



# Méthodes scientifiques modernes et archéologiques de la Renaissance : les études inconnues de Gian Cristoforo Romano

Hubertus Günther

*« ...il n'y a d'originalité et de vérité que  
dans les détails ! »*

*Stendhal*

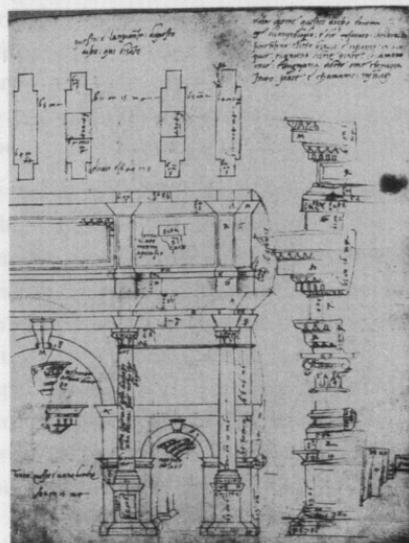
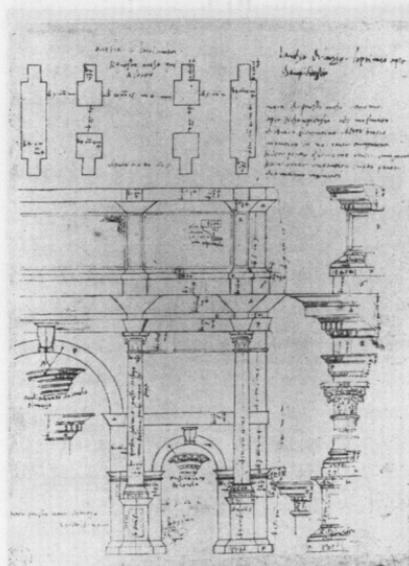
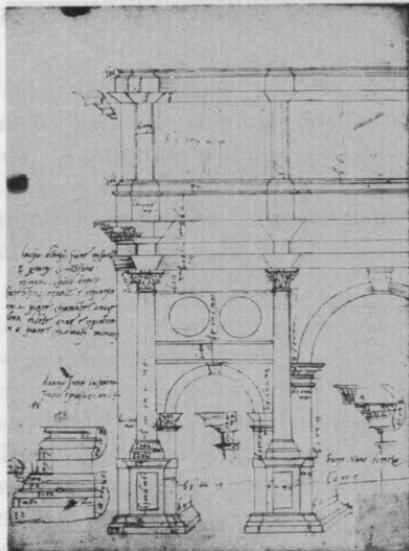
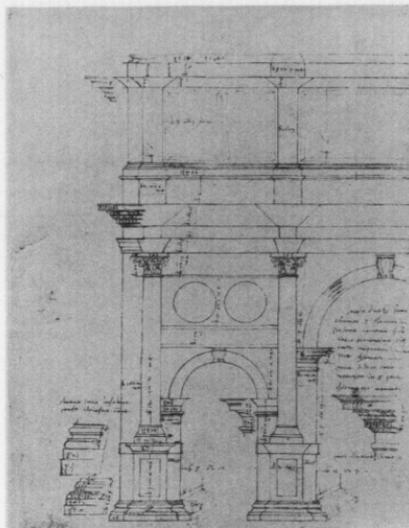
A s'en tenir aux documents contemporains, l'art de la Renaissance ne se distingue pas seulement de celui du « sombre » Moyen-Age par le recours aux formes antiques ; il ne se limite pas à l'introduction de nouveaux éléments formels. On a souvent considéré le cœur de la « renaissance » en art comme la contemplation de son être propre, au sens où l'art se donne pour science (1). On n'a plus exigé des artistes qu'ils suivent des règles mécaniques, artisanales, mais qu'ils fassent application d'un édifice théorique rationnellement conçu. En architecture, l'affirmation de la science avait déjà une longue tradition, qui plonge ses racines jusqu'au plus profond du Moyen-Age (2). Mais, autant qu'on puisse s'en rendre compte, elle manquait d'un fondement théorique suffisamment cohérent. On trouve un bon exemple, qui montre à quel point les sciences qu'on célébrait restaient parfois obscures, dans l'architecture de la fin du Moyen-Age, notamment dans les débats qui ont eu lieu sur le chantier de la cathédrale de Milan et dont l'argumentation dogmatique, confuse, irrationnelle nous semble quelque peu étrange (3). C'est seulement pendant la Renaissance que les architectes ont vraiment pris au sérieux l'exigence scientifique.

La renaissance de l'art marchait de front avec la renaissance de la science (4). Le trait essentiel de ce mouvement consiste dans l'objectivité du questionnement. Au lieu d'insister sur des problèmes et des valeurs métaphysiques, l'intérêt se concentrait sur l'observation des phénomènes mesurables et de leurs implications. Les réponses à de telles questions se cherchent par la méthode inductive : à travers la vérification d'hypothèses par des expériences et le développement des théories à partir des mêmes expériences. L'exigence d'une méthode inductive remonte, elle aussi, au Moyen-Age, mais elle restait une fin en soi. C'est seulement pendant la Renaissance qu'elle s'est concrétisée et réalisée.

Les deux renaissances, celle de l'art et celle de la science, ne vont pas seulement du même pas. Elles sont liées l'une à l'autre (5). La liaison se manifeste d'abord dans le domaine social. Les barrières s'ouvrent entre les diverses couches de la société : les artistes se trouvent si bien établis qu'ils peuvent se cultiver, écrire et travailler de façon scientifique. Le nouveau type de l'homme de science, l'humaniste est prêt à descendre de la chaire pour travailler de ses mains et faire des expériences. L'avant-garde des humanistes a reconnu l'ascension sociale des artistes et a encouragé leurs ambitions scientifiques. D'autres couches sociales ont pris part à ce mouvement et y ont été encouragées activement par les nouveaux potentats italiens, pragmatiques, qui sont sortis du milieu des négociants et des chefs de guerre.

Mais les deux renaissances sont liées de façon encore plus directe : humanistes et artistes vivaient dans une mutuelle familiarité. Quelques-uns des premiers ont aidé les seconds à s'approprier les fondements de la théorie. Les artistes étaient souvent des protagonistes de la méthode inductive. Les performances des artistes dans les domaines de la géométrie, de la perspective, de l'observation de la nature, de la mécanique ont déjà été longuement analysées et l'on sait quelle rupture a entraîné leur contribution aux sciences de la nature. Des personnages comme Léonard de Vinci et Dürer lui doivent une part de leur gloire.

Mais si l'on voit bien comment les artistes ont copié l'antiquité, leur contribution à la recherche archéologique est moins bien connue. Aujourd'hui, les recherches qui concernent l'antiquité paraissent moins intéressantes, puisqu'on ne fait qu'y récupérer l'existant, alors que, dans le domaine des sciences de la nature, on a pu découvrir de nouvelles terres. Mais, durant la Renaissance, c'était un désir essentiel de s'approprier les acquis de l'antiquité. Avant de partir pour de nouveaux rivages, il était raisonnable de retrouver d'abord le niveau des civilisations per-

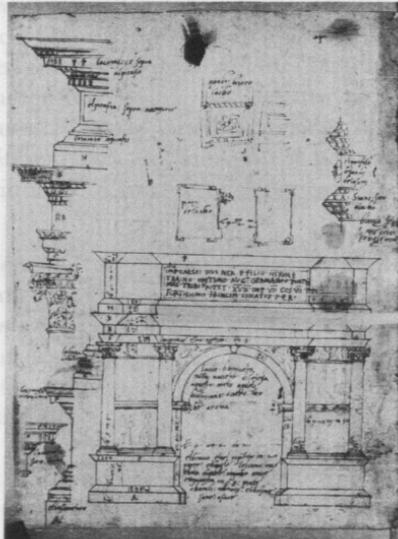
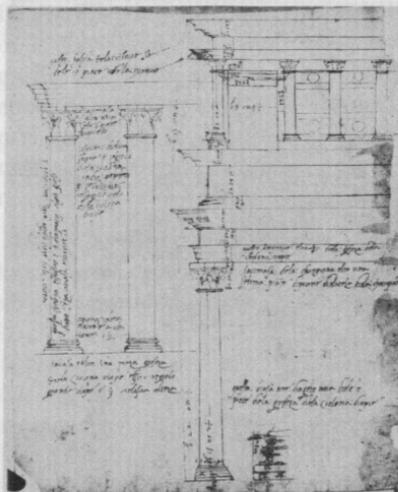
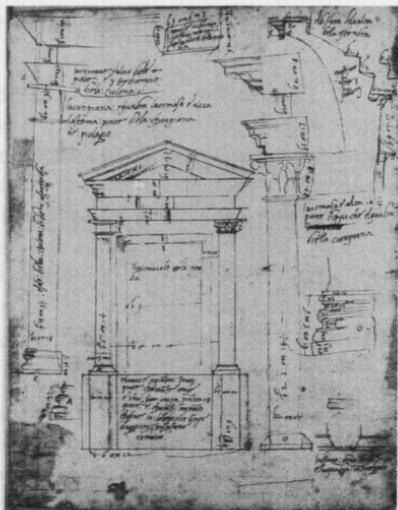
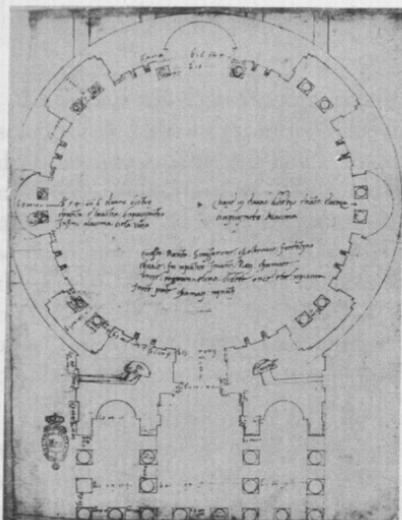


Antonio da San Gallo, d'après Gian Cristoforo Romano, L'arc de Constantin. Florence, Offices.

Copiste anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle, d'après Gian Cristoforo Romano, L'arc de Constantin. Florence, Bibliothèque Nationale.

Antonio da San Gallo, d'après Gian Cristoforo Romano, L'arc de Septime Sévère. Florence, Offices.

Copiste anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle d'après Gian Cristoforo Romano, L'arc de Septime Sévère. Florence, Bibliothèque Nationale.



Copiste anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle, d'après Gian Cristoforo Romano, Le Panthéon, plan, élévation partielle de l'intérieur et du portique.

Copiste anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle d'après Gian Cristoforo Romano, Le Panthéon : ordre du portique, tabernacle, ordre colossal à l'intérieur, coupe sur la coupole.

Copiste anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle d'après Gian Cristoforo Romano, L'arc de Trajan à Bénévent. Florence, Bibliothèque Nationale.

dues qui souvent dépassait, dans bien des domaines, la civilisation contemporaine, et qui offrait souvent les lignes de conduite dont avait besoin un mouvement d'avant-garde. L'antiquité n'a pas seulement fourni des modèles formels, elle a donné son orientation à toute la Renaissance intellectuelle. C'est pourquoi la recherche des témoignages de sa culture, — écrits, images et architectures — était au centre des activités scientifiques progressistes.

Dans le champ de l'archéologie, les échanges entre l'art et la science se présentent de manière particulièrement favorable durant la première Renaissance. On sait combien artistes et humanistes ont travaillé ensemble (6). Les deux disciplines sont associées de façon exceptionnelle, au plus haut niveau, dans la personnalité d'Alberti. Dans ce domaine, on a très tôt mis en œuvre la méthode inductive, peut-être pour la première fois. Pie II (Enea Silvio Piccolomini) ne craignait pas d'analyser les ruines antiques d'Albano, en compagnie de Flavio Biondo et d'Alberti et, comme il le dit lui-même, « entre les buissons épineux et les ronces » (7). Les sarcasmes des Académiciens ne manquèrent pas à ces lettrés travailleurs des champs. Guarino de Vérone ne pouvait se retenir de rire à l'idée que Niccolo Niccoli prenait des mensurations dans les ruines et se moquait de ce bel esprit occupé à « montrer ses muscles » (8).

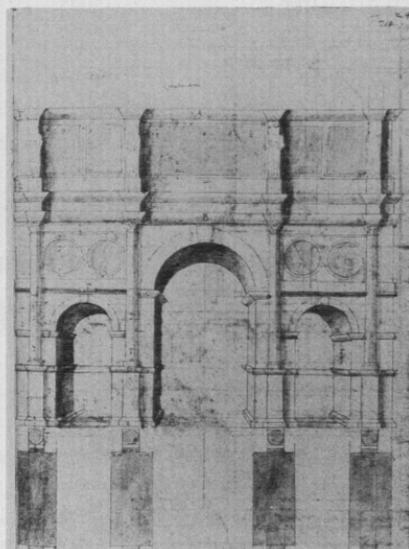
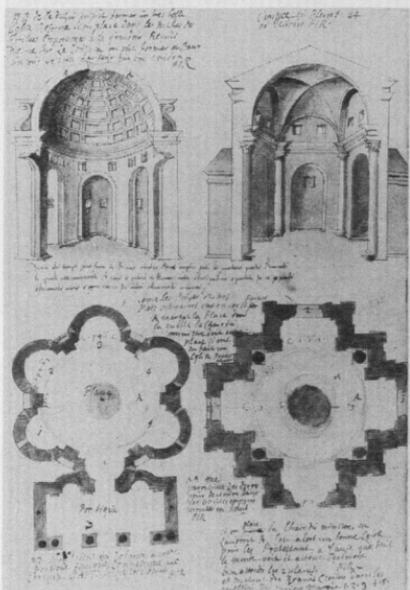
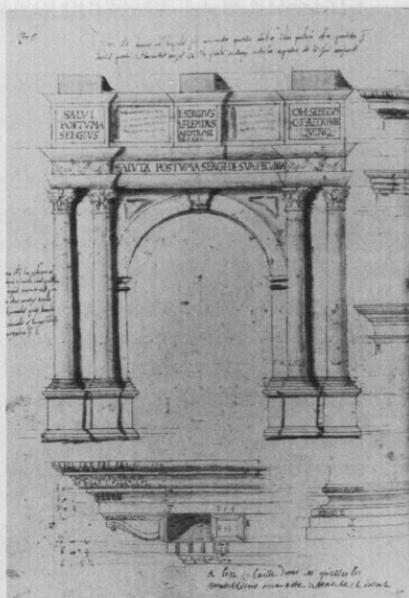
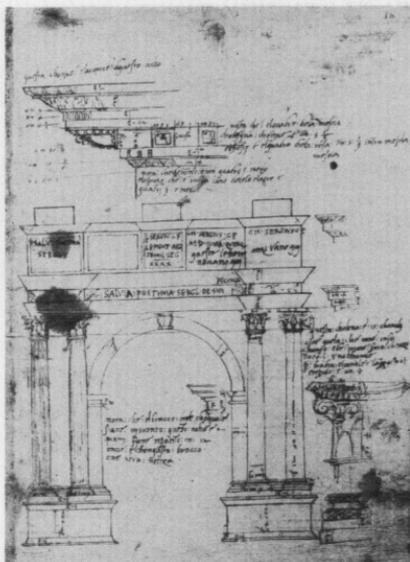
Il y avait une ressemblance entre les traits nouveaux de la méthode en archéologie et dans les sciences de la nature. En archéologie aussi se fait jour l'objectivité du questionnement. Semblablement aux nouveaux naturalistes, qui vérifiaient leurs théories par l'expérience, les archéologues ont commencé, mais beaucoup plus tôt, à vérifier les données des textes en clarifiant les traditions écrites par la comparaison avec d'autres témoignages antiques : médailles, représentations figurées ou bâtiments. En principe, l'idée d'une telle procédure était aussi peu nouvelle que le jeu avec la notion d'expérience. C'est déjà ce que signifie le mot célèbre de Hildebert von Lavardin : « Roma quanta fuit ipsa ruina docet. » On pouvait donc tirer de ces analyses des ruines une connaissance de la culture dont ces ruines proviennent. Mais Lavardin ne pensait pas encore à des dates précises, seulement à une vague image de l'éclat de l'ancien monde (9). Là encore, c'est la Renaissance qui est parvenue à concrétiser l'idée. Il appartenait au nouvel examen des bâtiments, comme à l'expérience, d'isoler les phénomènes essentiels. Ainsi Alberti parmi d'autres analysait les traits spécifiques de la disposition pour savoir à quoi les bâtiments avaient servi : comme temples, comme théâtres, palais ou thermes, au lieu que les descriptions de bâtiments qui nous viennent du

Moyen-Age se bornaient à des termes vagues et à des concepts comme « *templum, palatium ou theatrum* », employés comme synonymes.

De l'observation de certaines règles formelles et constructives, on a appris peu à peu à restituer l'état originel des édifices. Par comparaison avec Vitruve, on a réussi à dégager le corpus des règles du décor, et particulièrement des ordres. Le relevé constituait la base qui servait à expliciter l'analyse des bâtiments, de la même manière que l'expérience. On a remarqué que, durant la Renaissance, les branches particulières des sciences de la nature qui servaient le plus efficacement ce travail de relevé se sont développées de la façon la plus évidente, bien qu'il n'y ait pas eu d'enrichissement notable de l'outillage (10). Le même enthousiasme pour la définition des phénomènes visibles par le relevé caractérisait aussi l'analyse des édifices. A l'exemple des sciences de la nature, on recherchait les lois de la technique de construction, du plan ou du décor. La tendance à la systématisation qui a aidé les sciences de la nature à reconnaître les rapports naturels a parfois détourné les archéologues de la réalité historique, du moins quand ils ont voulu appliquer l'antique à l'art contemporain.

Combien il était alors parfois difficile de comprendre ces nouvelles méthodes, on s'en rend compte au propos célèbre de Léonard se plaignant de la vision fautive des Académiciens qui prétendaient qu'il ne pouvait pas bien faire son métier, parce qu'il n'était pas instruit. Léonard répondait qu'ils ne comprenaient pas que lui ne tirait pas son savoir des analyses des autres, mais de sa propre observation (11). L'invective de Guarini, en 1413, contre Niccoli, montre que la nouvelle méthode en archéologie se heurtait au même ordre de malentendus : Guarini s'emporte contre cet homme aux cheveux gris qui invoque le témoignage des médailles, des reliefs ou des manuscrits grecs, là où le texte donne une information claire (12).

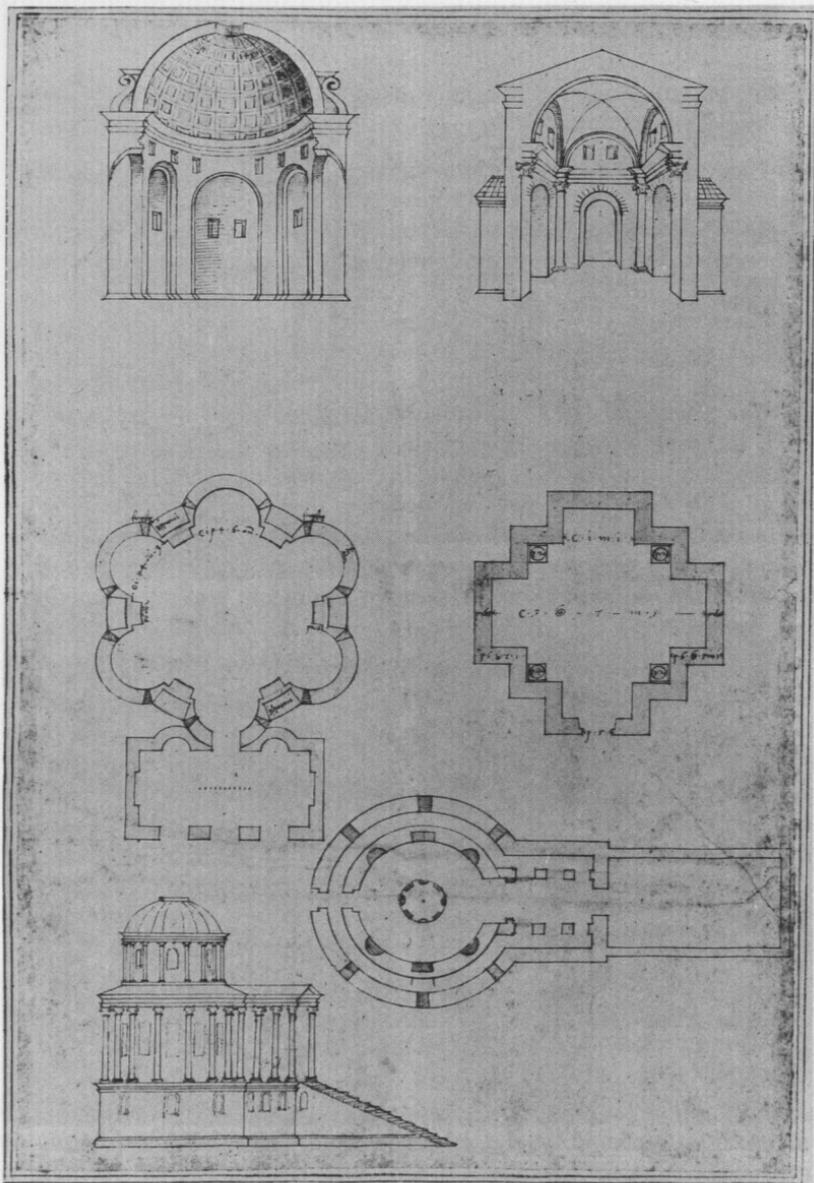
Quels progrès apportait ce nouveau type de science (13) ? La précision, la vérification, la reproduction, l'application pratique. Ce que l'archéologie a accompli, on le voit, sans qu'il soit besoin de mots, par la comparaison des représentations de la Rome antique qui datent de la fin du Moyen-Age, et qui sont restées des images fantastiques jusqu'au courant du XV<sup>e</sup> siècle, avec celles, par exemple, de Pirro Ligorio ; ou la restitution encore très libre du Capitole que nous donne Francesco di Giorgio peu après le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, avec les restitutions systématiques qui ont été établies en vue du plan de Rome de Léon X, ou encore la théorie des ordres chez Filarete et chez Serlio. Tout en admirant le



Copiste anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle d'après Gian Cristoforo Romano, L'arc des Serges à Pola. Florence, Bibliothèque Nationale.

Herman Postma (?) d'après Gian Cristoforo Romano. L'arc des Serges à Pola (avec de petites additions du XVIII<sup>e</sup> siècle).

Herman Postma (?) d'après Gian Cristoforo Romano, Mausolée des Cereni et des Calventi Cassel, Staatliche Kunstsammlungen.



Andrea Palladio d'après Gian Cristoforo Romano, Mausolée des Cerceni, des Calventi et de Romulus. Londres, R.I.B.A.

(Page précédente) Herman Postma (?) d'après Riniero Neruccio de Pise. L'arc de Constantin. Cassel, Staatliche Kunstsammlungen.

progrès, on ne devrait pourtant pas oublier les inconvénients qu'il entraînait. Les naturalistes qui ont pris l'habitude de mettre au fondement de leurs recherches la quantité au lieu de la qualité ont abandonné la vue globale et moralisante des anciens philosophes de la nature. Les archéologues sacrifiaient de même l'image fantastique de l'ancien monde merveilleux à la sobriété et à la précision du détail. Cela provoquait évidemment la critique. Leonardo Bruni regrettait, dans les résultats objectifs des nouvelles sciences naturelles, le manque de la composante morale et critiquait : « Ils donnent à la connaissance un éclat extraordinaire mais, pour la vie, ils ne sont d'aucune utilité » (14). Niccoli et son entourage étaient taxés de formalistes et de pédants (15).

On doit donc considérer, maintenant, le développement des études antiques durant la Renaissance et la contribution des artistes, sur l'exemple de Gian Cristoforo Romano. Les travaux de Gian Cristoforo Romano dans le domaine de l'archéologie étaient méconnus jusqu'à une date récente. Mais les témoignages qu'on en a conservés montrent qu'il a joué un rôle essentiel dans la compréhension de l'antiquité pendant la seconde Renaissance (16). Si l'on s'attend, selon l'image populaire et romantique qu'on se fait de l'artiste, aujourd'hui, à des dessins chargés d'émotion, de verve, de fantaisie et d'idées métaphysiques, on sera déçu par ce qui va être présenté ici. Mais ce serait passer à côté de la réalité et se comporter, au fond, comme les vieux critiques de l'avant-garde de la Renaissance. La voie qu'ouvrent ces études est fondée sur la nouvelle méthode scientifique. C'est pourquoi on ne saurait, dans une perspective scientifique, contester par avance leur sobriété et leur exactitude. Souvent, l'architecture de la Renaissance était, précisément là où elle a le mieux réussi, plutôt conçue pour la sobriété d'une analyse intellectuelle que pour la jouissance et l'agrément. Déjà, Boccace (17) pensait qu'en général, l'art significatif comme celui de Giotto était davantage destiné « a compaciare allo "ntelletto de" savi » plutôt que « a diletta gli occhi degl'ignoranti ».

Gian Cristoforo commença sa carrière dans le cercle des sculpteurs les plus importants du début de la renaissance romaine (18). Isaïe de Pise était son père. Mais son activité artistique atteignit son apogée en Italie Septentrionale et plus précisément à Milan et à Mantoue. Lomazzo, ainsi que Tullio Lombardo et le Bambaia, l'exaltent comme fondateur de l'influence de la renaissance dans la sculpture Lombarde.

En 1491, Gian Cristoforo était au service de Ludovic le More, et dans les années qui suivirent il exécuta le monument dédié à Galeazzo Visconti, qui se trouve dans la Chartreuse de Pavie.

En 1497, il entra au service d'Isabelle d'Este, avec laquelle depuis longtemps déjà il entretenait une correspondance assidue. En 1502 et en 1503 il se trouve à Venise. Là, il observa la célèbre statue dite « l'Adorante » et déclara qu'il l'avait déjà vu à Rhodes. De toute évidence il avait entrepris un jour le long voyage en mer Égée. En 1506, à l'improviste, il partit pour Rome, alors qu'Isabelle d'Este venait de lui confier une charge importante. Pour expliquer une décision aussi brusquée, il annonça à sa bienfaitrice qu'il avait « été requis par sa sainteté le Pape » (19).

Nous ne savons pas dans quel but Jules II avait appelé Gian Cristoforo. Il était peut-être destiné depuis le début à assumer une charge dans le domaine de l'architecture. En 1507 déjà, le Pape envisageait de vastes projets pour la rénovation du Sanctuaire de S. Maria de Loreto, dont Bramante reçut la charge de faire le projet (20). En 1509, le modèle fut payé et le paiement effectué par l'intermédiaire de Gian Cristoforo. En 1510, alors que commençaient les travaux, Gian Cristoforo se transporta à Loreto. Dans l'année qui suivit, il fut officiellement nommé architecte du chantier de Loreto (21). Mais il n'eut pas le temps d'atteindre les grands succès. En effet il mourut encore jeune, à Loreto, en 1512.

Différents faits montrent que Gian Cristoforo fut un bon « connaisseur » de la sculpture antique. Il développa des activités dans le commerce de l'art. Il apportait son expertise, pour le compte d'Isabelle d'Este et d'autres personnalités, pour l'acquisition d'objets antiques et constitua une collection personnelle de médailles et de camées. Il fit partie, lui aussi, du célèbre cercle de personnalités qui furent appelés à donner leurs avis quand fut trouvé le groupe du Laocoon, décrit par Pline (22).

En bref, Gian Cristoforo représente le type même de l'artiste de la Renaissance à la vaste culture et aux intérêts multiples, dont les activités dépassent de loin les limites de son art. Il se livra à la musique et à la poésie. Sa correspondance personnelle se distingue par son style recherché. Il maîtrisait la langue latine et sa connaissance était si parfaite qu'il put se permettre de donner son avis à Isabelle d'Este sur des poésies latines (23). L'humaniste de Mantoue, Mario Equicola, réclama son aide pour une traduction en Latin (24). Son esprit plein de finesse et sa vaste formation en firent un hôte estimé auprès des cours aristocratiques hautement cultivées d'Italie. Il eut des rapports d'amitié avec de grands littéraires comme Bernardo Accolti, Pietro Bembo ou Baldassare Castiglione. En réalité les humanistes ont contribué à édifier sa renommée.

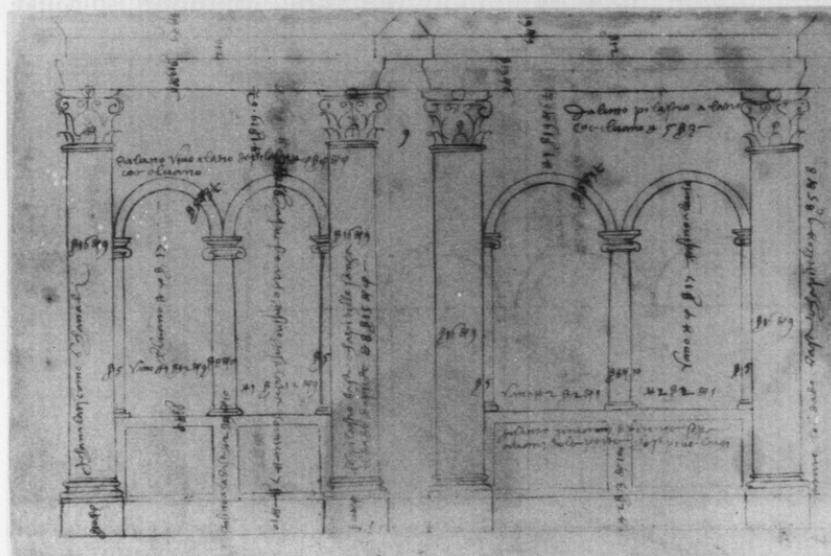
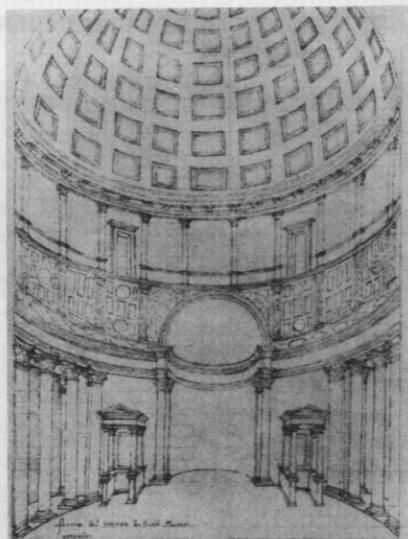
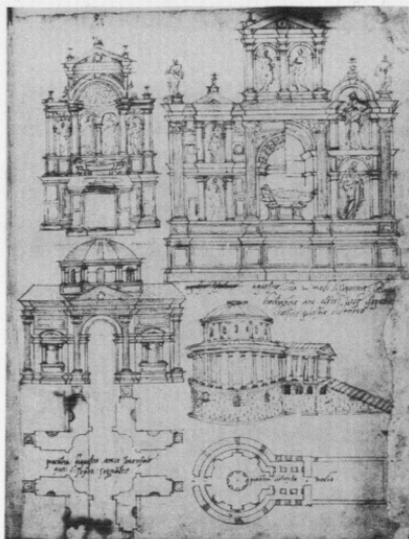


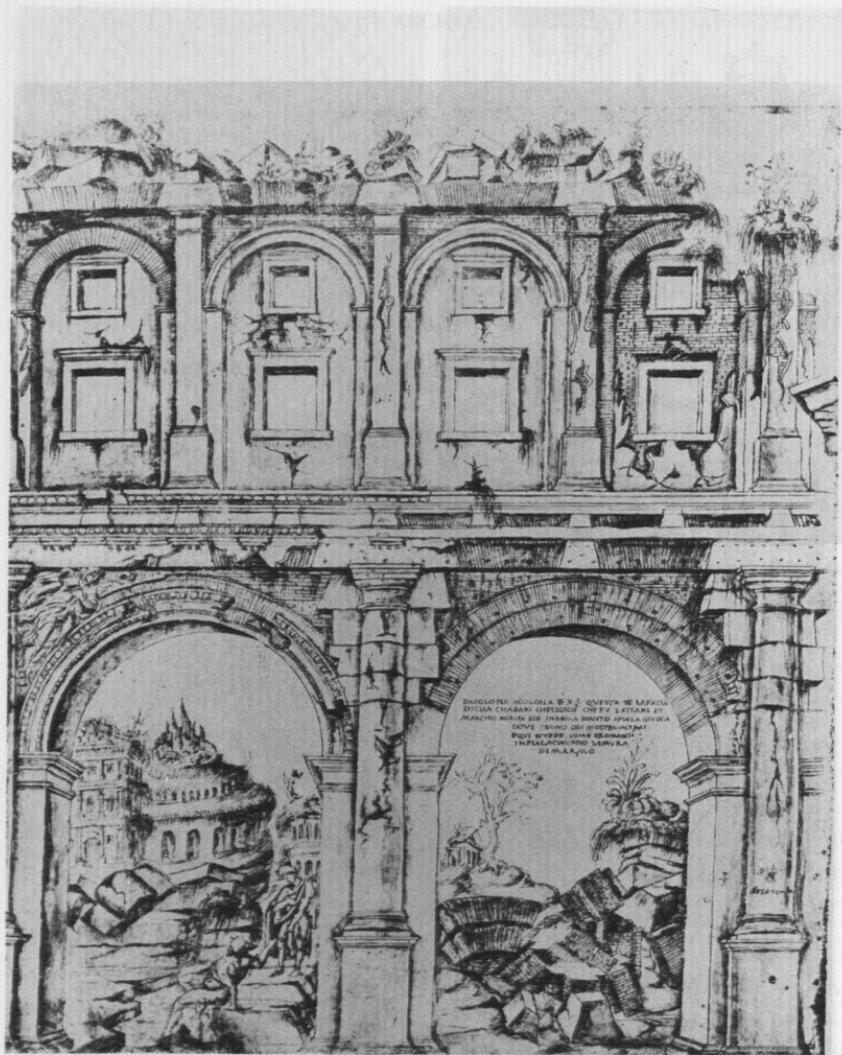
foto est expérimentalement noté par Copiste

— Du vous savez deux autres exemples —

Copiste anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle, Autels Funéraires, mausolée de Romulus et Arc triomphal. Florence, Bibliothèque Nationale.

Francesco di Giorgio Martini, Le Panthéon, coupe transversale, Codex Torinese Saluzziano.

Simone del Pollaiuolo dit : Il Cronaca, Baptistère de Florence. Organisation de l'étage supérieur, à l'intérieur. Montréal, The Canadian Center for Architecture.



Giuliano da Sangallo, Le portique dit « de Pompée ». Codex Vaticanus Barberinianus.

Ces témoignages nous portent à croire qu'il s'engagea aussi dans des études sur l'antiquité. J'ai trouvé plusieurs copies de dessins de Gian Cristoforo Romano. Bien que remontant à des temps plus récents, ceux-ci donnent encore une idée du caractère original de ses modèles et attestent d'une étude sur l'antiquité aussi poussée que la culture littéraire de Gian Cristoforo. Je suis enclin à penser que ses dessins constituent peut-être l'aspect le plus intéressant de sa personnalité.

Dans la reconstitution des études de Gian Cristoforo, nous partons d'une feuille de la main d'Antonio da Sangallo, qui montre au recto l'arc de Constantin et au verso l'arc de Septime Sévère (25).

Le style des dessins nous indique tout de suite qu'Antonio a copié ici un modèle sensiblement archaïsant, de la main de quelqu'un d'autre. La sévérité des profils graphiques lui sont peu coutumiers, ainsi que la rigueur dans la disposition des dessins, et la méticulosité dans la représentation des détails comme des légendes, inhabituellement longues et prolixes. Une de ces notations nomme l'auteur de l'original : « l'Arc de Trasi fut mesuré par Giovanni Cristoforo Romano... », etc.

Dans la Bibliothèque Nationale de Florence se trouve une série de huit feuilles qui firent peut-être partie d'un carnet (26). Les dessins, à vrai dire, sont plutôt mauvais et les légendes sont tellement remplies de fautes d'orthographe qu'il est difficile de les comprendre. Mais du point de vue historique elles sont encore plus intéressantes que la feuille d'Antonio da Sangallo. Une des feuilles de Florence montre sur le recto et le verso les arcs de Constantin et de Septime Sévère, de toute évidence copiés sur le modèle reproduit plus tôt par Antonio da Sangallo (27). Tant la disposition des dessins, que les légendes et les cotes, comme l'attribution à Gian Cristoforo qui est répétée, tout correspond parfaitement aux copies d'Antonio.

Sur plusieurs dessins florentins se trouvent éparpillées des parties d'un relevé du Panthéon qui comprennent un plan, des projections verticales du portique et de l'intérieur, une coupe sur la coupole et quelques détails (28). On y retrouve de longues légendes. De nouveau Gian Cristoforo est explicitement nommé comme l'auteur du relevé original.

On voit encore deux autres exemples de dessins florentins : l'arc de Trajan à Benevento (29) et l'arc des Serges à Pola (30). On voit déjà par le style graphique et les longues légendes typiques que les autres dessins de Florence sont eux aussi copiés sur des modèles du même auteur qui fit des relevés du Panthéon et des arcs de triomphe de Rome. Il existe en outre d'autres caractéristiques qui viennent confirmer cette

hypothèse. Mais nous ne voulons pas aujourd'hui nous étendre plus longtemps sur ce point. Observons seulement, encore, les unités de mesures des cotes. Les édifices de Pola, dans les dessins de Florence sont mesurés non, comme on pourrait s'y attendre, avec un « pied » du vieux domaine Vénitien, mais avec le « bras » de Mantoue. Le choix de cette unité de mesure s'explique facilement, à la lumière de la vie de Gian Cristoforo, puisque celui-ci partit de Mantoue pour Venise et que c'est sans doute de là-bas qu'il alla visiter Pola ; puis il présenta certainement les nouveaux relevés à Isabelle d'Este qui prenait un vif intérêt à l'architecture, et qui l'avait étudiée bien avant que n'arrive Gian Cristoforo, avec l'aide de son bibliothécaire Pellegrino Prisciani (31).

Un autre artiste, célèbre pour avoir copié Gian Cristoforo, fut Sebastiano Serlio. Certaines xylographies du troisième livre sur les antiquités de Rome remontent à Gian Cristoforo (32). Mais les originaux furent tellement remaniés pour l'édition qu'ils perdirent en partie leurs caractéristiques. Nous serons par conséquent plus intéressés par une série de copies des modèles du troisième livre, qui se trouve insérée dans un codex conservé à Cassel (33). Ces copies ont été réalisées vers 1540, sans doute par Herman Postma (34).

Dans le codex de Cassel les affinités avec les autres copies de Gian Cristoforo se révèlent aisément et les dessins considérés se détachent d'une façon très claire, dans le contraste, des copies de modèles d'autres maîtres, insérés dans ce même manuscrit comme du reste dans le troisième livre. Dans le dessin de l'arc des Serges (35), on reconnaît à nouveau la réunion typique de la projection verticale, de détails méticuleux et de légendes prolixes, caractéristiques que l'on ne retrouve pas dans les autres groupes de dessins du codex de Cassel (cf. figure) (36). Le manuscrit de Cassel élargit notre connaissance des études de Gian Cristoforo à quelques relevés de mausolées romaines (37). Voyez par exemple, les mausolées des Calventii et Cercenii sur la voie Appienne, dont les dessins furent en grande partie détériorés durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une façon tout à fait déplorable.

Le jeune Andrea Palladio fut lui aussi un copiste de Gian Cristoforo. Dans son dessin sont copiés les mêmes modèles que ceux de Cassel (38) ; dans ce cas, non seulement les cotes correspondent dans leur contenu, mais aussi dans la disposition des chiffres, caractères et mots utilisés. Toutes les différences dans les dessins résultent uniquement de la manipulation subie par le manuscrit de Cassel, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le dessin de Palladio figure encore un autre mausolée : celui de Romulus sur la

voie Appienne, en grande partie détruit. La restitution rappelle plutôt le style de la renaissance que celui de l'antiquité. La décoration des piliers se retrouve dans les restitutions conçues par Francesco di Giorgio d'édifices ronds antiques et au Tempietto de Bramante (39). Or, même une telle invention remonte peut-être à Gian Cristoforo, puisque le même modèle est reproduit dans les dessins Florentins. Ici, toutefois, la perspective originale est maintenue avec les croquis en saillie, typique aussi des autres reliefs de mausolées, alors que Palladio, comme il le fit souvent, la changea en projection orthogonale.

Pour le moment j'ai porté l'accent sur les principaux relevés qui remontent à Gian Cristoforo, dont j'ai trouvé les traces. Il s'y ajoute une série de représentations de détails d'architecture, sur laquelle je reviendrai plus tard. Probablement, Gian Cristoforo exécuta quelques relevés de plus. Mais on ne serait pas justifié à imaginer une trop grande quantité de ces études. Les études d'après l'antiquité de Falconetto, qui étaient célèbres au XVI<sup>e</sup> siècle à Vérone, étaient constituées en tout et pour tout de huit « sujets » de Vérone, quatre de Pola, et vingt de Rome (40).

Parmi les dessins Florentins on trouve encore quelques projets pour des autels, se rapprochant des dessins de Bambaia, si ce n'est du monument dédié à Galeazzo Visconti (41). En tous cas, ils appartiennent au début de la Renaissance Lombarde et s'accordent très bien avec l'attribution à Gian Cristoforo des modèles copiés dans le manuscrit Florentin. Cinq séries de copies, dont certaines proviennent d'architectes d'une très grande valeur, nous montrent combien, pendant la Renaissance, les études sur l'antiquité laissées par Gian Cristoforo furent estimées et célèbres, même si plus tard elles furent égarées et oubliées. Quelle était donc leur situation historique ?

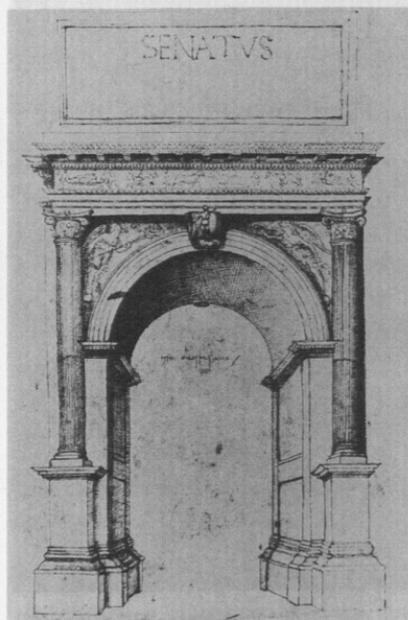
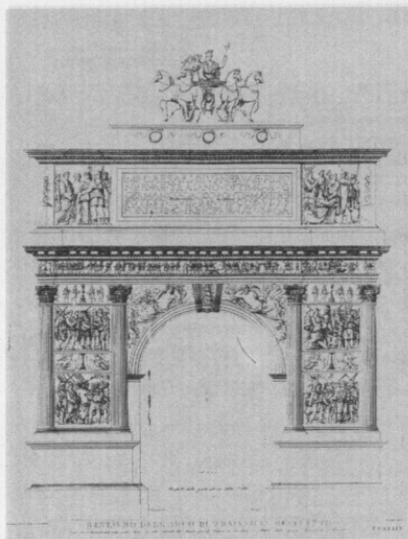
Gian Cristoforo étudia l'antiquité à peu près dans la même période que Cronaca, Francesco di Giorgio et Giuliano da Sangallo. Les dessins attribués à Francesco di Giorgio sont habituellement plutôt sommaires, se limitant à des lignes simples et à de rares et approximatives indications de mesure ; ils montrent parfois plus d'imagination qu'il n'y en a dans la réelle apparence des édifices, comme c'est le cas par exemple de certaines reconstructions d'édifices ronds. Les dessins de Giuliano da Sangallo, remontant aux années quatre-vingt-dix du XV<sup>e</sup> siècle, se distinguent par leur beauté extraordinaire, mais du fait du manque généralisé de cotes on ne peut savoir s'ils furent établis sur des relevés exacts. Les études de Cronaca, en revanche, servaient de référence. Les dessins de Cronaca sont purs et simples (42). Ils partent de relevés détaillés et

reproduisent leurs objets d'une façon objective. Des relevés d'une telle exactitude étaient alors une nouveauté dans l'architecture de la Renaissance. Vasari (43) rappelle combien de tapage provoquèrent ces études à Florence. Cronaca tint son surnom de ce qu'il apparaissait comme un véritable chroniqueur de l'architecture antique.

Presque au même moment, Gian Cristoforo se fit remarquer de la même façon comme chroniqueur de l'antiquité. A ses dessins originaux aussi il manquait certainement un grand charme graphique, mais ils étaient de toute évidence purs, exacts et détaillés comme l'étaient ceux de Cronaca. Il en est de même non seulement des cotes détaillées et placées en évidence, mais aussi de l'insertion de légendes, qui contiennent des observations spécifiques ou bien donnent des informations générales sur les objets représentés.

A Rome, Cronaca porta son attention spécialement sur les temples, les portiques ou sur quelques colonnades isolées. Puis, à Florence, il dessina l'église des SS. Apostoli et le Baptistère, c'est-à-dire ces célèbres édifices souvent considérés comme antiques, et dont déjà Brunelleschi s'était servi comme point de référence pour la Renaissance de l'architecture. Gian Cristoforo, en revanche, se concentra plutôt sur les édifices qui devaient se trouver au centre d'intérêt des architectes de la « seconde Renaissance ». Tout comme Giuliano da Sangallo (44), Gian Cristoforo exécuta beaucoup de relevés d'arcs de triomphe. Peut-être fut-il attiré par le motif de l'encadrement des arcades par des ordres, qui devint par la suite bien plus important pour l'architecture moderne que ne le furent les colonnades isolées. Il y ajouta probablement un intérêt pour les bas-reliefs des triomphes romains, qui enthousiasmèrent tous les humanistes de la Renaissance.

Il me semble plus important de constater que Gian Cristoforo fut de toute évidence le premier à faire un relevé exact du Panthéon. Déjà au Moyen-Age, le Panthéon avait été le monument le plus célèbre de l'antiquité (45). Or les deux florentins, qui à la fin du XV<sup>e</sup> siècle étudiaient l'architecture romaine, Cronaca et Giuliano da Sangallo, n'ont pas laissé de dessins de cette époque. De Francesco di Giorgio, nous n'avons qu'une coupe verticale imprécise et dépourvue de cotes. Bramante et Raphaël, eux, prirent ensuite le Panthéon comme modèle de l'ordre corinthien ; c'est le cas de S. Pierre, qui est explicitement documenté, et de la chapelle Chigi où l'imitation est flagrante (46). Serlio a placé le Panthéon au début du troisième livre. Il déclare qu'il fut « vraiment le plus beau, du goût le plus pur et le mieux compris parmi les édifices antiques qui se



Regarder vers l'inverse sur l'illustration précédente  
des sciences naturelles modernes

L'arc de Trajan à Bénévent, selon L. Rossini, *Gli archi trionfali...* (1836).  
L'arc de Titus, selon L. Rossini (*ibid*).  
L'arc de Titus, état vers 1490-1500. Codex Escorialensis, provenant de l'atelier de D. Chirlandaio.



voient à Rome » (47). Dans le quatrième livre, Serlio fait référence au Panthéon aussi bien qu'à Vitruve pour aborder des règles générales sur les ordres de colonnes (48).

Gian Cristoforo était peut-être aussi le premier, dans l'Italie du Nord, à aborder les études sur l'antiquité à la façon de Cronaca. Il est certain qu'il existait déjà avant lui des relevés de l'arc de Pola ; mais je ne vois rien qui laisse supposer qu'ils aient pu être pareillement exacts. Falconetto retourna de Rome à Vérone à peu près au moment même où Gian Cristoforo vint à Milan (avant 1497). Mais malheureusement, pour nous faire une idée du caractère de ses études, nous sommes contraints à la spéculation (49). En tous les cas, ce que je peux déduire des dessins qui nous sont parvenus, c'est que durant le XVI<sup>e</sup> siècle avant Palladio ne circulèrent que trois relevés de l'arc des Serges, et parmi eux, celui de Gian Cristoforo (50). Bien que Vasari, en bon patriote florentin qu'il était de notoriété publique, ne fasse que l'éloge de Cronaca comme protagoniste des relevés exacts de l'architecture antique, Gian Cristoforo assumait néanmoins un rôle similaire dans l'histoire de l'archéologie.

Naturellement les sobres relevés de Gian Cristoforo et de Cronaca ne sont pas aussi attrayants que les beaux dessins de Giuliano da Sangallo ou que certaines représentations d'architectures fantastiques de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, qui démontrent plus d'imagination artistique. Toutefois, dans le cadre d'une histoire des études sur l'antiquité, on donne une plus grande importance aux études sobres, à cause de l'examen concret de la réalité architecturale, dont elles témoignent. De même, les études des humanistes du cercle de Niccolò Niccoli, qui ouvrirent une nouvelle voie à la philologie, se distinguèrent elles aussi par une méticulosité qui déjà à son époque semblait parfois pédante et fut clouée au pilori. Or, une telle objectivité est à la base du traité sur l'architecture d'Alberti. En effet, l'attitude intellectuelle de l'humanisme est largement caractérisée par ce sens du réalisme et du rationalisme. Les études naturalistes de Léonard de Vinci commencèrent à la même période que les relevés de Gian Cristoforo et de Cronaca. Le mérite de telles études, dont l'importance s'accrut avec le temps, se trouve dans l'observation subtile des phénomènes naturels et dans leur claire représentation. Le « Savoir Regarder », à l'inverse de l'imagination et de la spéculation, est à l'origine des sciences naturelles modernes.

Le réalisme ne se limite pas exclusivement à la stricte observation, mais il est à la base des raisonnements scientifiques en général, si ceux-ci méritent l'appellation de logiques. C'est ainsi que Gian Cristoforo,

armé de réalisme, de précision et de méticulosité, passa des relevés aux réflexions théoriques.

Dans plusieurs légendes, Gian Cristoforo prend note des proportions de certains éléments d'architecture, et spécialement des colonnes, en les comparant (même s'il ne s'y réfère pas explicitement) avec les règles de Vitruve et d'Alberti.

Ainsi, Gian Cristoforo remarquait « qu'il n'y a pas de différence » entre l'arc de Trajan à Bénévènt et l'arc de Titus (51). L'arc de Titus était en grande partie détruit et il y manquait des reliefs qui, dans l'arc de Trajan, couvrent toutes les faces. Mais manifestement, Gian Cristoforo s'était aperçu que les mesures, les proportions et l'organisation des deux arcs étaient semblables (52). Cette comparaison établie entre les mesures et le décor architectonique reste un fait remarquable aujourd'hui, du point de vue archéologique ; l'intérêt pour les éléments décisifs de la comparaison va si loin que les reliefs ne sont même pas mentionnés, en dépit de leur dominance visuelle (ils ne figurent que dans le dessin) ; la restitution de l'arc de Titus par analogie avec l'arc de Trajan semble être l'accomplissement de ce travail de comparaison (53).

De la façon la plus conséquente, Gian Cristoforo menait ses recherches sur le Panthéon, en venant finalement à comparer une projection verticale avec cotes, à une seconde projection qui sert uniquement à la démonstration de proportions (54). De toute évidence, ce fut Gian Cristoforo, sinon Alberti, qui s'attacha à l'étude du Panthéon comme modèle d'une bonne architecture et qui en déduisit des règles générales sur les ordres de colonnes, processus qui fut ensuite répété par Serlio et qui semble avoir conduit Bramante et son cercle à imiter le Panthéon.

Les dessins des éléments d'architecture, en particulier des colonnes, qui sont insérés dans le manuscrit florentin, comportent pour certains des cotes et pour d'autres des indications de proportions qui suivent soit Vitruve soit Alberti. Là, Gian Cristoforo saisit l'occasion pour donner des jugements de valeur et pour fixer expressément des règles générales (55). Ces dessins nous montrent, d'une façon très claire, que Gian Cristoforo suit plus volontiers Alberti que Vitruve. Les formes ou types des éléments adoptés par Gian Cristoforo correspondent aux règles, mais les proportions indiquées diffèrent. En effet, elles dérivent directement du Panthéon et d'autres édifices antiques.

Par exemple : le fût de la colonne romaine typique est décrit par Vitruve de façon insuffisante. Alberti fait remarquer cette lacune et met en valeur son propre mérite de l'avoir comblée « avec diligence et étude

d'après les œuvres excellentes » (56). Gian Cristoforo affronte de nouveau le sujet, avec la même méticulosité, et sur l'examen des exemples antiques il en vient même à corriger une des proportions indiquées par Alberti. Plein de l'orgueil d'avoir pu dépasser l'exemple éclairé du maître, il déclare que les proportions qu'il a trouvées constituaient une règle qui était généralement « appréciée et bonne » (57).

A l'origine, ces dessins théoriques sont mis en ordre de façon plus claire que dans les copies florentines, dans lesquelles ils sont présentés en désordre. On peut penser qu'ils ressemblaient aux dessins d'après l'antique de Gian Cristoforo, avec la légende au-dessous de la représentation graphique. Les représentations des entrecolonnements que Palladio dessinait à ses débuts (58), sont peut-être des copies d'après Gian Cristoforo, car ils se distinguent facilement du style habituel de Palladio, alors qu'ils ressemblent beaucoup aux copies soignées des études de Gian Cristoforo d'après l'antique, qui figurent dans le manuscrit de Cassel. Très voisin aussi est le style des légendes qui commencent chaque fois par « nota che ». Dans ses études sur le Panthéon, Gian Cristoforo insiste sur cette idée qu'un entrecolonnement correspond à deux diamètres de colonne, c'est-à-dire un « sistylos ».

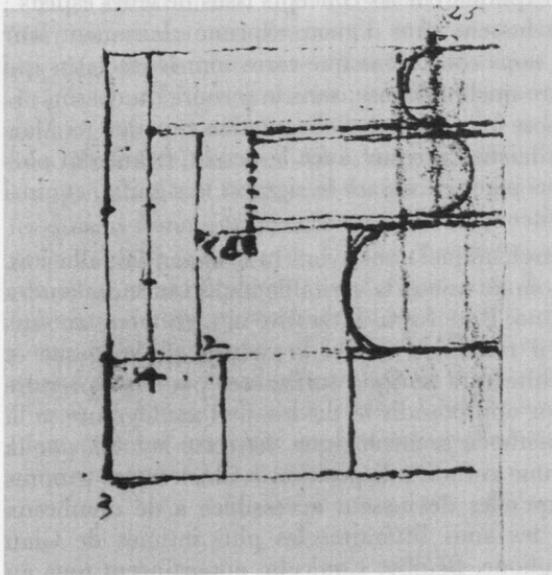
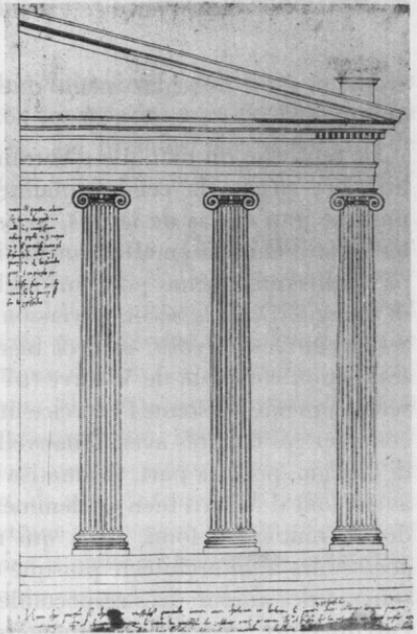
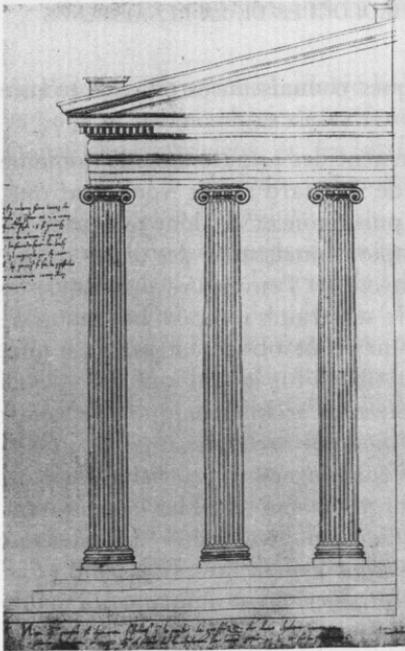
Je ne veux pas poursuivre ici la liste des études théoriques de Gian Cristoforo, mais il me semblerait opportun d'y réfléchir. J'imagine bien que la discussion sur les détails d'un fût de colonne peut facilement sembler pédante. Mais une connaissance approfondie de ces détails est nécessaire si l'on aspire à une imitation convaincante des colonnes antiques (ce qui apparaît quand la connaissance vient à manquer, comme c'est parfois le cas dans l'architecture de la Renaissance du Nord de l'Italie). Ce qui semble peut-être le plus important est la technique méthodique qu'utilise Gian Cristoforo. Une telle recherche impartiale, menée avec intensité et constance, pour déduire la formation des ordres de colonnes par la comparaison entre Vitruve et les œuvres antiques, une telle recherche suit la méthode dite inductive, qui généralement tire ses propres résultats de la comparaison entre l'hypothèse théorique et les mesures, ou tout autre objectivation de phénomènes réels. Cette méthode est au fondement de toute la science moderne et est l'unique moyen de réviser des vieilles idées préconçues et d'arriver à des connaissances vraiment nouvelles. La diffusion de la méthode inductive est considérée comme étant un des mérites les plus importants de la Renaissance. Le cercle d'humanistes réuni autour de Niccoli l'adopta dans les sciences littéraires ; Alberti la transmit à l'archéologie et à la théorie

architectonique (59). C'est de toute évidence d'Alberti que Gian Cristoforo apprit, ainsi que beaucoup d'autres règles, cette méthode inusitée.

Au XV<sup>e</sup> siècle pourtant, la méthode inductive ne dominait pas encore toutes les activités scientifiques. Les traités de Filarete et de Francesco di Giorgio nous montrent combien il était difficile de la comprendre, même après qu'Alberti en ait démontré le mode d'utilisation. Leurs innombrables références aux auteurs antiques et leurs attitudes scientifiques, ne nous permettent pas de laisser ignorer combien tous deux se fondaient sur une idée vague de l'architecture antique. Notamment, les règles qu'ils nous donnent sur les ordres de colonnes sont tout à fait superficielles, car elles se limitent au principe primitif que les ordres augmentent sans cesse en élégance (60). Ils n'ont pas même compris que les éléments architecturaux de chaque ordre, principalement les chapiteaux, doivent être constitués d'une façon spécifique. A cet égard Filarete et Francesco di Giorgio ne parviennent à se distinguer de leurs collègues « gothiques » que par l'imitation de formes « à l'antique ».

Parfois ils prononcent des phrases d'un tel formalisme qu'elles nous remémorent l'altercation de Jean Mignot qui survint en 1400 sur le chantier du Dôme de Milan, et où finalement on se référa à une règle pseudo-vitruvienne pour défendre la forme particulière des piliers du Dôme (61). Cent ans plus tard un certain D' Onofrio di Paganini fit encore référence à Vitruve pour expliquer la forme de ces piliers (62), se conformant ainsi tout du moins à l'idée que les rappels à l'antiquité, aussi éclairés soient-ils, ne suffisent pas à produire des résultats raisonnables.

Deux facteurs en particulier interdirent aux architectes l'accès à la théorie. En premier lieu il leur manqua une connaissance suffisante du Latin pour élaborer les données du Vitruve et d'Alberti. D'autre part, il leur manqua l'entraînement nécessaire dans le domaine littéraire, pour les développements théoriques. Francesco di Giorgio reconnut comme problème essentiel le fait que, « nombreux sont ceux qui ont de la doctrine mais pas de talent artistique, et nombreux ceux qui sont dotés de talent artistique mais pas de doctrine » (63). Il est vrai que les mécènes et humanistes suivaient souvent de près les études théoriques des architectes, comme ce fut le cas pour Filarete et Filelfo à Milan (64). Mais une telle aide ne suffit pas. Aux littéraires, il manquait une connaissance de l'architecture suffisante pour approfondir la théorie architectonique. Que l'on se remémore l'exemple du petit traité de Pellegrino Prisciani, qui reste quelque peu léger, bien que l'auteur ait été un



Andrea Palladio d'après Gian Cristoforo Romano (?), Sistyle et eustyle ioniques, Londres R.I.B.A.

érudit et qu'il possédât même quelques connaissances en architecture antique (65).

Le reproche du manque d'entraînement des artistes dans le domaine littéraire suscita la célèbre plainte de Léonard : « Ils vont dire que, puisque je n'ai pas de lettres, je ne puis énoncer ce dont je veux traiter » (66). On voit en effet que la simple connaissance des textes n'était pas suffisante, même pour un architecte de l'envergure de Francesco di Giorgio. Dans la seconde version de son traité, il répéta beaucoup de ses premières erreurs, et ceci bien qu'il eût obtenu auparavant une traduction complète de Vitruve (67). Alberti fut le seul à réunir en une seule et même personne l'exercice littéraire et architectonique, et à savoir conjuguer ces facultés avec la nouvelle méthode archéologique. Francesco di Giorgio, pour sa part, stigmatisa le comportement de ces humanistes, avant tout d'Alberti bien évidemment, qui étaient capables de comprendre la matière à fond, mais qui rédigeaient des traités difficilement accessibles à un architecte puisque essentiellement littéraires : « Il y eut souvent des auteurs très respectables qui décrivent amplement l'art de l'architecture... ceux-ci argumentèrent au moyen de l'écriture et non du dessin, et de cette façon expliquèrent les concepts issus de leurs esprits ; et bien que ces auteurs fussent sûrs d'avoir exprimé clairement leur pensée dans ces œuvres, nous constatons que rares sont les lecteurs qui parviennent à comprendre quelque chose, sans le secours du dessin... ». Francesco di Giorgio oppose à un tel abus l'observation suivante : « Mais si tous ces auteurs accordaient l'écriture avec le dessin, beaucoup plus clairement pourrions-nous juger en voyant le signe et le signifié, et ainsi toute obscurité serait évitée » (68).

Devant le tableau culturel, auquel nous avons brièvement fait allusion, il me semble que l'on reconnaît mieux la véritable importance des études de Gian Cristoforo Romano. Il ne fut ni littéraire, ni architecte, au sens propre du terme, mais il réunissait en lui la culture philologique et les connaissances en architecture antique suffisantes pour comprendre Vitruve et Alberti, et pour approfondir la théorie de l'architecture, à la lumière de la nouvelle méthode archéologique. Et cette faculté, par la suite, se conjugua avec une certaine disposition à illustrer ses propres connaissances de sorte qu'elles devinssent accessibles à de nombreux artistes. On notera que les amis littéraires les plus intimes de Gian Cristoforo tels que Castiglione, Bembo, Equicola, appartinrent tous au groupe qui engagea la polémique sur la rénovation du vulgaire.

Maria Luisa Gatti Perer et Anna Rovetta ont montré combien était répandu, dans le Milan du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles, l'intérêt pour la théorie

de l'architecture (69). Ludovic le More lui-même y prit part, ainsi que sa cour et les membres de sa famille, les responsables du chantier du Dôme, les patriciens et les artistes, au premier chef Léonard de Vinci (70). On exploita certainement dans ce cadre l'extraordinaire faculté de Gian Cristoforo.

En outre on peut penser que les études de Gian Cristoforo ont laissé quelques traces dans l'œuvre de Léonard de Vinci. Dans le codex Foster III, qui appartient à la période (1493-1496) où tous les deux vivaient à la cour de Milan, se trouvent insérés trois dessins de la base attique contenant une démonstration graphique des proportions selon Alberti, et l'indication du nom des différents éléments architecturaux selon Vitruve (71). Ces dessins sont sans comparaison dans l'œuvre de Léonard à la même époque et constituent une exception parmi toutes ses études architectoniques. D'autre part, ils sont de toute évidence semblables aux relevés de Gian Cristoforo, et une telle ressemblance pèse encore plus lourd quand on considère combien le traité de Francesco di Giorgio, dont Léonard de Vinci posséda aussi un exemplaire, fut étranger à cette clarté.

Sans aucun doute, Gian Cristoforo fut aussi à la cour de Ludovic le More en contact avec Bramante, et ils auront très certainement échangé des idées sur l'architecture. Gian Cristoforo put recueillir des suggestions du grand architecte praticien qu'était Bramante, et ce dernier put tirer avantage des connaissances archéologiques et littéraires de Gian Cristoforo. Peut-être, dans un tel échange d'idées, Gian Cristoforo parvint-il à approfondir ses études sur la forme, qui se retrouvent en partie dans les dessins florentins, pendant que Bramante acquérait la profonde compréhension de la théorie de Vitruve dont témoignent les premières œuvres romaines et, en particulier, le Tempietto de S. Pietro in Montorio. Cette rencontre fertile entre les deux artistes à la cour de Ludovic le More, pourrait être la raison pour laquelle Gian Cristoforo fut appelé à Rome quand commencèrent les travaux de rénovation de la Basilique Saint-Pierre, et pourquoi on lui confia la direction du chantier de Loreto, bien qu'il lui manquât encore une expérience dans la pratique de la construction.

## NOTES

1. Cf. par exemple P. O. Kristeller, *Humanismus und Renaissance*. München 1976 « Das moderne System der Künste ».

2. N. Pevsner, *The term « architect » in the Middle Ages*. In : *Speculum* XVII, 1942, 549-562. P. Frankl, *The Gothik. Literary sources and interpretations through eight centuries*. Princeton 1960. O. von Simson, *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*. Darmstadt 1972. M. Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*. Frankfurt 1976. H. Günther, *Deutsche Architektur-theorie zwischen Gotik und Renaissance*. Darmstadt 1988.

3. J. S. Ackerman, « Ars sine scientia nihil est. Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan. » In : *The Art Bulletin*, XXXI, 1949.

4. Cf. Vgl. J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Kap. IV 2 « Die Naturwissenschaft in Italien ». A. C. Crombie, *Robert Grosseteste and the origins of experimental science 1100-1700*. Oxford 1970. *Idem*, *Von Augustinus bis Galilei. Die Emanzipation der Naturwissenschaft*. München 1977.

5. L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*. Heidelberg 1919-1927. E. Zilsel, « The origins of William Gilbert's scientific method ». In, *Journal of the History of Ideas*, II, 1941, *Idem*, « The genesis of the concept of scientific progress ». In : *Journal of the History of Ideas*, VI, 1945. E. Panofsky, « Artista scienziato genio : Appunti sulla « Renaissance-Dämmerung » ». In : *Jahrbuch des Italienisch-deutschen Instituts in Trient*, III, 1977.

6. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen 1988.

7. *Op. cit.*, 23.

8. « Quis sibi quominus risu dirumpatur absteineat, cum ille ut etiam de architectura rationes explicare credatur, lacertos exerens, antiqua probat aedificia, moenia recenset, iacentium ruinas urbium et "semirutos" fornices, diligenter edisserit quot disiecta gradibus theatra, quot per areas columnae aut stratae iaceant aut stantes exurgant, quot pedibus pateat quot (obeliscorum) vertex emineat. Quantis mortalium pectora tenebris obducuntur ». *Invective contra Niccoli de 1413*. Guarino Veronese, *Epistolario*. Éd. R. Sabbadini, Venise 1915. E. H. Gombrich *The heritage of Apelles*. Oxford 1976, « From the revival of letters to the reform of the arts : Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi ».

9. F. Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter. Die geistigen Grundlagen der Renaissance*. Darmstadt 1959. E. M. Sanford, « The study of ancient history in the Middle Ages ». In : *Journal of the History of Ideas*, V, 1944. A. Momigliano, « Ancient history and the antiquarian ». In : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, R. Hiestand, « Die Antike im Geschichtsbewußtsein des Mittelalters ». In : *Antike und europäische Welt*. Bern, Francfort, New York 1984.

10. Crombie 1977.

11. « Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla

sperienza che d'altrui parola ; la quale fu maestra di chi bene scrisse, e cos per maestra la piglio e quella in tutti i casi allegherò ». *Cod. Atl.* 119 v-a. Leonardo da Vinci, *Philosophische Tagebücher*. Éd. G. Zamboni, Hamburg 1958. A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci* ; Milan 1944. Vgl. A. Buck, « Zum Methodenstreit zwischen Humanismus und Naturwissenschaft in der Renaissance. » In : *Sitzungsberichte der Gesellschaft zur Beförderung der gesamten Naturwissenschaften zu Marburg*, LXXXI, 1959.

12. Éd. Sabbadini, 38.

13. E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento*. Bari 1965.

14. « habent enim splendorem cognitionis eximum, vitae autem utilitatem non habent ». L. Bruni Aretino, *Humanistisch-philosophische Schriften*. Éd. H. Baron, Berlin Leipzig 1928, 21. Buck 1959, cf. aussi, A. Buck, *Die humanistische Tradition in der Romania*. Berlin, Zürich 1968.

15. Gombrich 1976.

16. Les considérations qui suivent sur les études d'après l'antique de Gian Cristoforo Romano se fondent pour l'essentiel sur Günther, 1988.

17. Decamerone, VI, 5.

18. Sur la vie de Gian Cristoforo Romano cf. aussi C. von Fabriczy, « Nuovi appunti per la biografia delle sculture Gio. Cristoforo Romano ». In : *Arte e Storia*, VII, 14, 1888. A. Venturi, « Gian Cristoforo Romano ». In : *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888. C. M. Brown, « Gleanings from the Gonzaga documents in Mantua. Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna ». In : *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, XVII, 1973. A. S. Norris, *The tomb of Gian Galeazzo Visconti at the Certosa di Pavia*. Thèse, New York 1977.

19. Lettre du 30-VII-1505. Venturi, 113, note 4.

20. P. J. A. Vogel, *De ecclesiis Recanatensi et Lauretana*. Recanati 1859. P. Gianuzzi, « La chiesa di S. Maria di Loreto ». In : *La Rassegna Nazionale*, IV, 3, 1884. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969. K. Weil-Garris, « Alcuni progetti per piazze e facciate di Bramante e di Antonio da Sangallo a Loreto ». In : *Studi Bramanteschi*. Rome 1974. *Idem*, *The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento sculpture*. New York, London 1977.

21. Weil-Garris 1977, Doc. 1317. Venturi, 154, note 2, 157, note 1.

22. M. Winner, « Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance ». In : *Jahrbuch der Berliner Museen*, XVI, 1974.

23. Venturi, 112, note 3.

24. R. Renier, « Per la cronologia e la composizione del "Libro de natura de amore" di Mario Equicola ». In : *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XIV, 1889.

25. UA 2055. A. Bartoli. « I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze ». Rome 1914-1922. fig. 487 s.

26. *Cod. Magl. II-I-429*, 1-2, 7-10, 13, 15, 18. Günther 1988. Annexe II (avec une transcription complète des légendes).
27. *Cod. Magl. II-I-429*, 2.
28. *Cod. Magl. II-I-429*, 1 r-v, 7 v, 8 r.
29. *Cod. Magl. II-I-429*, 18 v.
30. *Cod. Magl. II-I-429*, 18 r.
31. Cf. A. Rotondò, « Pellegrino Prisciani » (1435 ca.-1518). In : *Rinascimento*, XI, 1960. M. Tafuri, « Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento ». In : *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milan 1978.
32. S. Serlio, *Tutte l'opere*. Venise 1619, III. Günther 1988.
33. H. Günther, « Der Kodex, Fol. A 45, der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel ». In : *Kunstchronik*, XXXVI, 1983. *Idem* 1988, Annexe VI.
34. H. Günther, « Herman Postma und die Antike ». In : *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1988.
35. *Cod. Fol. A 45*, 25 v.
36. *Cod. Fol. A 45*, 24 r. Cf. Günther 1988, chap. VI.
37. *Cod. Fol. A 45*, 32 r-v.
38. RIBA VIII 7. C. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*. Venise 1958. H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike*. Munich/Berlin 1966, Kat. Nr. 7. Cf. H. Günther, « Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio ». In : *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXXII, 1981.
39. *Cod. Torin. Saluzz.* 148, 84 r. Cf. E. Rosenthal, « The antecedents of Bramante's Tempietto ». In : *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXIII, 1964.
40. E. Lovarini, *Inventario della eredità di Giovanni Maria Falconetto*. Verone 1918. Zorzi, 37 s.
41. *Cod. Magl. II-I-429*, 9 r., 15 r. Cf. G. Nicodemi, *Agostino Busti detto il Bambaria*. Milan 1945. P. Dreyer, M. Winner, « Der Meister von 1515 und das Bambaia-Skizzenbuch in Berlin ». In : *Jahrbuch der Berliner Museen*, VI, 1964. Sur l'influence de Gian Cristoforo Romano sur Bambaia, cf. J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance sculpture*. Londres 1958.
42. Günther 1988, chap. II.
43. G. Vasari, *Le vite...* Éd. G. Milanesi, Florence 1878-1885, IV.
44. « Libro degli archi » im *Cod. Barberini*. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Cod. Vat. Barb. lat.* 4424. Leipzig 1910.
45. T. Buddensieg, « Das Pantheon in der Renaissance ». In : *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin XIX*, 1964-1965. *Idem*, « Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance. » In : *Classical Influences on European Culture, A. D. 500-1500*. Cambridge 1971. W. L. MacDonald, *The Pantheon*. Londres 1976. S. Valtieri, « Il rapporto degli

architetti del Rinascimento con l'antico attraverso i disegni del Pantheon ». In : *Colloqui del Sodalizio. Ser. 6, II, 1978-1980.*

46. Günther 1988, 47 s. J. Shearman, « Raffaël, Rome and the Codex Escurialensis ». In : *Master Drawings, XV, 2, 1977.*

47. Serlio 1619, III, 50 r.

48. Serlio, IV, 8. Cf. H. Günther, « Serlio e gli ordini di colonne ». In : *Sebastiano Serlio. Actes du colloque de Vicence 1987, Vicence 1989.*

49. G. Schweikhart, « Studium zum Werk des Giovanni Maria Falconetto ». In : *Bollettino del Museo Civico di Padova, LVII, 1968. Idem, « Gio. M. Falconetto ». In : *Maestri della Pittura Veronese. Verone 1974.**

50. Günther 1988.

51. Florence, Biblioteca Nazionale, *Cod. Magl. II-I-429, 18 v.* : « l'arco di Benevento. Nota non c'è ne differenza a questo arco a quello di Vespasiano ovvero Tito ch'è a Roma ». Cassel, Staatliche Kunstsammlungen, *Cod. Fol. A 45, 26 r.* « L'arco di Benevento, nota che non vi è differentia da quello di Tito Vespasiano di Roma ».

52. Cf. F. J. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senates.* Mayence 1966.

53. Par la suite, à nouveau, l'arc de Titus a été restitué d'après l'arc de Trajan : cf. A. Nesselrath, « Raffael's archeological method. » In : *Raffaello a Roma.* Rome 1986, Günther 1988.

54. Analyse détaillée selon Günther 1988, 148 s., 153.

55. Analyse détaillée selon Günther 1988, 149-153.

56. *De re aedificatoria*, VI, 13.

57. *Cod. Magl. II-I-429, 10 v.*

58. RIBA XI 7 r, 9 r, 10 r. Zorzi, 121, fig. 282, 284, 286. Spielmann, *Kat. Nr. 13, 15 s.* Vgl. H. Günther, « Palladio e gli ordini di colonne ». In : *Andrea Palladio : Studi recenti (1959-1988).* Actes du colloque de Venise, 1988 (sous presse).

59. Cf. Günther 1988.

60. Cf. H. Günther, « Die Anfänge der modernen Dorica ». In : *L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance.* Actes du colloque de Tours 1986 (sous presse).

61. Ackerman 1949.

62. Cf. L. Pacioli, *De divina proportione.* Venise 1509.

63. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare.* Éd. C. Maltese, L. Maltese Degrassi. Milan 1967.

64. Cf. P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete.* Berlin 1963 ; Les introductions aux Éditions du traité de Filarete par J. R. Spencer, New Haven, Londres 1965, et A. M. Finoli, L. Grassi, Milan 1972. H. Günther, « Sforzinda,

Eine Idealstadt der Renaissance ». In : *Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf 1988.

65. G. Ferrari, « Il manoscritto *spectacula* di Pellegrino Prisciani ». In : *La Corte e lo Spazio. Ferrara estense*. Rome 1982, II.

66. Cf. note 11.

67. Günther 1988.

68. Francesco di Giorgio 1967.

69. M. L. Gatti Perer, « Umanesimo a Milano. L'Osservanza Agostiniana all'Incoronata ». In : *Arte Lombarda*, LIII-LIV, 1981. A. Rovetta, « Cultura e codici Vitruviani nel primo umanesimo milanese ». In : *Arte Lombarda*, LX, 1981.

70. Günther 1988.

71. *Cod. Forster* III, 45 r. Pour la datation, cf. *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci*. Éd. R. Commissione Vinciana, V. Rome 1936.