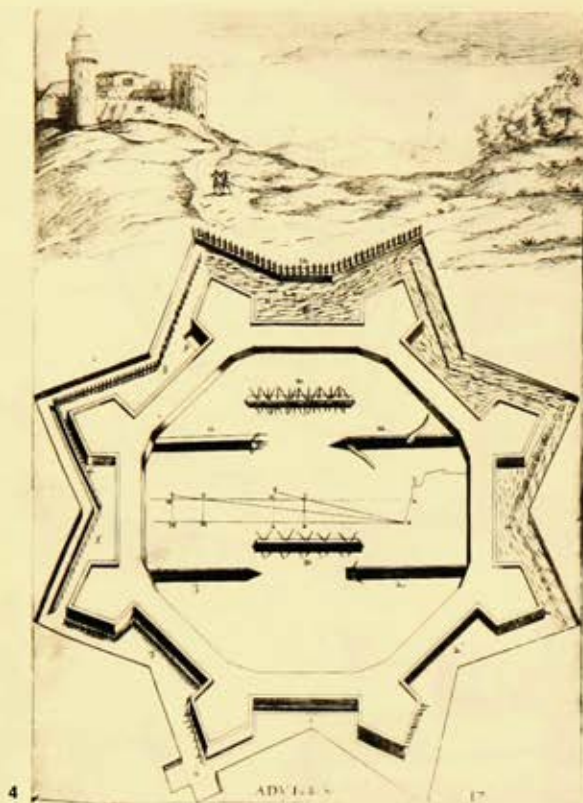
techniciens s'adressant à des techniciens et ont donc un caractère utilitaire accentué.

Le traité d'Antoine de Ville fait certes quelque peu exception dans la mesure où il vise aussi un public plus large ; il demeure malgré tout dans la même ligne si on fait abstraction des paysages pour s'attacher uniquement aux éléments d'illustration d'un texte entièrement tourné vers des possibilités de réalisation. En matière de fortification la théorie est née de la pratique de leur métier par les ingénieurs militaires ; son but a été de diffuser un savoir-faire ; elle ne fut jamais une pure spéculation intellectuelle, sa conception étant destinée avant tout à l'application.





Antoine de Ville, les fortifications... Lyon, 1628.
 1. Frontispice du traité.
 2. Construction et réalisation de l'hexagone.
 3. Du fossé.



4. Supputation des parties de l'hexagone.
5. Des flancs couverts et orillons.
6. Des casemates ou places basses.
7. Des ravelins ou pièces détachées.

Renaissance Architectural Treatises and Architectural Books: a Bibliography

by John BURY

This list is intended to include the principal Renaissance books on architecture, both civil and military, which were printed before about 1640 and which fall within the following categories: treatises on the Orders; illustrated works on ancient architecture and on contemporary Renaissance architecture; architectural designs for buildings and their ornament; and treatises on fortifications¹. Also included are the principal architectural books and codices which although compiled within the same period were only published much later: in order to distinguish these I have followed John Newman's suggestion and put an asterisk in front of them in the list.

Not only the first edition, but also subsequent editions, translations, critical editions and facsimiles have been listed so far as possible. This has been done both for the convenience of users and for the light shed on the *fortuna* of treatises after their initial publication.

In an effort to keep down the length of the list, the following categories of books have (*inter alia*) been regretfully omitted: treatises written for architects on geometry, perspective, surveying and measuring (except when they form an integral part of a series or sequence of treatises by the same author); books bearing on town planning and on gardens; illustrated books recording the ephemeral architecture of joyeuses entrées, pompes funèbres and theatrical scenery; the architectural title pages of Renaissance books; and books which, although on other subjects are nevertheless relevant for building practice and architectural theory and design, for example books on machines, coins & medals and emblem books.

I particularly wish to thank the following friends for the constructive help they gave towards rectifying omissions and correcting errors; Geneviève Guillemot, Robin Halwas, Vladimir Juřen, Nigel Llewellyn, Fernando Marias, Hugh Pagan, Maria Phillips, J. B. Trapp, Arnaud de Vitry, Dora Wiebenson, and Mme. van de Winckel.

1. The reader interested in Renaissance military architectural literature may also now consult my "Early writings on fortification and siegecraft" published in *Fort* (the Journal of the Fortress Study Group), Vol. 13, Liverpool University, 1985, pp. 5-48.

ANONYMUS

* "Bramantino" sketchbook (Bibl. Ambrosiana) published as: *Le rovine di Roma al principio del secolo XVI*, ed. Giuseppe Mongeri, Milano, 1875. Second edition 1880.

ANONYMUS

* Codex Escorialensis (Bibl. de El Escorial) published as: *Codex Escorialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, ed. Hermann Egger, 2 vols., Wien, 1905-1906. Facsimile, 1960.

ANONYMI (two or more anonymous hands)

* North Italian sketchbook (Soane Mus., London) partly published in: Marcel Rothlisberger, "Un libro inedito del Rinascimento Lombardo" *Palladio*, VII, 1957. See also: M. M. Licht, "A book of drawings by Nicoletto da Modena", *Master Drawings*, VIII, 1970.

ANONYMUS

* "Menicantonio" sketchbook (P. Mellon Coll.) partly published in: Hans Nachod, "A recently discovered architectural sketchbook of an intimate assistant of Bramante" *Rare books* (H. P. Kraus), VIII, New York, 1955; and Rudolf Wittkower, "The "Menicantonio" sketchbook in the Paul Mellon Collection", *Idea and image*, London, 1978.

ANONYMUS

* Codice dei cinque ordini (Bibl. Vat. Fondo Chigiano) published as: "I cinque ordini architettonici" e L. B. Alberti" ed. Franco Borsi, *Studi e documenti di architettura*, I, 1972.

ANONYMUS

* *Traité sur les ordres d'architecture* (Bibliothèque Nationale) published as: "Un traité inédit sur les ordres d'architecture et le problème des sources du Libro IV de Serlio" ed. Vladimir Juřen, *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, LXIV, 1981.

ANONYMUS

* *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano* (formerly Dyson Perrins Coll.) published as: *Topographical study in Rome in 1581*, ed. Thomas Ashby, London, 1916. Facsimile publication ed. Rudolf Wittkower, 2 vols., Milano, [1963]. Critical study of dating and authorship: Henri Zerner, "Observations on Dupérac and the "Disegni de le ruine di Roma"", *The Art Bulletin*, XLVII, 1965.

ANONYMUS

Viazo [viaggio] da venesia al sancto iherusalem et al monte sinai, Bologna, Iustiniano da Rubiera, 1500. (Contains 144 woodcut illustrations of architecture, etc.).

ANONYMUS

* Ms., Bibliotheca Nacional, Madrid, No. 9.681, partly published by F. Marias & A. Bustamante as: "Un tratado inedito de arquitectura de hacia 1550", *Boletin del museo e instituto "Canon Aznar"*, XIII, 1983, pp. 41-57.

ALBERTI, Leon Battista (1404-72)

De re aedificatoria, Firenze, 1485.

Subsequent Latin editions: Paris, 1512; Strasbourg 1541; Milano, 1966, 2 vols. (with Italian trans. by G. Orlandi) ed. G. Orlandi & P. Portoghesi.

Italian trans. by Pietro Lauro, Venezia, 1546 and 1565. Another Italian trans. by Cosimo Bartoli, Firenze 1550; subsequent editions Monte Regale (Mondovi), 1565; Venezia, 1565; London (with Leoni's English trans.) 1726 and 1739; Bologna, 1782; Roma, 1784; Perugia, 2 vols. 1804; Milano, 2 vols., 1833.

French trans. from Latin by Jean Martin, Paris, 1553.

Spanish trans. from Latin by Francisco Lozano, Madrid, 1582. (facsimile Valencia, 1977). Subsequent editions Madrid, 1640(?), 1797.

English trans. from Bartoli's Italian by Giacomo Leoni, 3 vols., London, 1726. Subsequent editions London, 1739, 1755. (Facsimile of last, London, 1955 and 1966, ed. J. Rykwert).

German trans. by Max Theuer, Wien & Leipzig, 1912.

ALBERTINI, Francesco degli (active 1493-1510)

Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae, Roma, 1510. (Facsimile in: *Five early guides to Rome and Florence*, ed. P. Murray, Farnborough, 1972). Subsequent editions: Roma, 1515, Basel, 1519, Lyon, 1520, roma 1523. Critical editions: ed. August Henninger, Heilbronn

- 1886; ed. Roberto Valentini & Giuseppe Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, I, Roma, 1940.
- ALGHISI, Galasso (d. 1573)
Delle fortificationi libri tre, Venezia, 1570.
- AMICO DA GALLIPOLI, Bernardino (active 1593-1619)
Trattato delle piante & immagini de sacri edifi di Terra Santa, Roma, 1609. Second edition: Firenze, 1620. English trans. by T. Bellorini & E. Hoade, ed. B. Bagatti, Jerusalem, 1953.
- AMMANNATI, Bartolomeo (1511-92)
 * *La città: appunti per un trattato*, a cura di Mazzino Fossi, Roma, 1970.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan de (1535-1603)
De varia commensuracion, Sevilla, 1585-1587. (Facsimiles: Madrid, 1974, introduction A. Bonet Correa (Libros I & II solamente); Valencia, 1979, introduction F. Iñiguez. Subsequent editions: Madrid, 1675, 1736, 1763, 1773, 1795, 1806.
Descripción de la custodia de la Sancta Iglesia de Sevilla, Sevilla, 1587. Subsequent edition: Sevilla, 1887. English trans. in: L. Williams *Arts & crafts of Spain*, London & Edinburgh, 1907, III, pp. 185-201.
- BALDI, Bernardino (1553-1617)
De verborum Vitruvianorum significatione, Augsburg, 1612. Subsequent editions: Amsterdam, 1649 (De Laet, *Vitruvius*); Padova, 1739-41, (Poleni, *Exercitationes*).
Scamilli impares Vitruviani, Augsburg, 1612. Subsequent editions: Amsterdam, 1649 (De Laet, *Vitruvius*); Padova, 1739-41 (Poleni, *Exercitationes*); Udine, 1825 (Poleni & Stratico, *Vitruvius*).
- BARBET, Jean (active 1632-1653)
Livre d'architecture, Paris, 1633. Subsequent editions: Paris & Amsterdam, 1641 (two editions); Paris, 1642; Frankfurt-am-Main, 1645; London, 1670.
- BARCA, Pietro Antonio (1606-1639)
Avvertimenti e regole circa l'architettura civile... et militare, Milano, 1620.
- BARTOLI, Cosimo (c. 1503-1572)
Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante, Venezia, 1567.
- BASSI, Martino (c. 1542-1591)
Dispareri in materia d'architettura et perspettiva, Brescia, 1572. Second edition: Milano, 1771, ed. F. B. Ferrari.
- BELLUZZI (Bellucci, Belici), Giovan Battista, il Sanmarino (1506-1554)
Nuova inventione di fabricar fortezze, Venezia, 1598.
 * *Delle fortificationi di terra* (MS of 1545) in: *Il disegno interrotto: trattati medicei d'architettura*, Firenze, 1980, pp. 373-513, introduction and notes by Daniela Lamberini.
- BENTIVOGLIO, Cornelio (1519/20-1585)
Discorso delle fortificationi, Venezia, 1598.
- BERTANI, Giovanni Battista (d. 1575)
Gli oscuri et difficili passi del l'opera Ionica di Vitruvio, Mantova, 1558. Subsequent editions in Latin: Padova, 1739-41 (Poleni, *Exercitationes*); Udine, 1825 (Poleni & Stratico, *Vitruvius*).
- BLUM, Hans, von Lohr-am-Main (1520/27-c. 1570)
Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio, Zürich, 1550.
 Subsequent editions in German (*Von den funff Sulen*): Zürich, 1554 (or 1555), 1567, 1579 (?), 1596, 1627; Köln, 1644; Zürich, 1660, 1662, 1668 (?), 1672 (?).
 Editions in French: Lyon, 1562, 1648 (or 1649).
 Editions in Flemish & French: Amsterdam, 1623, 1641 (?).
 Editions in Dutch: Amsterdam, 1598, 1619, 1647 (?).
 Russian trans. of Zürich 1596 edition, Moskva, 1936.
 Abbreviated version in English: London, 1608, 1610 (?), 1635, 1660, 1668, 1674, 1678 (facsimile: Farnborough, 1967).
Ein kunstrych Buch von allerley antiquiteten, Zürich, c. 1560;

Architectura antiqua das ist Wahrhafft und eigentliche Contrafacturen ettlich alter und schonen Gebeuwen, Zürich, 1561. The two foregoing were republished together with *Von den funff Sulen* in the editions issued at Zürich, 1596, 1627, 1662.

BOILLOT, Joseph (b. 1560)

Nouveaux pourtraitz et figures de termes, Langres, 1592. German edition: [Strasbourg], 1604. *Livre de termes d'animaux*, Paris, s.d.

BORREL, Jean (Lat. Joannes Buteo) (c. 1492-c. 1572)

Logisticae, Lyon, 1559; reissued 1560. Subsequent editions: in Poleni, *Exercitationes Vitruvianae*, Padova, 1739-41; and in Poleni & Stratico, *Vitruvius*, Udine, 1825-30, Vol. IV.

BORRROMEO, Carlo, archbishop of Milan (1538-1584)

Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, Milano, 1577. Subsequent editions: in *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Milano, 1582, 1599, 1843-44, 1892 (ed. A. Ratti) and (ed. C. Castiglioni and C. Marcora) 1952; Venezia, 1595; Brescia, 1603; Paris, 1643; Lyon, 1682; Bergamo, 1738; Padova, 1754; etc. Also in *Trattati d'arte del Cinquencento*, ed. P. Barocchi, Bari, III, 1962, pp. 1-113, 403-406 & 425-464. Italian trans.: Napoli, 1688; Milano, 1823, 1952; etc. French trans.: Paris, 1855. English trans. by G. J. Wigley, London, 1857; by E. C. Voelker (doctoral dissertation), Ann Arbor, 1982.

BOTERO, Giovanni (1544-1617)

Discorso interno la fortificazione, Venezia, 1601.

BRANCA, Giovanni (1571-1640)

Manuale di architettura, Ascoli, 1629. Subsequent editions: Roma 1718, 1757, 1772, 1784, Modena, 1789 (Facsimile of 1772 ed.: Firenze, 1975, introduction Giorgio Villa). Spanish trans. by Manuel Hijosa, Madrid, 1790.

BREYDENBACH, Bernhard von (d. 1497)

Peregrinationes in terram sanctam, Mainz, 1486.

Subsequent Latin edition: Speier 1490, 1502.

German trans. Mainz, 1486; Augsburg, 1488; [Speier], [c. 1505].

Flemish trans. Mainz, 1488.

French trans. by Nicole le Huen, Lyon, 1488; Paris, 1517, 1522. Another French trans. by Jehan de Hersin, [Lyon], 1489.

Spanish trans. by Martin Martinez Dampies, with additional illustrations, Zaragoza, 1498.

BRIANO, Giacomo (1589-1649)

* A fragment of the text of Briano's architectural treatise survives on versos of a series of drawings by him for buildings in N. E. Italy and Poland. These drawings are in the possession of Dr. Radaeli, antiquarian bookseller of Milano, who has published an illustrated catalogue of them: John Bury, *Giacomo Briano S.J.: architectural drawings*, Milano, Francesco Radaeli, 1983.

BULLANT, Jean (c. 1510-1578)

Reigle generale d'architecture, Paris, 1564, 1568, 1619; Rouen, 1647.

BUSCA, Gabriello (c. 1540-c. 1600)

Della expugnazione et difesa delle fortezze, Torino, 1585. Second edition, Torino, 1598.

L'architettura militare, Milano, 1601, 1619.

BERTELLI, Francesco (active late 16th century)

Vedute di Roma, Padova [c. 1590].

CALVO, Marco Fabio (d. 1527)

Antiquae urbis Romae simulachrum, Roma, 1527. Second edition: Roma, 1532. (Facsimile: Roma, 1964, ed. Roberto Peliti). subsequent editions: Basel, 1556, 1558.

CAROTO, Giovanni (c. 1488-1563/66)

De le antiqita de Verona, Verona, 1560. (Facsimile: Sala Bolognese, 1976). Subsequent edition: Verona, 1764.

CATANEO, Girolamo (active 1542-72)

Opera nuova di fortificare, Brescia, 1564. Second edition: Brescia, 1567. Reprinted in: *Dell'arte*

militare libri tre, Brescia, 1571; *Dell'arte militare libri cinque*, Brescia, 1584, 1608. French trans. by Jean de Tournes (*Le capitaine*), Lyon, 1574, 1593, 1600.

CATANEO, Pietro (d. 1569)

I quattro primi libri di architettura, Venezia, 1554. (Facsimile: Ridgewood N. J., 1964).

L'architettura: sono aggiunti di più il quinto, sesto, settimo e ottavo libro, Venezia, 1567 (facsimile: Sala Bolognese, 1982).

CELLINI, Benvenuto (1500-1571)

* *Discorso dell'architettura* (MS) in: Jacopo Morelli, *I codici manoscritti volgari della Libreria Naniana*, Venezia, 1776. Subsequently in: *Vita di Cellini*, ed. Gio. Palamede Carpani, Milano, 1821, III, pp. 190-98; *Vita di Cellini*, ed. Francesco Tassi, Firenze, 1829, III; *I trattati di Cellini*, ed. Carlo Milanese, Firenze, 1857, pp. 220-28; *Vita di Cellini*, ed. A. J. Rusconi & E. Valeri, Roma, 1901, pp. 795-99; *I trattati di Cellini*, ed. L. De-Mauri, Milano, 1927, pp. 255-67; etc. French trans. in: *Œuvres de Cellini*, Paris, 1847, II.

COECK D'ALOST, Pierre (Coecke van Aelst, Pieter) 1502-1550.

Die inventie der colommen, Antwerpen, 1539. (Facsimile: Amsterdam, 1978, ed. Rudi Rolf).

COLONNA, Francesco (d. 1527)

Poliphili hypnerotomachia, Venezia, 1499. (Facsimile: London, 1904; London, 1963, with introduction, issued separately, by G. D. Painter; Milano, 1963; Zaragoza, 1981, with introduction by Peter Dronke; etc.). Second edition: Venezia, 1545. Subsequent edition: Padova, 1964, 2 vols., ed. G. Pozzi & L. A. Ciapponi (second issue Padova, 1980).

French trans. (par « un chevalier de Malte »): Paris, 1546; subsequent editions: Paris, 1554, 1561; abbreviated edition: Paris, 1926, ed. B. Guégan. Another trans. (*Le tableau des riches inventions... dans le songe de Poliphile*): Paris, 1600, ed. F. Béroalde de Verville; subsequent editions: Paris, [after 1610], 1657. Another trans., abbreviated, by J. G. Legrand, with introduction, 2 vols., Paris, 1804, reprinted by Bodoni, 2 vols., Parma, 1811. Another trans., by C. Popelin, 2 vols., Paris, 1883, with introduction and notes (facsimile: Genève, 1971).

English trans., abbreviated, by "R.D." (*The strife of love in a dreame*), London, 1592. (Facsimiles: New York & Amsterdam, 1969; New York, 1973, introduction by Lucy Gent; New York, 1976). Subsequent edition: London, 1890, ed. Andrew Lang.

Spanish trans. with introduction and notes by Pilar Pedraza, 2 vols., Murcia, 1981.

Reproductions of the 168 woodcuts in the Hypnerotomachia of 1499, introduction & descriptions by J. W. Appell, London, 1889, 1893. Detailed reconstructions of three edifices, strictly following their descriptions in the *Hypnerotomachia*, have been made by Arnaldo Bruschi in: *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, 1978.

CORNARO, Alvise (1475-1566)

* *Trattato di architettura* (two MSS representing a first and second redaction, which may date from c. 1550 and c. 1555 respectively) in: *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Memorie, Serie VIII, Vol. IV, Roma, 1952, ed. G. Fiocco; G. Fiocco, *Alvise Cornaro*, Vicenza, 1965, pp. 156-167; *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, Bari, III, 1977, pp. 3134-3161.

DE L'ORME, Philibert (c. 1510-1570)

Nouvelles inventions pour bien bastir, Paris, 1561. Subsequent editions: Paris, 1568, 1576, 1578; and with *L'Architecture* (see below).

Le premier [-neufiesme] livre d'architecture, Paris, 1567. Subsequent editions: Paris, 1568, 1576; also, with *Nouvelles inventions* included as Livres X-XI, Paris, 1626 and Rouen, 1648 (facsimiles of latter: Ridgewood N.J., 1964; Bruxelles, 1981, with introduction by Geert Bekaert; Paris, 1987, with introduction by J. M. Pérouse de Montelos).

DESARGUES, Girard (1593-1662)

La pratique du trait à preuves pour la coupe des pierres, Paris, 1640, 1643. Commentary: J. Curabelle, *L'examen des œuvres du Sieur Desargues sur la coupe des pierres*, Paris, 1644.

DERAND, François (1588-1644)

L'architecture des voûtes, Paris, 1643. Another edition: Paris, 1742.

DIETTERLIN (pseudonym for Grapp), Wendel (1550/51-1599)

Architectur, Book I Stuttgart, 1593 (separate issues with Latin and German texts); Strasbourg, 1593 (text in both Latin & French). Book II Strasbourg, 1594 (German); Strasbourg, 1595 (Latin

& French). New enlarged edition in five books: Nürnberg, 1598 (separate issues with Latin & German texts), and 1655 (German) (Facsimiles of 1598 edition: Liège, 1861 (French), 1862 (German). New York, 1968 (German: with introduction by A. K. Placzek); Braunschweig, 1983 (German: with introduction by Erik Forssman)).

DOSIO, Giovanni Antonio (1533-c. 1609)

Urbis Romae aedificiorum reliquiae, Firenze, 1569. Second edition (*Varie Antichità di Roma raccolte*) Roma, 1640.

* *Trattato di architettura*. Vide: *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi di G. A. Dosio*, ed. F. Borsi, C. Acidini, Roma, 1976.

DU CERCEAU, Jacques Androuet, the elder (c. 1520-c. 1584)

Livre d'architecture contenant cinquante bastiments (*De architectura quo descriptae sunt aedificiorum quinquaginta*), one French edition and one Latin edition, Paris, 1559. (Facsimile: Ridgewood N.J., 1965). Subsequent editions: Paris, 1582 and 1611.

Second livre d'architecture (*De architectura: opus alterum*), two French editions & one Latin edition, Paris, 1561. (Facsimile: Ridgewood N.J., 1965).

Livre d'architecture pour les champs, Paris, 1572, 1582 (facsimile: Ridgewood N.J., 1965). Subsequent editions: Paris, 1615, 1648.

Les plus excellents bastiments de France, 2 vols., Paris, 1576 (two editions) & 1579. (Facsimiles: Paris, 2 vols., 1868-70; Farnborough, 1972). Subsequent editions: Paris, 1607, 1648.

Leçons de perspective positive, Paris, 1576. Second edition: Paris, 1676.

Quinque et viginti exempla arcuum, Orléans, 1549.

XXX exempla arcuum, Orléans, 1549.

Templa, Orléans, 1550.

Duodecim fragmenta structurae veteris, Orléans, 1550.

Liber novus complectens multas et varias omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum fabricas, Orléans, 1560.

Petit traité des cinq ordres de colonnes, Paris, 1583.

Livre des édifices antiques Romains, Paris, 1584 (two editions).

Also various other suites without title pages, e.g.: *Monuments antiques; temples & habitations fortifiées; petites habitations; compositions d'architecture; détails d'ordres d'architecture; termes; etc.*

* For Du Cerceau's original drawings, see i.a.: Henry de Geymuller, *Les Du Cerceau*, Paris, 1887; W. H. Ward, *French châteaux and gardens of the XVIth century*, London, 1909; Naomi Miller "A volume of architectural drawings ascribed to J. A. Du Cerceau the elder", *Marsyas*, XI, 1962-64.

DUPÉRAC, Etienne (c. 1525-1604)

I vestigi dell'antichità di roma, Roma, 1575. Subsequent editions: Roma, 1600, 1621, 1639, 1653, 1671, 1680, 1709, 1773; Utrecht, 1621.

DÜRER, Albrecht (1471-1528)

Etliche underricht zu befestigung der Stett Schloss und flecken, Nürnberg, October 1527. Subsequent editions: Nürnberg, December 1527 (facsimile: Farnborough, 1972, introduction M. Biddle), 1530, 1538; Arnhem, 1603; Berlin, 1803, 1823. Latin trans. J. Camerarius (*De urbibus, arcibus, castellis que condendis*), Paris, 1535. French trans., ed. A. F. Ratheau, Paris, 1870.

EBELMANN, Hans Jakob (active early 17th century)

Schweyf-Buch, Köln, 1599.

Architectura, Köln, 1600.

Architectur Lehr und Kunstbuch, Köln, 1606.

Seilenbuch, Köln, 1611.

ERRARD DE BAR-LE-DUC, Jean (1554-1610)

La fortification démontrée et réduite en art, [Paris], [1594], 1600. Subsequent editions: Paris and Frankfurt-am-Main, 1604; Oppenheim, 1617; Paris (revised & enlarged), 1620, 1622. German trans. [c. 1610].

ESTEVAÑ, Martin (active early 17th century)

Compendio del rico aparato y hermosa architectura del templo de Salomon, Alcalá, 1615.

FELINI, Pietro Martire (active early 17th century)

Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di roma, Roma, 1610. (Facsimile: Berlin,

1969, with note by S. Waetzoldt). Subsequent editions: Roma, 1615, 1625. Spanish trans.: Roma, 1610, 1619.

FIAMMELLI, Giovan Francesco (1565-1613)

Il principe difeso, Roma, 1604.

I quesiti militari, Roma, 1606.

FILARETE (Antonio Averlino; c. 1400-1469?)

* *Trattato di architettura* (probably completed 1464), edited by Wolfgang von Oettingen, Wien, 1896; edited, with English trans., by J. R. Spencer, 2 vols., New Haven, 1965; edited by A. M. Finoli & L. Grassi, 2 vols., Milano, 1972.

FLUDD, Robert (1574-1637)

De arte militari, in: *Utriusque cosmi historia* (I, ii), Oppenheim, 1618. Second edition: Frankfurt-am-Main, 1624.

FONTANA, Domenico (1543-1607)

Della trasportatione dell'obelisco Vaticano, Libro I, Roma, 1590. Second edition, augmented with Libro II, Napoli, 1604. (Facsimile: Milano, 1979, ed. Adriano Carugo).

FRANCART, Jacques (1583-1651)

Premier livre d'architecture, Bruxelles, 1616, 1617.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI (1439-1501)

* *Trattato di architettura civile e militare* (written after 1482), edited by Cesare Saluzzo, with introduction by C. Promis, 3 vols., Torino, 1841; edited by C. Maltese & L. Maltese Degrassi, 2 vols., Milano, 1967; edited by P. C. Marani, Firenze, 1980.

FRANCINI, Alessandro (d. 1648)

Livre d'Architecture, Paris, 1631. (Facsimile: Farnborough, 1966). Second edition: Paris, 1640. English trans. by Robert Pricke, London, 1669.

FRANZINI, Girolamo (d.c. 1597)

Antiquitates Romanae urbis studio, Roma, 1589. Subsequent edition: Roma, 1599.

Templa Deo et Sanctis eius Romae dicata, Roma, 1589. Subsequent edition: Roma, 1599.

Palatia procerum Romanae urbis, Roma, 1596. Subsequent edition: Roma, 1599.

FREITAG, Adam (active first half 17th century)

Architectura militaris nova et aucta; oder neue vermehrte fortification, Leiden, 1630, 1635, 1642; Amsterdam, 1665. French translation: *L'architecture militaire ou la fortification nouvelle*, Leiden, 1635; Paris 1639, 1668.

FULVIO, Andrea (c. 1470-1527)

Antiquitates urbis, Roma, 1527. Second edition: Roma, 1545. Italian trans. by Paulo dal Rosso, Venezia, 1543. subsequent edition: Roma, 1588.

FURTTENBACH, Joseph, the elder (1591-1667)

Architectura civilis, Ulm, 1628. Facsimile, together with *Architectura privata*, with introduction by H. Foramitti, Hildesheim, 1971.

Architectura martialis, Ulm, 1630. } Facsimile with introduction by H. Foramitti, Hildesheim

Architectura universalis, Ulm, 1635 } 1975.

Feriae architectonicae, Augsburg, 1636.

Architectura recreationis, Augsburg, 1640.

Architectura privata, Augsburg, 1641, 1662.

GROOTE, Alessandro de (active early 17th century)

Neovallia: dialogo, con nuova forma di fortificare piazze, Monaco, 1617.

GRECO, El (Domenikos Theotocopoulos) 1541-1614.

* The writings on architecture referred to by Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, III, 9) are presumed lost; but El Greco's annotations in his copy of the 1556 Vitruvius *Dell'architettura* (trans. and ed. Daniele Barbaro) have been transcribed, and his theories of architecture analysed, in: Fernando Mariás & Agustín Bustamante García, *Las ideas artísticas de El Greco: comentarios a un texto mérito*, Madrid, 1981.

GALLACINI, Teofilo (1564-1641)

* *Trattato sopra gli errori degli architetti* [written 1621], Venezia, 1767. Commentary: Antonio Visentini, *Osservazioni che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallacini*, Venezia, 1772. Facsimiles of both treatises: Farnborough, 1970.

GAMUCCI, Bernardo (active second half 16th century)

Le antichità della città di Roma, Venezia, 1565. Subsequent editions: Venezia, 1569, 1580, 1588.

GENTILHÂTRE, Jacques (1578-after 1623)

* Album of architectural drawings published in: *Catalogue of the drawings collection of the R.I.B.A.:* Jacques Gentilhâtre, ed. Rosalys Coope, Farnborough, 1972.

GENTILINI, Eugenio (active second half 16th century)

Discorso intorno le fortezze, Venezia, 1592. subsequent editions: Venezia, 1598, 1616.

GIL DE HONTAÑÓN, Rodrigo (1500/10-1577)

* *Tratado de la composizion de los tēplos*, in: Simón García, *Compendio de arquitectura y simetria de los tēplos cōforme a la medida del cuerpo humano con algunas demōstraciones de geometria* (MS dated 1681). Gil de Hontañón's *Tratado*, comprising the first six (or at least the first four) chapters of García's *Compendio*, has been published by E. Mariátegui in *Arte de España*, VII, Madrid, 1868; by José Camón Aznar in *Arquitectura por Simón García*, Salamanca, 1941; and by Manuel Pereda de la Reguera in *Antología de Escritores y Artistas Montañeses*, XX, Santander, 1951. A complete facsimile, with transcript, and lexico of García's *Compendio* has been published by the Escuela Nacional "Manuel del Castillo Negrete", Churubusco, Mexico, 1979, with introductory articles by Carlos Chanfón Olmos and A. Bonet Correa.

GONZALEZ de MEDINA BARBA, Diego (active second half 16th century)

Examen de fortificación, Madrid, 1599.

GRAPALDI, Francesco Maria (1465-1515)

De partibus aedium, Parma, [c. 1494]. Subsequent editions: Parma, 1501, 1506, 1516 (enlarged); Strasbourg, 1508; Paris, 1511, 1517; Venezia, 1516, 1517; Torino, 1516-17; Basel, 1533, 1541; Lyon, 1535; Dordrecht, 1618. French trans. by Jean le More (Joannes Maurus), Montauban, [c. 1520].

HEEMSKERCK, Maerten van (1498-1574)

* *Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck*, ed. Christian Hülsen & Hermann Egger, 2 vols., Berlin, 1913, 1916.

HERRERA, Juan de (c. 1530-1597)

Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial, Madrid, 1589 — accompanying the 12 engravings of the Escorial (on 11 plates) made from Herrera's drawings by Pierre Perret 1583-89. (Facsimile accompanying L. Cervera Vera, *Las estampas y El Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954 — in which the Perret engravings are reproduced. Another facsimile: Valencia, 1978). Copies of the Herrera-Perret engravings published in:

Franciscus à Dort, *Beschreibung und Abcontrafey ung... das Closter S. Laurenty, gelegen in Escuriali*, Hamburg (Philipp von Ohr), 1597 — Diseño VII (bird's-eye view from West).

Francisco de los Santos, *Descripción del Escorial*, Madrid, 1657, 1667, 1681, 1698 — Diseño VII (bird's-eye view from West). Jan Blaeu, *Geographia Blaviana*, Amsterdam, 1662, 1665, 1667; and *Parte del Atlas que contiene las cartas de Españas*, Amsterdam, 1672 — Diseños I, III, IV, V, VI, VII, IX, X.

Juan Alvarez de Colmenar, *Les delices de l'Espagne & de Portugal*, Leiden, Vol. II, 1707, 1715 (and Amsterdam Vol. IV, 1741) — Planches I, III, IV, V, VI, VII, IX, X.

A description of the Escorial (Eng. trans. by G. Thompson of Francisco de los Santos *Descripción*), London, 1760 — Plates I, III, IV, V, VII, VIII.

Andrés Ximénez, *Descripción del Escorial*, Madrid, 1764 — Diseños I, III, IV, V, VI, VII.

Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, first edition 1773 — Diseños I, IV, VII, IX.

The twelve engravings have also been reproduced, together with the *Sumario* captions in German trans. by: C. v.d. Osten Sacken, *San Lorenzo el real de El Escorial: Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*, Mittenwald-München, 1979. nine of Herrera's engravings, with captions, are reproduced in G. Kubler, *Building the Escorial*, Princeton, 1982.

HOLANDA (or Ollanda), Francisco de (1516/17-1584)

* *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, ed. Elias Tormo, Madrid, 1940.

* *Da pintura antiga*, MS of 1548 (only surviving in a copy of c. 1790), published by Joaquim de Vasconcellos in the periodical *A vida moderna*, XII-XIV, Oporto, 1890-92; and subsequently in book form with introduction and notes: *Da pintura antiga: tratado de Francisco de Hollanda*, Oporto, 1918, 1930.

Another edition edited by Angel González García, Lisbon, 1983. A MS Spanish trans. made in 1563 from Holanda's original MS by the painter Manuel Denis was published with introduction and notes by P. J. Sánchez Cantón: *De la pintura antigua por Francisco de Holanda*, Madrid, 1921. Livro I, capitulo 43 of Holanda's treatise is devoted to architectural theory, or "pintura architecta".

* *Da fabrica que falece ha cidade de Lysboa*, MS of 1571. Facsimile in: Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda*, Lisbon, 1970, pp. 67-130. Previously published by Joaquim de Vasconcellos with introduction and notes, but without illustrations, in: *Archeologia Artistica* No. 6, Oporto, 1879; and by Vergilio Correia, with the illustrations, in *Archivo español de arte y arqueologia*, Madrid, 1929.

JOUSSE, Mathurin (1607-c. 1692)

Le théâtre de l'art du charpentier, La Flèche, 1627. Subsequent editions: La Flèche, 1650, 1659, 1664, 1692. Republished, with additions by G. P. de La Hire, under the new title *L'art de charpenterie*, Paris, 1702 (facsimile: Paris, 1978); another edition Paris, 1751.

Le secret d'architecture, La Flèche, 1642.

KASEMANN, Rutger (active first half 17th century)

Architectura, Köln, 1615, 1630, 1664. French trans.: Paris, 1622.

KEYSER, Hendrik De (1565-1621)

Architectura moderna, Amsterdam, 1631. Another edition: Amsterdam, [1640].

KRAMMER, Gabriel (died c. 1611)

Architectura, Praha, 1600. Another edition published by M. Sadeler 1606; and another Köln, 1610.

LABACCO, Antonio (c. 1495-1559)

Libro appartenente a l'architettura, Roma, 1552. Subsequent editions/issues: Roma, 1552 (2nd edn.), 1557, 1558, 1559; and 1568, 1572, 1574, 1640, 1672, 1773, etc.; and Venezia, 1567, 1570, 1576, 1584, etc.

LAFRERY, Antoine (1512-1577)

Speculum Romanae Magnificentiae, Roma, 1573. (See L. R. McGinniss & H. Mitchell, *Catalogue of the Earl of Crawford's "Speculum"*, Columbia Univ., New York, 1976.

LANTERI, Giacomo (active mid 16th century).

Due dialoghi... del modo di disegnare fortezze, Venezia, 1557. Subsequent editions: Venezia, 1559, 1601; Roma, 1583.

Duo libri... del modo di fare le fortificationi di terra, Venezia, 1559. Subsequent editions: in Latin, Venezia, 1563, 1571; in Italian, Venezia, 1601 (with LANTERI, *Due dialoghi* ZANCHI and LUPICINI).

LAPARELLI, Francesco (1521-70)

* *Visita e progetti di miglior difesa in varie fortezze ed altri luoghi dello stato pontificio* (MS of 1562), transcr. & ed. Paolo Marconi, Cortona, 1970.

LAURO, Giacomo (1584-1637)

Antiquae Urbis Splendor: Splendore dell'antica e moderna Roma ... con li più segnalati giardini de gli antichi e moderni Romani, Roma, 1612-1628. subsequent editions: 1641, etc.

LE MUET, Pierre (1591-1669)

Maniere de bastir pour toutes sortes de personnes, Paris, 1623 (facsimile: Aix-en-Provence 1981). Subsequent editions (enlarged): Paris, 1647, 1663-64 (facsimile with introduction by Anthony Blunt, Farnborough, 1966), 1681, [c. 1725]. English trans. London, 1670-75, 1679.

LEONARDI, Giovanni Giacomo, conte de Montalabate (1498-1562)

* *Fortificazioni dei nostri tempi* (MS dated 1553) published with introduction and notes by Tommaso Scalesse in: *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura*, Univ. di Roma, Nos. 115-126, 1973-74. Summaries of contents (indici, of the two books of Leonardi's treatise were published by Daniele Barbaro in the first edition of his translation of Vitruvius (Venezia, 1556, folio) pp. 39-40 with two large woodcut illustrations attributed to Palladio.

LEONARDO da VINCI (1452-1519)

* Many architectural drawings and MS notes conveniently summarized and illustrated in: Luigi Firpo, *Leonardo, architetto e urbanista*, Torino, 1963. Also: Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978; and "Leonardo da Vinci: frammenti sull'architettura", ed. Corrado Maltese, in: *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, 1978; and P. C. Marani, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Florence, 1984; and *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*; Montréal, 1987.

LIGORIO, Pirro (1513-1583)

Libro delle antichità di Roma, Venezia, 1553 — associated with a critical map (bird's-eye view) of ancient Rome issued by the same publisher (M. Tramezzini) in the same year (reproduction in: A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, 1962, II, Plate 25).

Thermae Diocletianae et Maximianae, Roma, 1558.

Antiquae urbis imago accuratissime ex vetustis monumentis formata (bird's-eye view — map of ancient Rome, published by M. & F. Tramezzini on 12 sheets), Roma, 1561. (Reproduction in: A. P. Frutaz *Le piante di Roma*, Roma, 1962, III, Plates 672-684). Subsequent issues: Roma, 1602, (repr. Frutaz, *op. cit.*, II, Pls. 26-32), [1640/72], 1773, [1820/30]. Second edition, on 6 sheets, Roma, [before 1577], 1578.

* MSS Books of antiquities, including architecture, illustrated, at Paris (Bibl. Nat.), Oxford (Bodl. Lib.), Torino (Arch. di Stato) and Napoli (Bibl. Naz.); some drawings in the latter published in: E. Mandowsky & C. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London, 1963.

* Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine... Nella seconda parte si pone un ristretto della Villa d'Adriano raccolto dalla descrizione lasciata, scritta à penna, da Pirro Ligorio*, Roma, 1611. Additionally: *Pianta della villa tiburtina di Adriano Cesare da Pirro Ligorio disegnata e descritta*, (da Francesco Contini data alla luce), Roma, 1751, 1761.

LIPS, Joest (Lat. Justus Lipsius), (1547-1606)

De amphiteatro liber, Leiden, 1584. Subsequent edition: Leiden, 1589; Antwerpen, 1584, 1585, 1598, 1604, 1621; in Graevius, *Thesaurus Antiqu. Roman.*, Leiden, 1694-99; also the various Leiden, Antwerpen and Wesel editions of Lipsii, *Opera*.

LOMAZZO, Giovanni Paolo (1538-1600)

Trattato dell'arte de la pittura, Milano, 1584: two separate issues (facsimile Hildesheim, 1968). Third issue has new title, subsequently maintained: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, 1584. Fourth issue: Milano, 1585. Second edition: 3 vols., Roma, 1844. Third edition: 2 vols., Firenze, 1973, ed. R. P. Ciardi. English trans. of Books I-V by Richard Haydocke (*A tracte containing the artes of curious paintinge, carvinge & buildinge*), Oxford, 1598 (facsimile: Farnborough, 1970). French trans. of Book I by Hilaire Pader (*Traicté de la proportion*), Toulouse, 1649.

LONGHI (or LUNGI), Martino il giovane (1602-1660)

Epilogismo di architettura, Bracciano, 1625.

LOPEZ DE ARENAS, Diego (active early 17th century)

Breve compendio de la carpinteria de lo blanco, y tratado de alarifes, Sevilla, 1633. Subsequent editions: Sevilla, 1727; Madrid, 1867, ed. E. Mariátegui; Madrid, 1912.

LORENZO DE SAN NICOLAS (active first half 17th century)

Arte y uso de architectura [? Madrid], [? 1639]. Subsequent edition Madrid, 1667. *Segunda parte del arte y uso de architectura* [? Madrid], [? 1665]. Subsequent editions of complete work: 2 Vols., Madrid, 1736; 2 vols., Madrid, 1796.

LORINI, Buonaiuto (c. 1540-c. 1611)

Delle fortificationi... libri cinque, Venezia, 1596, 1597; third edition (con l'aggiunta del sesto libro), Venezia, 1609. German trans. of first edition: Frankfurt-am-Main, 1607.

LUPICINI, Antonio (c. 1530-c. 1598)

Architettura militare, Firenze, 1582. Subsequent edition: Venezia, 1601 (with ZANCHI and LANTERI).

MEYER, Daniel (active early 17th century)

Architektura, Frankfurt-am-Main, 1609.

MAGGI, Giovanni (active first half 17th century)

Aedificorum et ruinarum Romae libri duo, Roma 1611, 1618.

MAGGI, Girolamo (c. 1523-1572) and FUSTO CASTRIOTTO, Giacomo (? 1510-1563)

Della fortificazione delle città, Venezia, 1564. Second edition: Venezia 1583 (more veneto) or 1584.

MARCANOVA, Giovanni (active 15th century)

* Disegni di Roma antica (Bibl. Palatina di Modena) published as: *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona: disegni inediti del secolo XV*, ed. Christian Huelsen, Roma, 1907.

MARCHI, Francesco de' (1504-1576)

Della architettura militare, Brescia, 1599, (subsequent issues 1600, 1603, 1609). Second edition: Roma, 1810 with introduction, notes and memorie by Luigi Marini.

MARLIANI, Bartolomeo (d. 1560)

Antiqua Romae topographia, Roma, 1534. Subsequent editions: Lyon, 1534 (with dedication by Rabelais); Basel 1538; Roma, 1544 (*Urbis Romae topographia*, enlarged and illustrated). Reprinted Roma, 1549. Subsequent editions of the original (1534) version: Basel, 1550; Lyon in *Antiquitatum varii auctores*, 1552, 1560; Paris, in *Titi Livii libri*, 1552, 1573; Frankfurt-am-Main, in *Titi Livii libri*, 1568, 1578. Another edition, illustrated, Venezia, 1588. Italian trans. by H. Barbarasa of the original (1534) version: Roma, 1548, 1622. English trans. (or rather a paraphrase), from 1534 version, by Philemon Holland in: *The Romane historie*, London, 1600, 1659.

MAROLOIS, Samuel (1572-1627)

Opera mathematica ou œuvres mathématiques, traictans de geometrie, perspective, architecture et fortification, Den Haag, 1614-17. Subsequent editions: Amsterdam, 1616, 1619, 1620, 1625, 1628, 1629, 1632-33, 1651; Arnhem, 1621.

German trans., 2 vols., Amsterdam, 1627, 1633, 1638-39, 1646-47, 1662. Latin trans., Amsterdam, 1633.

MAUCLERC, Julien (b. 1543)

Livre d'architecture, La Rochelle, 1600. Subsequent edition: Paris, 1648. English trans. by Robert Pricke, London, 1669.

MAZZELLA, Scipione (active second half 16th century)

Sito et antichità della città di Pozzuolo e del suo distretto, Napoli, 1591. Subsequent editions: Napoli, 1595, 1606.

MEDINA, Antonio de (active 16th century)

Viaggio di terra santa, Firenze, 1590: trans. by P. Buonafanti, illustr. with woodcuts, mainly architectural, dating from end 15th century.

MERCATI, Michele (1541-93)

De gli obelischi di Roma, Roma, 1584, 1589.

Mirabilia Romae (illustrated)

Italian text. *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Venezia (Girolamo Francino), 1588, 1594; Roma (Guglielmo Facciotto), 1595, 1596, 1599, 1600, 1616; Roma (ad inst. G. A. Franzini), 1600; Roma (Giacomo Mascardi ad inst. M. Bona), 1616, 1619, 1620, 1622; and subsequent editions Roma, 1625, 1634, 1635, 1636, 1640, 1642, etc. (Facsimile of Venezia 1588 edition: Roma, 1973).

French text. *Les merveilles de la ville de Rome*, traduit par Pompée de Launay, Roma (Guillaume Facciotti), 1625, 1628; and subsequent editions Roma, 1637, etc.

Spanish text. *Las cosas maravillosas dela Santa Ciudad de Roma*, Roma, (Hieronymo Francino) 1589; Roma (Facciotto) 1627; and subsequent editions. Also *Las iglesias de Roma*, Roma (Luis

- Zannetti ad inst. G. A. Franzini), 1600.
 Latin text. *Mirabilia urbis Romae*, Roma (sumpt. Hiero. Bona), 1618. The last *Mirabilia* in Latin.
- MONTANO, Giovanni Battista (1534-1621)
Scielta di varij tempietti antichi, Roma, 1624.
Scielta di varij tempietti antichi, Roma, 1624-28.
Diversi ornamenti, Roma, 1625.
Tabernacoli diversi, Roma, 1628.
Architettura con diversi ornamenti, dati in luce da Bartolomeo De Rossi, Roma, 1636. An earlier edition of 1624, is reported by Cicognara (no. 570).
Architettura con diversi ornamenti, dati in luce da Calisto Ferrante, Roma, 1636.
Raccolta de' Tempij et Sepolcri, Roma, 1638.
Li cinque libri di architettura di G. B. Montani, Roma, 1684; subsequent edition: 1691.
- ODDI, Matteo (1576/7-1626)
Precetti di architettura militare, Milano, 1627.
- ORTIZ, Blas (active first half 16th century)
Summi templi Toletani graphica descriptio, Toledo, 1549. PP. *Toletanorum quotquot extant opera*, Madrid, 1793, Vol. III, Appendix II.
- PACIOLI, Luca (c. 1445-c. 1514)
Divina proportione, Venezia, 1509. (Facsimile: Urbino, 1969). Second edition: Venezia, 1529. Critical editions: Wien, 1896, ed. C. Winterberg; Milano, 1956, ed. F. Riva; Milano, 1978, ed. A. Bruschi in *Scritti rinascimentale di architettura*. Spanish trans. by R. Resta, introduction Aldo Mieli, Buenos Aires, 1946, 1959. French trans. by G. Duchesne & M. Giraud, with facsimile; introduction by M. T. Sarrade, [Paris], 1980.
- PALISSY, Bernard (active second half 16th century)
Recepte véritable, La Rochelle, 1563 (reprinted with introduction by E. Rahir, Paris, 1919), 1564. Subsequent editions, together with the same author's *Discours admirables*, Paris, 1636, 1777 (ed. F. de St. Fond & M. Cobet), 1844 (ed. P. A. Cap), 1880 (ed. Anatole France); Niort, 1888 (2 vols. ed. Benjamin Fillon & Louis Audiat).
- PALLADIO, Andrea (1518-80)
Lantichità di Roma, Roma, 1554. (Facsimile in: *Five early guides to Rome and Florence*, Farnborough, 1972). Second edition: Venezia, 1554. Over the next century more than 60 editions including 10 French and 4 Spanish. (Facsimile of Roma, 1588 edition: Roma, 1973).
Descrizione de le chiese in la città di Roma, Roma, 1554. (Facsimile in: *Five early guides*, Farnborough, 1972).
I quattro libri dell'architettura, Venezia, 1570. (Facsimiles: Venezia, 1768 for Joseph Smith; Milano (U. Hoepli), with introduction (separate) by O. Cabiati, 1945, 1968, 1969, etc.; Hildesheim, with introduction by E. Forssmann, 1979). Subsequent editions: Venezia, 1581, 1601, 1616, 1642, 1711; Bassano, 1803 (Libro I only). Critical edition by P. Marini & L. Magagnato, Milano, 1980. (Facsimile of Inigo Jones' copy of the 1601 edition with transcript of his notes, and introduction by B. Allsopp, 2 vols., Newcastle-on-Tyne, 1970).
 Italian with French trans.: Venezia, 8 vols., 1740-48. (Facsimile: 4 vols., Trieste, 1973).
 French trans. (Libro I only) by P. Le Muet, Paris, 1645, 1647; other editions Amsterdam, 1682; Paris, 1764.
 French trans. (Libri I-IV) by R. Fréart, Paris, 1650 (facsimile: Paris, 1980 with introduction by F. Hébert-Stevens).
 Another French trans. (Libri I-IV) by N. Du Bois, 2 vols., Den Haag, 1726.
 Spanish trans. (Libro I only) by Francisco de Praves, Valladolid, 1625; Libri I-IV by J. F. Ortiz y Sanz, Madrid, 1797.
 Dutch trans. (Libro I only) from Le Muet's French, Amsterdam, 1646.
 English trans. (Libro I only) by Godfrey Richards from Le Muet's French, London, 1663; thereafter eleven editions over next hundred years.
 Italian with English & French trans. by N. Du Bois (Libri I-IV), 2 vols., London, 1715-1720 (issued in parts).
 English trans. by Colen Campbell (Libro I only), London, 1729.

English trans. by N. Du Bois (Libri I-IV) 2 vols., London, 1721, 1742; by E. Hoppus, London, 1736; by I. Ware, London, 1738 (facsimile: New York, 1965, introduction by A. K. Placzek). German trans. (Libri I-II), Nürnberg, 1698.

PASINO, Aurelio de (active second half 16th century).

Discours sur plusieurs poincts de l'architecture de guerre, Anvers, 1579.

PERRET, Jacques (active late 16th century)

Des fortifications et artifices, architecture et perspective, Paris, 1601. (Facsimile: Unterschneidheim, 1971). Subsequent editions: Frankfurt-am-Main, 1602; Paris, 1620.

German trans. by T. de Bry, Oppenheim, 1613.

PERUZZI, Baldassarre (1481-1536)

* *Trattato di architettura militare* (Accademia di Belle Arti di Firenze MS Coll. E. 2.1.28) published by Ediz. Gonnelli, Firenze, 1982, a Cura di Alessandro Parronchi and attributed by the latter to Peruzzi.

PITTONI, Giovanbattista (active second half 16th century)

Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta designata, Venezia, 1561. Subsequent editions: Venezia, 1575; Roma, 1581.

POLDO d'ALBENAS, Jean (1512-63)

Discours historial de Nismes, Lyon, 1559. Second issue, 1560. (Facsimile: Marseille, 1976).

RABELAIS, François (c. 1483-1553)

Gargantua, second edition: Lyon, 1535 (first edition? 1534) Very numerous subsequent editions and translations. See chapters 53, 55 (l'abbaye des Thelemites), which are reprinted in: Anthony Blunt, *Philibert de l'Orme*, London, 1958, with commentary pp. 8-14. The most careful architectural reconstruction of the Abbaye de Thélème is that in: Charles Lenormant, *Rabelais et l'architecture de la Renaissance*, Paris, 1840.

RADI, Bernardino (1581-1643)

Vari disegni de architettura ornati de porte, Roma, 1619.

RAFFAELLO SANZIO (1483-1520)

* Report of 1519 to Pope Leo X, written by Baldassare Castiglione, under Raphael's instructions, outlining the latter's programme for a pictorial reconstruction of ancient Rome (Cod. Ital. 37b Staatsbibliothek München). See *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paolo Barocci, Milano-Napoli, III 1977, pp. 2971-2985; and *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, 1978, pp. 459-484, ed. Renato Bonelli.

English trans. in: Carlo Pedretti, *A chronology of Leonardo da Vinci's architectural studies after 1500*, Genève, 1962, pp. 162-171.

REINHARD der Altere, graf von Solms Lich (1491-1562)

Eyn gesprech eynes kriegsmans un bawmeysters mit eynem hauptmann, Mainz, 1535; Köln, 1556.

REVESI BRUTI, Ottavio (c. 1575-c. 1640)

Archisesto per formar con facilità li cinque ordini d'architettura, Vicenza, 1627. English trans.: London, 1737.

RINALDI, Giovanni (active early 17th century)

Discorsi sopra le fortezze, Messina, 1610.

ROJAS, Cristóbal de (died 1614)

Teórica y práctica de fortificación, Madrid, 1598.

Compendio de fortificación, Madrid, 1613.

ROSSI, Bartolomeo (active late 16th century)

Ornamenti di fabbriche antiche et moderni dell'alma città di Roma, Roma, 1600.

ROVERE, Francesco Maria I, della (1490-1538), fourth Duke of Urbino
Discorsi militari, Ferrara, 1583.

RUBENS, Sir Peter Paul (1577-1640)

Palazzi di Genova, Antwerpen, Part I 1622, Part II c. 1626. Subsequent editions: Antwerpen, 1652, 1663, 1708; Amsterdam & Leipzig, 1775. Facsimiles: Berlin, 1924 (introduction H. Gurlitt); Genova, 1955; New York, 1968 (introduction A. A. Tait). Critical edition by M. Labó: Genova, 1970. Reduced-size facsimile with introduction and notes by H. Schomann, Dortmund (Harenberg), 1982.

RUIZ, Herman, el joven (active mid 16th century)

* *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el joven* (MS of c. 1560, introduction by Pedro Navascues Palacio, Madrid, 1974.

RUSCONI, Giovanantonio (c. 1520-1587)

Della architettura libri dieci, Venezia, 1590. (Facsimile: Farnborough, 1968). Second edition, Venezia, 1660. This book comprises Rusconi's illustrations for an intended Italian edition of Vitruvius.

RYFF, (Lat. Rivius), Walther Hermann (d. ? 1562)

Der fürnembsten notwendigsten der gantzen Architectur, Nürnberg, 1547 (facsimile with introduction by E. Forssmann, Hildesheim, 1980). Subsequent editions: Nürnberg, 1558; Basel (with new title: *Baukunst oder Architectur*), 1572, 1582, 1585.

Der fünff maniren der Colonen, Nürnberg, 1547.

SADELER, Gilles (1570-1629)

Vestigi delle antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luochi, Praha, 1606. Subsequent editions: Roma, 1660, c. 1680.

SAGREDO, Diego de (active first half 16th century)

Medidas del Romano, Toledo, 1526. (Facsimiles: Madrid, 1946; Cali (Colombia) 1967 ed. Santiago Sebastian; Valencia, 1976, with introduction by L. Cervera Vera; Churubusco (Mexico), 1977). Subsequent editions in Spanish: Lisbon, 1541 (facsimile: Lisbon, 1915), Jan. 1542, June 1542; Toledo, 1549 (facsimile: Madrid 1986, with introduction by F. Marias and A. Bustamante), 1564. Subsequent editions in French (*Raison d'architecture*): Paris, c. 1537, 1539, 1542, 1550, 1555 (two editions); and newly entitled *De l'architecture antique*, Paris, 1608. Some additional paragraphs were inserted into the first French edition. These were retained in all subsequent editions, both French and Spanish.

SALVIATU, Giuseppe PORTA, known as (c. 1520-c. 1575)

Regola di far perfettamente col compasso la voluta, Venezia, 1552.

SANGALLO, Giuliano Giamberti da (c. 1443-1516)

* *Il libro di Giuliano da Sangallo Codice Vaticano Barb. Lat. 4424*, ed Cristiano Huelsen, 2 vols., Turin & Leipzig, 1910.

* *Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo*, ed. R. Falb, Siena, 1902.

SARAYNA, Torello (active first half 16th century)

De origine et amplitudine civitatis Veronae, Verona, 1540. Subsequent edition (without illustrations): Verona, 1560. Italian trans. (also unillustrated) by O. Pescetti, Verona, 1586.

SARDI, Pietro (active first half 17th century)

La corona imperiale dell'architettura militare, Venezia, 1618. Subsequent edition: Venezia, 1639. French trans.: Frankfurt-am-Main, 1622, 1623.

Il corno dogale della architettura militare, Venezia, 1639.

SAVORGNANO, Mario, Conte de Belgrado (c. 1513-1574)

Arte militare terrestre e maritima, Venezia, 1599. Subsequent edition: Venezia, 1614 (see particularly pp. 235-40).

SAVOT, Louis (c. 1579-1640)

L'architecture françoise, Paris, 1624. Subsequent editions: Paris, 1632; and Paris, 1673, 1685 — these last two with notes and additions by François Blondel. Facsimile of 1685 edition: Genève, 1973.

SCALA, Giovanni (active from 1588)

Delle fortificationi, Roma, 1596. Subsequent editions: Roma, 1627, 1644.

SCAMOZZI, Vincenzo (1552-1616)

Discorsi sopra l'antichità di Roma, Venezia, 1581. Subsequent issues Venezia, 1582, 1583. The plates, engraved by G. B. Pittoni of Vicenza, had previously been published by him in 1561.

L'idea della architettura universale, Venezia, 1615. (Facsimile: Farnborough, 2 vols., 1964). Subsequent editions: Piazzola, 1687; Venezia, 1694; Venezia, 1714; Perugia, 3 vols., 1803; Milano, 2 vols., 1838, ed. S. Ticozzi & L. Masieri.

Dutch translations; all abbreviated. Amsterdam 1640 (Book VI only); Amsterdam 1658 (Book III only); Amsterdam 1661 (Books VI and III with fragments of Books I, II, VII, VIII and of unpublished Books IV & V) another edition of the foregoing Amsterdam, 1694.

German translation by J. Schaum of Dutch 1661 edition: Nürnberg & Saulsbach, 1678; Nürnberg, 1697.

English translation from Dutch (Book VI only, still further abbreviated): London 1669, 1671, 1676, 1687, 1700, 1703, 1708, 1721, 1734, 1752.

French translation by A. C. D'Aviler (Book VI only, abbreviated): Paris 1685, 1730; Amsterdam 1710. Enlarged French edition (D'Aviler's Book VI with fragments of Books I, II, III, IV, V, VII and VIII translated from Dutch by Samuel du Ry), Leiden 1713, Den Haag 1736.

* *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia* (MS travel diary of March-May 1600) ed. Franco Barbieri, Venezia-Roma, 1959.

SCRIVÀ (or Scribà), Pedro Luis, Comendador (active first half 16th century)

* *Apología en excusacion y favor de las fábricas del reino de Nápoles* (MS of c. 1538) ed. E. Mariátegui, Madrid, 1878.

SERLIO, Sebastiano (1475-1553-4)

Libro IV (Regole generali di architettura), Venezia, Sept. 1537. Subsequent editions: Venezia, Feb. 1540, 1544.

Flemish trans. by Pieter Coecke van Aelst: Antwerpen, 1539 (facsimile: Amsterdam, 1978 ed. Rudi Rolf), 1549.

German trans. by Jacob Reichlinger: Antwerpen, 1542; 1558.

French trans.: Anvers, 1542, 1545, 1550.

Libro III (Le antiquità di Roma), Venezia, March 1540.

subsequent edition: Venezia, 1544.

Flemish trans. by Pieter Coecke van Aelst: Anvers, 1546.

French trans.: Anvers, 1550.

Libri III-IV

Spanish trans. by Francisco de Villalpando: Toledo, 1552 (facsimile Valencia, 1977, introduction by G. Kubler), 1563, 1573.

Libri I-II (La geometrie & perspective)

Italian & French: Paris, 1545 (reissued 1587), 1590.

Flemish trans. by Pieter Coecke van Aelst: Antwerpen, 1553.

Libro V (Tempij sacri)

Italian & French: Paris, 1547.

Flemish trans. by Pieter Coecke van Aelst: Antwerpen, 1553.

Libri I-V

Venezia, 1551 (but Libri I-II undated); Venezia, 1559-62 (but Libro IV undated).

Flemish (Dutch) trans. by Pieter Coecke van Aelst: Amsterdam, 1606, 1616.

German trans.: Basel, 1608-09; second issue, 1609.

English trans. (from Flemish) by R. Peake, London, 1611 (facsimile: New York, 1970, introduction by A. E. Santaniello).

Libro straordinario (Porte)

French: Lyon, 1551, 1560, 1561.

Italian: Lyon, 1551, 1560, 1561; Venezia, 1557, 1558, 1560, 1561, 1567.

Libri I-V & Libro extra

Italian: Venezia (quarto), 1566.

Latin: Venezia, 1568-69.

Italian & Latin: Venezia, 1663.

* **Libro VI** (Habitationi di tutti li gradi degli homini). MS Staatsbibliothek München (1547/54): Ed. M. Rosci, 2 vols., Milano, 1966.

MS Avery Library, New York (1541/47): Ed. M. N. Rosenfeld, New York, 1978

Libro VII (Accidenti, & case per fabricar in villa)

Latin & Italian: Frankfurt-am-Main, 1575.

MS Nationalbibliothek Wien (1541/50) partly published in: M. N. Rosenfeld, "Serlio's drawings in Vienna for his seventh book", *The art bulletin*, LVI, 1974; and T. Carunchio "Dal VII Libro di Serlio: XXIII case per edificar nella villa", *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura*, fasc. 127-132, 1976.

* "**Libro VIII**" or second Libro extraordinario (Castrametatione) MS Staatsbibliothek München (1546/54) partly published in: W. B. Dinsmoor, "The literary remains of Serlio", *The art bulletin*, XXIV, 1942; and P. Marconi "L'VIII libro inedito di Serlio", *Controspazio*, Nos. 1 & 4/5, 1969.

Libri I-V & Lib. extra. & Libro VII

Venezia (quarto), 1584, 1600, 1619. (Facsimile of last: Ridgewood, 1964).

SHUTE, John (d. 1563)

The first and chief groundes of architecture, London, 1563. (Facsimiles: London, 1912, with introduction by L. Weaver; also Farnborough 1964). Another edition: London, 1584.

SIGÜENZA, José de (1544-1606)

Tercera parte de la historia de la orden de San Geronimo, Madrid, 1605. Subsequent editions: Madrid, 1907, 1963.

Italian trans. by Ilario Mazzolari entitled *Le reali grandezze dell'Escoriale di Spagna*, Bologna, 1648, 1650.

SPECKLIN (or SPECKLE), Daniel (1536-1589)

Architectura von Vestungen, Strasbourg, 1589 (facsimile: Portland, Oregon, 1972). Subsequent editions: Strasbourg, 1599, 1608, 1712, 1736; Dresden, 1710.

SPINI, Gherardo (b. 1538)

* **I tre primi libri sopra l'instituzioni de' Greci et Latini architettori** (MS of c. 1567-68) in: *Il disegno interrotto: trattati medicei d'architettura*, Firenze, 1980, pp. 11-201.

SAMBIN, Hugues (c. 1515-1601?)

Œuvre de la diversité des termes, Lyon, 1572.

TARTAGLIA, Nicolò (c. 1500-c. 1543)

Quesiti et inventioni diverse, Venezia, 1546, sesto libro. *La giunta del sesto libro, nella quale si dimostra un primo modo di ridurre una citta inespugnabile*, in: *Quesiti et inventioni diverse di novo restampati con una giunta al sesto libro*, Venezia, 1554. (Facsimile: Brescia, 1959, ed. A. Masotti). Subsequent editions: Venezia, 1562, 1583, 1606.

German trans. by A. Böhm in *Magazin für Ingenieure und Artilleristen*, IV, 1778.

TENSINI, Francesco (1581-1630)

La fortificatione, Venezia, 1623. Subsequent editions: Venezia, 1624, 1630, 1655; Torino, 1674.

THETI, Carlo, da Nola (1529-89)

Discorsi di fortificationi, Roma, 1569.

Discorsi delle fortificationi revised and greatly enlarged version of previous work, Venezia, 1575. Subsequent editions: Roma, 1585; Venezia, 1589 (two editions); Vicenza, 1617.

THORPE, John (c. 1565-c. 1651)

* **The book of architecture of John Thorpe in Sir John Soane's museum** (mainly compiled 1596-1623), edited by John Summerson, Glasgow, 1966.

TOLOMEI, Claudio, bishop of Curzola (1492-1555)

De le lettere lib. sette, Venezia, 1547. Twelve or more subsequent editions over the next 50 years; another edition Fermo, 4 vols., 1781-83. French edition of letters, "choysies et trad. par Pierre Vidal", Paris, 1572. See in particular, the letters of 14 Nov. 1543 to Agostino de Landi and 20 June 1544 to Gabriel Cesano (reprinted in: Bottari & Ticozzi, *Raccolta di lettere*, Milano, 1822, II, pp. 1-17 and V pp. 107-127; the former letter also (in Latin trans.) in: Poleni & Stratico, *Vitruvius*, Udine, I, 1825, pp. 197-201; and both letters in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi,

Milano-Napoli, III, 1977). See also Tolomei's undated letters to Antonio Rusconi and Francesco Sansovino printed in: Bottari & Ticozzi, *op. cit.*, V, pp. 97-100 and 138-140.

VANDELVIRA, Alonso de (active 1584-1625)

* *Tratado de arquitectura* (MS originally written 1575/91), ed. Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle, 2 vols., Albacete, 1977.

VASARI, Giorgio (1512-1574).

Le vite, first edition, 2 vols., Firenze, 1550; second (enlarged) edition, 3 vols., Firenze, 1568; "Introduzione alle tre arti del disegno", cap. I-VII "Dell'architettura". Many subsequent editions and translations of the second edition, in particular: Firenze, 9 vols., 1878-85 ed. Gaetano Milanese, ultima impressione 1906 (facsimile: Firenze, 1973). Currently a critical edition by R. Bettarini & P. Barocchi in course of publication, encompassing both the 1550 and 1568 editions, Vol. I, Firenze, 1966. On Vasari's "Dell'architettura" see also: *Vasari on technique*, trans. L. S. Maclehorse, introduction & notes by G. Baldwin Brown, London, 1907 (facsimile: New York, 1960).

VASARI, Giorgio, il giovane (1562-1625)

* *Libro di diverse piante, che possono occorrere nel fabbricare una città* (MS dated 1598) edited Virginia Stefanelli in: *La città ideale di Giorgio Vasari il giovane*, Roma, 1970.

VIGNOLA, Jacopo Barozzi da (1507-73)

Regola delli cinque ordini d'architettura [Roma], [1562]. (Facsimile: Vignola, 1974). Subsequent editions: Roma, 1563; Venezia, [? 1570], 1576, 1577, 1582, 1596, 1603, 1626, etc.; Roma, 1602, 1607, 1617, [? 1620], etc.; and innumerable later editions. Also innumerable translations, into many languages — the earliest being into Spanish (trans. Patrizio Caxesi), Madrid, 1593 (three issues), 1619, etc.; into German (trans. J. W. Böheim) Nürnberg, 1617, etc.; and a four-language edition (Italian, Dutch, German, French) Amsterdam, 1619.

VILLALPANDO, Juan Bautista (1552-1608)

Templi Hierosolymitani commentarius et imaginibus illustratus (In Ezechielem explanationes, Tom. II), Roma, 1605.

VILLE, Antoine de (active first half 17th century)

Les fortifications, Lyon, 1628. Subsequent editions: Paris, 1636; Lyon, 1640-41; Paris, 1666; Amsterdam, 1672.

VIOLA ZANINI, Gioseffe (c. 1599-1631)

Della architettura, Padova, 1629. Subsequent editions: Padova, 1677, 1678.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus (active first century B.C.)

De architectura libri decem

Editio princeps: Ed. Giovanni Sulpicio di Veroli, [? Roma], [?Georgius Herolt, ?1486] or [?Eucharius Silber, ? between 1483 and 1490].

Second edition: Firenze, ?1495, or 1496; Venezia, ?1495, ?1496.

Third edition: Venezia, 1497.

Fourth edition: Ed. Fra Giovanni Giocondo (first illustrated), Venezia, 1511, folio. Reprinted, in-8° format: Firenze, 1513, 1522; [Lyon], 1523.

Subsequent editions: Ed. W. H. Ryff, Strasbourg, 1543 (cum notis Philandri), 1550. Ed. Guillaume Philander, Lyon, 1552; Lyon-Genève, 1586 (Philander's commentary was also published on its own: Roma, 1544; Paris, 1545, 1549; Venezia, 1557). Ed. Daniele Barbaro, Venezia, 1567. Italian translations: By Fabio Calvo "ad instantia di Raffaello" (MS Staatsbibliothek München dating from c. 1514/15) in: *Vitruvio e Raffaello*, ed. V. Fontana & P. Morachiello, Roma, 1975. Ed. C. Cesariano (first illustrated trans.): Como, 1521 (facsimiles: New York, 1968; München, 1969, introduction by C. H. Krinsky; Milano, 1982, introductions by Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo & Paolo Fiore).

Ed. F. Lutio Durantino: Venezia, 1524, 1535. Ed. G. B. Caporali (Books I-V only), Perugia, 1536. Ed. D. Barbaro: in folio, Venezia, 1556; quarto, Venezia, 1567, 1584, 1629, 1641.

French translation by Jean Martin: Paris, 1547 (facsimile: Ridgewood, N.J., 1964), 1572; Genève, 1618.

German translation by W. H. Ryff: Nürnberg, 1548 (facsimile with introduction by E. Forssmann, Hildesheim, 1973); Basel, 1575, 1582, 1614.

Spanish translation by Miguel de Urrea: Alcalá, 1582 (facsimile: Valencia, 1978, introduction L. Moya), 1602.

MSS editions still unpublished include that of Joannes Franciscus Fortyna [Fortuna] Patavinus architectus (Med. Palat. 51) dedicated to Giovanni de' Medici; and the Italian versions translated and illustrated by G. B. da Sangallo — Bibl. Corsiniana 1846 & 2093).

Epitomes of *De architectura* were published in Raffaello Maffei Volaterrano, *Commentariorum rerum urbanorum libri*, Roma, 1506 (subsequent editions: Basel, 1544; Frankfurt-am-Main, 1603; etc.); in Cassiodorus, *De quattuor mathematicis*, Paris, 1540; in Gaudenzio Merula, *Memorabilium*, 1556; in Antonio Possevino, *Bibliotheca selecta*, Roma, 1593 (subsequent editions: Venezia, 1603; Köln, 1607); etc. In French there is: Jan Gardet & Dominique Bertin, *Epitome de Vitruve*, Toulouse, 1559 (subsequent editions: Paris, 1565, 1568, 1597).

Paraphrases and translations into Italian of a series of passages from Vitruvius I-VI, together with copies of Vitruvian illustrations of pre-Carolingian, possibly late antique, origin, inserted by Buonaccorso Ghiberti into his *Zibaldone* (Bibl. Naz., Firenze) have been published in a critical edition in: Gustina Scaglia, "A translation of Vitruvius", *Transactions of American Philosophical Soc.*, LXIX, Feb., 1979.

See also BALDI, BERTANI, BORREL, RUSCONI.

VOGTHERR, Heinrich (1490-1556)

Ein frembds und wunderbars Kunstbuchlin allen Malern, Bildschnitzern, Goldschmidern, Steinmetzen... hochnutzlich zu gebrauchen, Strasbourg, 1537.

Subsequent editions: Strasbourg, 1538, 1545, 1572 (facsimile: Zwickau, 1913), 1608.

Spanish trans. (*Libro artificioso...*), Antwerpen, 1541.

VOLPAIA, Bernardo della (active first half 16th century)

* "Coner" sketchbook (Soane Mus., London) published as: "Sixteenth century drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner" ed. Thomas Ashby, *Papers of the British School at Rome*, II, 1904 & VI, 1913. Facsimiles: New York, 1971. The authorship of Bernardo della Volpaia has been established by Tilmann Buddensieg in: "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bibliotheca Herziana, Roma, XV, 1975.

VREDEMAN DE VRIES, Hans or Jan (1527-c. 1604)

Architectura, Antwerpen, 1565, 1577, 1581, 1587, 1597, etc.; French trans.: 1577, etc.; German trans.: 1581 (facsimile: Hildesheim, 1973), etc.; Latin: 1606, etc.

Variae architecturae formae, [Antwerpen], [before 1601]. (Facsimile: Amsterdam, 1979). Another edition: Antwerpen, 1601.

Scenographie sive perspectivae, Antwerpen, 1560, 1563, etc.

Artis perspectivae formulae, Antwerpen, 1560, 1568, 1604, 1605, 1629, 1638.

Perspectiva, Den Haag & Leiden, 1604-5 and subsequent editions; also issued with text in French, German and Latin. (Facsimile: New York, 1968 introduction A. K. Placzek).

Hortorum viridariumque elegantes et multiplices formae, ad architectonicae artis normam affabre delineatae, Antwerpen, 1578 (?), 1583, [after 1587] (facsimile: Amsterdam, 1980).

Puits et fontaines, Antwerpen, 1573.

Also other suites, issued in various editions, and in various languages, of e.g. tombs, atlantes, cariatids, columns, etc.

WOTTON, Sir Henry (1568-1639)

The elements of architecture, London, 1624. (Facsimile: Charlottesville, Virginia, 1968). Subsequent editions: in *Reliquiae Wottonianae*, London, 1651 (facsimile: Springfield, Mass., 1901), 1654, 1672, 1685; in R. Fréart, trans. John Evelyn, *Parallel of architecture*, London, 1723, 1733; in *Somers Tracts* 2nd collection, 1750 (I, pp. 262 ff), 1809 (III, pp. 601ff); and ed. S.T. Prideaux, London, 1903.

Latin trans. in *Vitruvii de architectura libri decem*, ed. Jan De Laet, Amsterdam, 1649, pp. 1-30; and in *Vitruvius*, ed. Poleni & Stratico, Udine, 1825, I, pp. 203-36.

Spanish trans. (from Latin), [? Madrid], 1698. There are also several abridged versions.

ZANCHI, Giovanni Battista Bonadio de' (1515-c. 1586)

Del modo di fortificar le città, Venezia, 1554.

Subsequent editions: Venezia, 1556, 1560, and 1601 (with LANTERI and LUPICINI).

French trans. by F. de la Treille (*La manière de fortifier villes*, Lyon, 1556). English trans. from French by R. Cornweyle (*The maner of fortification of cities*, MS dated 1559) facsimile edition: Farnborough, 1972, introduction M. Biddle.

ZUALLART, Jean (1541-1634)

Il devotissimo viaggio di Gerusalemme, Roma, 1587.

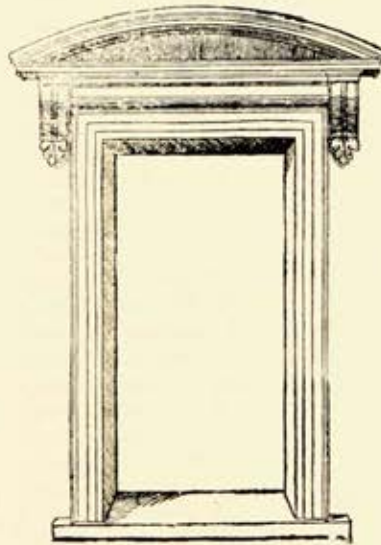
Subsequent edition: Roma, 1595. French trans.: Anvers, 1604, 1608, 1626. German Trans.: Köln, 1606, 1609, 1659.

ZUCCARO, Federico (1540?-1609)

L'idea de' pittori, scultori et architetti, Torino, 1607. (Facsimile: Firenze, 1961, ed. D. Heikamp). Subsequent edition: Roma, 1766.

ZUCCOLO, Gregorio

I discorsi ne i quali si tratta della nobilita, ... fortificazioni et antigaglie, Venice, 1575, pp. 231-272.

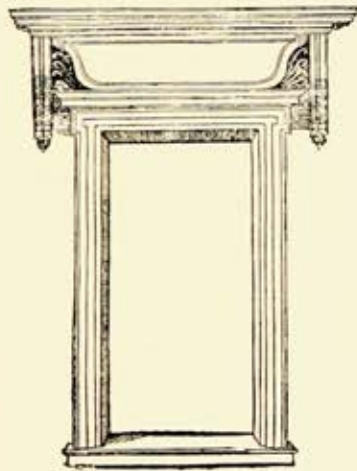


Index

- Accademia di Matematica ed Architettura di Madrid, 311.
Accademia della Virtù, 67, 68, 69, 71, 180, 182, 217, 227, 256.
Agostino Veneziano, 234, 282, 283, 284, 285.
Alberti L. B., 11, 12, 14, 17, 28, 32, 34, 35, 45, 49, 50, 56, 57, 71, 83-90, 92, 115, 122, 135-142, 157, 158, 170-175, 191, 207, 232, 233, 237, 238, 256, 257, 263, 264, 266, 275, 281, 283, 296-303, 309-311, 331, 333, 337, 347, 348, 399, 400, 402, 435, 436, 444, 447, 460, 461, 468, 473, 474.
Alessi G., 216.
Alghisi da Carpi G., 398.
Almeida J. de, 333.
Alvarez R., 317.
Ammanati B., 264, 398.
Andrade D. de, 317.
Appier j., 398.
Arenas D. de, 317.
Arfe J. de, 311, 312.
Avalos A. d', 233, 234.
- Bachelier N., 410, 412, 413, 415.
Baldigero O., 463.
Baldo B., 436, 439.
Barbaro D., 15, 17, 50, 71, 76, 77, 78, 182, 183, 194, 217, 253, 255, 257, 258, 264, 266, 310, 313, 318, 436, 438, 439, 440, 460, 468, 473.
Barlacchi, 286.
Bartoli C., 71, 266, 436.
Bernini G. L., 321, 324.
Bertani G. B., 216.
Bertin D., 69.
Biringucci O. V., 158, 159.
Blondel F., 70.
Blum H., 16, 271, 347, 402, 454.
Boillot J., 402.
Bon B., 251.
Boorde A., 426, 427, 428, 429, 430.
Bramante D., 11, 12, 13, 14, 63, 70, 151, 154, 155, 157, 173, 174, 175, 179, 181, 182, 207, 215, 216, 227, 230, 232, 234, 258, 302, 335, 360, 412, 413, 418, 449.
Bramantino (Pseudo-), 151-159, 300.
Brosse S. de, 397, 402, 403, 412, 414, 416.
Brunelleschi F., 10, 12, 14, 57, 137, 138, 169, 170, 171, 174, 301, 474.
Bullant J., 271, 347, 359, 403, 408, 411, 412, 413.
Busca G., 460.
Bustamante B., 301.
- Calvo M. F., 34, 49, 69, 196.
Caporali, 310.
Caramuel de Robkouritz J., 317, 322, 323, 324.
Caroto G., 361, 362.
Cascese ou Cajès P., 320.
Castilho J. de, 332.
Castriotto G., 468, 478.
Cataneo G., 460.
Cataneo P., 16, 436, 460, 463.
Caus S. de, 400, 401, 402.
Cavellat G. et P., 356, 358.
Cellini B., 16, 17, 217, 259.
Cesariano C., 12, 27, 34, 61, 62, 63, 69, 76, 77, 78, 181, 182, 189, 190, 256, 282, 310, 318, 408, 411, 447, 460.
Céspedes P. de, 320.
Chaudière R., 356, 358.
Chèreau J., 398, 402.
Codex Coner, 154, 235.
Codex Escorialensis, 300.
Codex de Kassel, 235.
Codex Magliabechiano, 120, 121.
Codex Zichy, 99-107, 301.
Codussi M., 252.
Coecke P., 16, 443-451, 453.
Coelho D., 334.
Coke Manuscript, 41.
Colonna F., 173, 174, 301.
Cortino A., 100-106.
Cavarrubias A. de, 311.
Crescentiis P. de, 461.
- Danti V., 207.
Danti E., 209, 228, 229.
De Laet, 70.
Delminio G. C., 248, 249, 250, 337.
Delorme ou de L'Orme P., 16, 17, 44, 71, 72, 285, 330, 331, 347-351, 355-363, 368, 374, 376, 400, 403, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 415, 418, 435, 436, 468.
Derand F., 323, 356.
Dietterlin W., 17, 284.
Dinocrate, 10, 340, 440.
Doni, 207, 253.
Dosio G. A., 199.
Du Cerceau J. I., 16, 284, 361, 362, 367-381, 400, 402, 408, 411, 413, 414, 416, 417, 435, 453, 454.
Du Cerceau J. II., 397.
Dupérac E., 285.
Durantino Lutio F., 185, 186, 188, 189, 190.
Dürer A., 24, 27, 28, 183, 333, 340, 398, 400, 450, 468.
- Elyot Sir T., 426.
Errard J., 398, 478.
Estienne C., 371.
- Falconetto G. M., 69.
Faventius, 95.
Ferrand D., 356.
Figueroa L., 321.
Filarete A. A., (dit), 12, 13, 57, 62, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 129-132, 136, 173, 174, 296, 331, 460.
Floris C., 454, 461.
Fontana C., 132.
Fortuna G. F., 208, 255, 259, 260.
Francesca P. della, 28.
Francesco di Giorgio M., 9, 12, 13, 91-95, 101, 103, 104, 105, 107, 115, 135, 136, 138, 140, 141, 142, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 173, 174, 183, 184, 207, 215, 216, 217, 232, 238, 251, 256, 258, 275, 298, 300, 301, 302, 331, 398, 401, 460, 463, 468, 474, 477.
Franquart ou Francart J., 402.
Fréart de Chambray R., 356, 403, 407, 411.
Frontin J., 33, 34, 33.
- Galilei G., 468, 469, 474.
Gauricus, 336, 338.

- Genga G., 33+, 333.
 Gentilhâtre J., 397-403.
 Ghiberti B., 59, 101, 106, 136, 137, 207.
 Giocondo fra G., 14, 33, 34, 61, 67, 69, 101, 102, 104, 106, 151, 157, 181, 182, 185, 188, 189, 194, 196, 216, 240, 252, 254, 256, 258, 282, 310, 312, 318, 359, 439, 460.
 Giulio Romano, 258, 259.
 Giunta, 460.
 Goujon J., 407, 408, 411, 416.
 Grapaldi F. M., 35.
 Greco (D. T., dit el), 312, 313.
 Grimani M., 253.
 Guarini G., 321, 323, 324.
 Gundisalvo D., 471-473.
- Haylmann J., 25.
 Herrera J. de, 311, 312, 313, 318, 319.
 Hirán, 323.
 Hontañon Rodrigo G. de, 26, 27, 311.
- Jones I., 418, 435-440.
 Jousse M., 356.
 Juvarra, 324.
- Labacco A., 16, 155, 209, 211, 216, 217, 274, 285, 286, 435.
 Lafréry A., 284, 286, 362, 403.
 Laurana L., 10.
 Laurent J., 402.
 Le Bègue J., 19, 28.
 Lechler L., 24, 26, 27, 28.
 Le Muet P., 16, 356, 381, 402, 403.
 Leonardo da Vinci, 11, 13, 14, 16, 18, 28, 138, 152, 154, 155, 337, 467, 474.
 Lepreste B., 412.
 Lescor P., 410, 418.
 Libergier H., 44.
 Ligorio P., 209, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 259.
 Lomazzo G. P., 209, 263, 436.
 Lorini B., 460.
 Loporini A., 460.
 Machuca P. de, 308.
 Maggi G., 468, 478.
 Menicantimo Sketchbook, 62, 63, 154.
 Manrique A., 323.
 Mansart F., 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418.
 Mantega A., 107, 125.
 Marnef H. de, 356.
 Marolois S., 398, 478.
 Martellange, 323.
 Martin J., 16, 69, 70, 359, 399, 401, 411.
 Mauclerc J., 401, 402.
 Meleghino J., 208, 209, 210, 217, 229, 259.
 Métézéau, 403.
- Michelangelo, 11, 154, 158, 217, 259, 331, 335, 336, 403.
 Michelozzo di B., 169, 170, 171, 174.
 Michiel M., 247, 250, 252, 253, 254.
 Monegro J. B. de, 312.
 Montano B. A., 319.
 Montano G. B., 362.
 Morando B., 463.
- Nunes P., 332.
- Ollanda ou Holanda F. de, 217, 327, 332-341.
- Pacioli L., 11, 27, 52, 157, 173, 174, 303, 401.
 Paciotti F., 180.
 Palladio A., 13, 15, 16, 50, 69, 77, 78, 95, 154, 155, 156, 158, 207, 213, 215, 216, 217, 234, 235, 264, 311, 318, 319, 348, 349, 362, 368, 376, 378, 399, 403, 408, 413, 435, 436, 437, 438, 460, 462, 463, 468.
 Pasino A., 398.
 Perrault C., 70.
 Perret J., 402, 478.
 Peruzzi B., 12, 15, 17, 191, 193, 207-218, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 250, 254, 255, 258, 259, 260, 300, 301, 331, 335, 408, 410, 449.
 Philandrier G., 67, 68, 69, 70, 71, 72, 180, 181, 182, 183, 191, 193, 230, 231, 235, 310, 313, 407, 425, 436, 439, 460.
 Pigafetta F., 469, 470, 474.
 Poliziano A., 34.
 Prado J. de, 318.
 Priuli F., 252, 253.
- Quadro de Lugano G. B., 462.
- Raffaello, 13, 34, 49, 57, 69, 76, 142, 154, 155, 158, 175, 181, 196, 207, 211, 214, 215, 227, 254, 256, 258, 259, 270, 299, 302, 321.
 Ravenna B. da, 334.
 Regius Manuscript, 41, 42.
 Resende A. de, 333, 336.
 Ricci de Guevara J., 317, 319, 320, 321, 323.
 Ried B., 25, 459.
 Rodrigues A., 333.
 Roriczer M., 23, 24, 26, 28, 35, 36, 37, 38, 40, 63.
 Rossellino B., 122.
 Ruiz H., 311.
 Rusconi G. A., 70, 71, 75-78, 436.
 Ryff W., 27, 69, 460.
- Sagredo D. de, 16, 295-303, 307, 308, 309, 330, 332, 408, 411, 450.
- Saint-Victor H. de, 21, 470-471.
 Sambin H., 402, 416.
 Sangallo, il G., A. da, 13, 14, 63, 76, 122, 139, 140, 142, 154, 179-200, 213, 214, 216, 227, 230, 231, 233, 237, 238, 239, 240, 273, 333, 412, 413, 417, 474.
 Sangallo F. di P. Giamberti, 135.
 Sangalo, il V., A. da, 179, 185, 459.
 Sangallo A. da, 158.
 Sangallo G. B. da, 140, 158, 179-184, 186, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 199, 217, 230, 233, 238, 239, 240, 241.
 Sangallo G. da, 12, 14, 62, 63, 135-143, 179, 182, 300.
 San Nicolás L. de, 317.
 Sansovino J., 158, 207, 216, 253, 259, 333.
 Savot L., 402.
 Scamozzi V., 15, 17, 320, 398, 436, 437, 438, 439, 460, 462.
 Schmittenmayer H., 24, 26, 28, 35, 36, 40, 63.
 Serlio S., 10, 11, 12, 15, 16, 17, 67, 70, 154, 155, 182, 191, 193, 207, 208, 209, 211, 213, 214, 215, 217, 218, 227, 228-241, 247-254, 259, 260, 264, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 301, 303, 308, 309, 311, 320, 322, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 347, 348, 349, 359, 360, 361, 362, 367, 368, 369, 370, 377, 378, 400, 402, 407-418, 425, 435, 436, 438, 439, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 460, 462, 463, 468.
 Shute J., 70, 298, 347, 425, 426, 429, 430.
 Siena F. da, 217, 227, 229, 241.
 Siloe D. de, 308, 310.
 Soldati G., 263.
 Soufflot, 413, 418.
 Steinmetzbuch WG, 24, 25.
 Stevin S., 468, 469, 472, 473, 474.
 Stramer J., 26.
 Sulpizio G., 33.
- Taccola M., 91, 92, 93, 95.
 Tartaglia N., 76, 468, 469, 472.
 Terzi F., 334.
 Tetti C., 460.
 Tibaldi P., 263-266.
 Toledo J. B. de, 311, 319.
 Tolomei C., 180, 182, 217, 256.
 Torija J. de, 317.
 Tornii, 309, 310.
 Torraliva D. de, 332, 334.
 Tory G., 16.
 Trissino G., 216, 238, 252, 253.
- Ubaldo G., 469, 470.

- Vandelvira A. de, 311.
 Velasco L. de, 310, 311.
 Vendramin G., 247, 250, 253.
 Vignola G. B. dit, 13, 14, 16, 50, 69, 71, 158, 180, 188, 213, 216, 217, 229, 269-276, 281, 282, 286, 287, 298, 311, 318, 319, 320, 348, 349, 350, 399, 400, 402, 403, 407, 408, 411, 436, 460, 463.
 Villalpando J. B. de, 9, 311, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 331, 333, 340.
 Villart de Honnecourt, 12, 13, 19-23, 44, 472.
 Ville A. de, 478-482.
 Viola Zanini G., 436.
 Vredeman De Vries H., 284, 347, 435, 449, 453-456, 461.
 Webb J., 436, 439.
 Wotton H., 70.
 Ying zao Fashi, 7.
 Zanchi G. B., 460.
 Zen F., 247, 253.
 Zuccari F., 274.



ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN AVRIL 1988
PAR
L'IMPRIMERIE F. PAILLART
ABBEVILLE

N° d'impression : 6789
Dépôt légal : 2^e trimestre 1988
Imprimé en France

Collection

De Architectura

COLLOQUES

La maison de ville à la Renaissance.

L'escalier dans l'architecture de la Renaissance.

Les traités d'architecture de la Renaissance.

ÉTUDES

Philibert Delorme et le château royal de Saint-Léger-en Yvelines,

par Françoise BOUDON et Jean BLÉCON.

Le château de Madrid au Bois de Boulogne
par Monique CHATENET.

Collection

Architectures

Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806

par Michel GALLET.

Les Gabriel, ouvrage collectif présenté
par Michel GALLET et Yves BOTTINEAU.

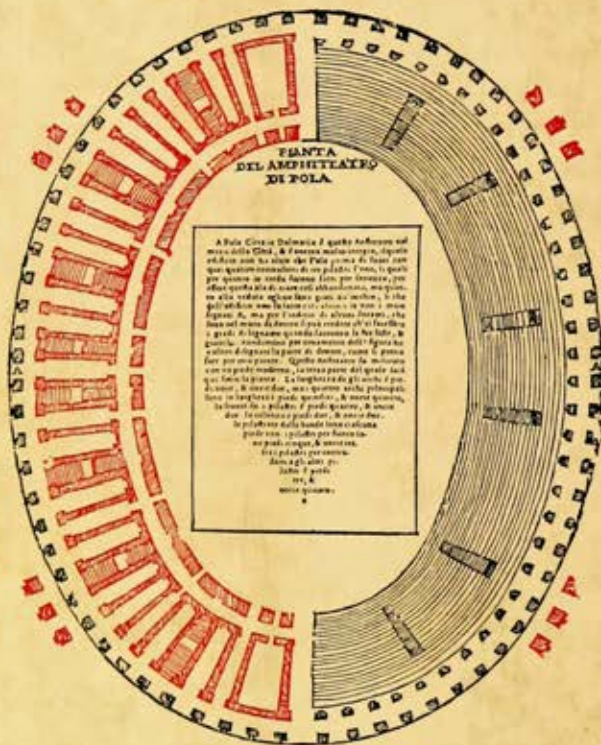
Les grands magasins, De l'origine à 1939,
par Bernard MARREY.

L'architecture à la française, XVI, XVII,
XVIII siècles,

par Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS.

Jean-Nicolas-Louis Durand,

par Werner SZAMBIEN.



Publié avec le concours du J. Paul Getty Trust

Prix de lancement jusqu'au 30-9-1988 : 350 F
 Prix du 1-10-1988 au 30-6-1990 : 400 F