

Sangallo et Michel-Ange (1513-1550) *

Direction de Sangallo

L'histoire du Palais Farnèse débute avec le pontificat d'Alexandre VI Borgia (1492-1503). Avant 1505, et probablement déjà avant 1490, Alexandre Farnèse avait acquis un grand jardin entre le Tibre, le mur de la ville, l'actuelle via della Lungara et le futur palais d'Agostino Chigi et y avait

* Pour l'aide et les renseignements qu'ils m'ont apportés, ainsi que pour les entretiens que nous avons eus quant à l'élaboration du présent ouvrage, je tiens à remercier tout particulièrement l'École française de Rome, son directeur, Monsieur Georges Vallet, et Philippe Levillain, Olivier Michel, François-Charles Uginet, Verena König; Wolfgang Lotz et Luigi Spezzaferro qui ont tous deux participé à la rédaction de ce livre, de même qu'Enzo et Simonetta Bentivoglio et Pier Luigi Pagliara. Pour la plupart des documents, dessins et thèses mentionnés dans cet ouvrage, je me réfère au chapitre correspondant du volume 2 de mon livre *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, en abrégé FROMMEL 1973, et au chapitre, divergent sur quelques points, publié dans L. H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth, 1974, p. 200 sq., p. 253-254.

La présente étude a été achevée au printemps 1978 à l'Institute for Advanced Study de Princeton.

Le texte original en allemand a été traduit par Catherine Delcour. Quelques additions faites par l'auteur ont été traduites par Swantje Bavant. Que Pierre Gros soit remercié d'avoir bien voulu reprendre la lecture de la traduction pour préciser les termes d'architecture, Jörg Garms d'avoir relu l'ensemble.

¹ Cf. *infra*, G. MICHEL, p. 514; Madame Geneviève Michel m'a fait observer avec raison que l'acte de vente de 1492 n'a pas trait à la vigne Farnèse (comme il est dit dans LANCIANI 1902, 2, p. 177; C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961, p. 102 et FROMMEL 1973, 2, p. 127), mais à la vigne des Riario de l'autre côté de la rue (E. RODOCANACHI, *La première Renaissance. Rome au temps de Jules II et de Léon X*, Paris, 1912, p. 29; FROMMEL 1973, 2, p. 281, doc. 1). Gaspare Celio raconte qu'Alexandre Farnèse planta un cyprès dans la vigne le jour où il prit ses grades universitaires (*op. cit.*, 2, p. 159, doc. 86). Quoi qu'il en soit, en 1505 la vigne était propriété du cardinal Alexandre (*op. cit.*, 2, p. 149, doc. 1). Le jardin y attenant devait par la suite remplir des fonctions vitales pour le palais qui lui faisait face, étant donné qu'il

fait élever une résidence d'été, vaste, mais extérieurement sans prétention¹. Peu de temps après, le nouveau pape qui était lié à la ravissante sœur d'Alexandre nomma celui-ci trésorier général de la Chambre apostolique, puis, en octobre 1493, il le fit, à l'âge de 25 ans, cardinal diacre du titre

fournissait la maison du cardinal en fruits, légumes et fleurs, comme l'atteste ce document amusant daté du 8 août 1525 (B. Vaticana, Vat. lat. 11172, fol. 52r sq.; collection Amati-Spithöver): le majordome du cardinal A. Farnèse et Antonio Longo de Naples, autrefois et à nouveau jardinier «de tutti li giardini et orti publici et secreti del predicto monsignor reverendissimo posti in Trastevere tral fiume et via publica et ponte Sisto et Chisi» conviennent, pour une année, à compter du mois d'août, de ce qui suit: 1) «... piantar o far piantar tutti melangoli et ogni altra sorte de albori et far insite in detti giardini et orti et cossi seminar et trapiantar de ogni sorte legumi et erbe et radice et zucche et de ogni altra sorte ortaglia etc. in detti giardini et orti far stagione per stagione si porta di tutte sue spese: et quelle con tutte le palieri di melangoli mantenere et nettar, putar et adaquar stabiare et a li tempi debiti et tutti li viali tante volte quante sera necessario nettare...», 2) «... dare per uso de la casa de prefato monsignor reverendissimo tutte sorte de ensalate et-erbe et radice et ortaglia che li seranno di bisogno come cocozze, et cauli de ogni sorte, rape navoni biete borragine et spinaci, fave picelli et altre legumi in erba, agli cipolle et porri, petrosilli origano et persa menta maiurana e basilico, salme et rosmarini latuche jndive et cicoree et de ogni sorte mischelanze etc... et de tutte queste tante ogni giorno che sia a bastanza de la tavola del prefato monsignor reverendissimo et soi prelati; ma per tutta la famiglia et tinelli de sua signoria reverendissima sia tenuto dare ensalate de le sorte sopradicta tutte le vigilie de sancti comandate et tutti li lunedì, li mercoledì, li venerdì et li sabbati et tutta la quadragesima et le minestre per detti tinelli et famiglia darle tutte le vigilie et quadragesima ut supra et tutto l'anno quelli tre di de la settimana che li seranno recercate...». Tous les autres légumes peuvent être vendus. «... Ma tutte le rose et fiori et tutti frutti de la rame et arberi che in detti giardini et orti stagione per stagione seranno sienno del prefato monsignor reverendissimo...». Le budget annuel d'Antonio s'élève à 60 ducats; il a également à sa charge l'entretien des systèmes d'irrigation, de même que le paiement des ouvriers et l'entretien du mulet.

de l'église des Saints Côme et Damien². Dès l'achat de la propriété si bien placée devant la Porta Settimiana, Alexandre a dû jeter les yeux sur le Palais Ferriz, situé juste en face, dans le rione Arenula; le 30 janvier 1495, il l'acheta au couvent de S. Maria del Popolo pour la somme élevée de 5500 ducats³: ces deux acquisitions durent considérablement grever les finances du jeune cardinal. Même le puissant Raffaele Riario, ne put se vanter d'avoir relié, par un jardin qui lui fit face sur l'autre rive du Tibre, un palais urbain occupant une position centrale. Cette idée de correspondance devait être reprise environ 55 ans plus tard dans le projet de Michel-Ange, prévoyant de lier le palais et le jardin dans une perspective axiale centrée sur le groupe du *Taureau Farnèse* et peut-être même au moyen d'un pont⁴.

Luigi Spezzaferro a, le premier, fait connaître intégralement les passages déterminants du contrat de 1495, d'après lequel les limites du terrain du Palais Ferriz ont dû correspondre en gros à celles du futur Palais Farnèse. Sa façade principale était orientée vers la via Arenula dont le tracé ne semble pas avoir été modifié depuis l'Antiquité⁵. Les façades latérales et le grand jardin intérieur étaient délimités par des ruelles plus petites. On peut voir dans la rue qui séparait le grand jardin du palais de celui, plus petit, qui longeait le Tibre, l'ancêtre de la via Giulia. Avec plusieurs étages, un toit de tuile, un «tinello», des caves, pièces et salles, une cour à arcades et des écuries, le vieux palais du cardinal correspondait au type de la maison citadine romaine. Et, comme dans maintes propriétés romaines de la fin du Moyen-Âge, plusieurs tours ainsi que des bâtiments moins importants, au nombre desquels un four («furno»), se rattachaient au corps principal. Même le jardin au bord du Tibre, à partir duquel le cardinal gagnait rapidement en barque sa «vigne» de l'autre rive, possédait sa propre tour. Bien que dans les soubassements des quatre ailes de l'actuel palais on distingue des murs datant de l'Antiquité ainsi que du Moyen-Âge, il est possible de localiser avec précision tout au plus une des tours du Palais Ferriz: elle était située sur la moitié sud-est du terrain, là où devait également s'élever le corps principal du Palais Ferriz, à savoir, sous l'actuel escalier principal (pl. 402, escalier 1).

Les nombreuses parcelles acquises au cours des décennies suivantes et grâce auxquelles Alexandre arrondit sa propriété dans le rione Arenula, devaient se trouver soit

dans la moitié nord-ouest du palais actuel, soit à l'emplacement des rues limitrophes et de la future place Farnèse. C'est le cas en particulier pour l'importante résidence qu'il acheta en 1505 pour 1000 ducats à l'hôpital des Anglais: la façade principale de celle-ci donnait sur la rue qui, vraisemblablement, fut l'ancêtre de la via dei Farnesi; ses côtés étaient délimités par le palais d'Alexandre et les possessions de l'hôpital de S. Maria della Consolazione, sa façade postérieure par la propriété de la Confrérie du Gonfalone⁶. C'est donc que la moitié nord-ouest de l'actuel terrain était divisée en plusieurs petites parcelles. En novembre 1505 Laura Orsini avait épousé Nicola della Rovere et avait reçu de sa mère, Giulia Farnèse, sœur d'Alexandre et épouse d'Orsino Orsini, la propriété voisine du Palais Farnèse appartenant autrefois à l'évêque d'Alatri, Giovanni dei Rossi, mort en 1478⁷. Celle-ci comprenait, outre la *domus*, des boutiques sur la via Arenula et quelques maisons plus modestes; un de ses côtés et sa partie arrière étaient limitrophes de la propriété du cardinal, l'autre côté était limité par des voies publiques: nous devons donc la localiser dans l'angle nord de l'actuel palais. Cette demeure fut certainement acquise avec l'accord du cardinal qui l'utilisa à partir de 1512 au plus tard⁸. En mars 1517, alors qu'elle était déjà démolie, Alexandre l'acheta enfin pour 3000 ducats à Laura Orsini⁹. À partir de 1512 au plus tard, le cardinal disposait donc du terrain sur lequel repose tout le corps de façade actuel. Et, dès avant 1510, le secrétaire du cardinal Santoro, Francesco Albertini, très au fait des entreprises des cardinaux dans le domaine artistique, note que le cardinal Farnèse avait agrandi et embelli son palais – «agrandi», certes en y adjoignant les maisons de sa sœur et de l'hôpital des Anglais et «embelli», plutôt par des statues, peintures, tapisseries et meubles précieux que par la construction d'un nouveau bâtiment¹⁰.

Tous les autres achats réalisés avant le Sac de Rome et qui se concentrent entre les années 1516 et 1523 ont dû porter sur des parcelles situées au-delà du terrain proprement dit du palais. En tout cas, le palais d'Alexandre n'est mentionné ni parmi les maisons adjacentes à celle qu'il acheta le 5 juillet 1516 aux chanoines de Saint Marc, ni parmi les maisons voisines des terrains qu'il acquit le 31 mai 1517, le 8 juillet 1517, le 31 mars 1522 et le 23 mai 1523¹¹. Les trois derniers terrains étaient mitoyens et se trouvaient certainement à l'emplacement de l'actuelle place

² Le 20 septembre 1493, J. Burchard nomme l'un des cardinaux qui viennent d'être créés *unum de domo Farnesis, consaguineum Julie Belle, ejus concubine, et quosdam alios, ex quibus, ut fertur, plusquam centum millia ducatorum extraxit* (J. BURCHARD, *Diarium...* publié par L. Thuasne, 2, Paris, 1883, p. 84 sq.). Pour la biographie du cardinal, cf. NAVENNE 1914, p. 77 sq.; FROMMEL 1973, 2, p. 127 sq.

³ FROMMEL 1973, 2, p. 103; cf. *supra*, L. SPEZZAFERRO, p. 85, 88.

⁴ Cf. *infra*, p. 168.

⁵ Cf. *infra*, p. 137.

⁶ Cf. *supra*, L. SPEZZAFERRO, p. 89.

⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 103-104; doc. 2, 7 et 12; cf. *supra*, L. SPEZZAFERRO, p. 90.

⁸ FROMMEL 1973, 2, p. 103, doc. 7.

⁹ *Op. cit.*, 2, p. 104, doc. 12; «... et pro parafrenariis aliam domum

contiguum domui Farnesii, estimatum ut supra tribus millibus ducatis (J. BURCHARD, *op. cit.*, 3, p. 406 sq.).

¹⁰ F. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae...*, Roma, 1510, s.p.; FROMMEL 1973, 2, p. 103, doc. 6.

¹¹ FROMMEL 1973, 2, p. 104 sq., doc. 10, 21 et 22. Les acquisitions du 31 mai 1517 et leurs suites ont requis une grande patience. Le 28 août 1509, l'hôpital S. Salvatore avait acheté deux maisons à Prospero de Marchis avec les ressources provenant de l'héritage du cardinal Giovanantonio di S. Giorgio (mort en mars 1509, cf. HIERARCHIA CATHOLICA, 2, p. 22). Les limites des terrains de ces deux maisons sont décrites de la façon suivante: *duas ipsius Prosperj domos sitas in regione Arenule distinctas et separatas unam ab alia terrineas solaratas et tectatas unam cum cisterna cui ab uno latere unius dicti domus sunt res Evangelisti alias lo sardo ab alio sunt res...* [blanc] *et etiam sunt res Bernardini de Capite Ferreo ante est via publica*

Farnèse, *in loco ubi in presentiarum extat platea*. Le percement des nouvelles rues limitrophes fut financé par les *magistri viarum*, comme l'atteste le dégagement en janvier 1515 d'une des deux rues latérales, sans doute la via dei Farnesi. Aussi les achats de maisons en 1517-23 ont-ils dû être effectués déjà en prévision d'une place qui s'étendrait devant la façade principale, une place dont les dimensions devaient d'ailleurs plutôt rappeler celles de la place de la Chancellerie, de la place Sora ou de la place Capodiferro que celles de la future place Farnèse¹². En 1523 les *magistri viarum* rectifièrent l'alignement sud-ouest de la via di Monserrato, entre le palais et S. Girolamo della Carità. Sans doute une des raisons de ces travaux – et pas la moindre – était-elle la mise en valeur que l'on obtenait ainsi de l'angle du palais où se trouvait la chambre du cardinal. En tout cas ce dernier dut supporter les trois quarts des frais, en étant le principal bénéficiaire¹³.

À quelque époque que l'on veuille placer l'élaboration d'un nouveau palais *a fundamentis*, il est certain que le tracé de la nouvelle via Giulia, réalisé par Bramante dès 1508 sur l'ordre du pape, joua un rôle déterminant¹⁴. Le pape Jules II, auprès duquel le cardinal était en grande faveur, a pu exiger de lui, comme il le fit de beaucoup d'autres, une nouvelle construction sur la via Giulia. Étant donné l'emplacement de l'édifice, l'actuel jardin aurait fort bien pu faire fonction de place, et le palais, tel qu'il apparaît aujourd'hui, se serait parfaitement inscrit dans le

réseau des rues principales et secondaires, comme le montre l'esquisse Uffizi A 136 verso réalisée par Bramante pour les alentours du Palais des Tribunaux¹⁵. Et, les limites de la propriété Farnèse proprement dite étant déjà fixées avant 1512, il est probable que Bramante et ses aides déterminèrent les parcours de la via Giulia, de la via del Mascherone et de la via dei Farnesi. Tous ces éléments suggèrent que les projets d'un nouveau palais commencèrent à se concrétiser au cours des dernières années du pontificat de Jules II. Toutefois, le projet proprement dit, d'Antonio da Sangallo le jeune, est à dater au plus tôt des années 1513-14, c'est-à-dire du début du pontificat de Léon X de Médicis, à l'époque où la moitié sud de la via Giulia commençait à perdre de son importance.

C'est seulement vers 1513-14, la situation financière d'Alexandre évoluant favorablement grâce à la générosité de son ami d'enfance, Jean de Médicis, que la construction d'un palais d'une telle ampleur devint possible¹⁶. D'autre part, Alexandre aurait difficilement pu choisir Sangallo comme architecte avant 1513-14, puisque ce dernier, jusqu'à la mort de Bramante en mars 1514, s'était affirmé avant tout comme son assistant et son maître-charpentier sur les chantiers de Saint-Pierre et du Palais du Vatican. En outre, avant 1514, Sangallo n'est mentionné nulle part en tant qu'architecte créateur¹⁷.

Les motifs qui poussèrent Alexandre Farnèse à construire un nouveau palais sont difficiles à définir. D'une part,

... *item ab uno latere alterius domus supra vendite sunt res uxoris quondam Lanerii de Antistris (?) ab alio res ipsius Prosperi venditoris etiam (?) sunt res domini ... [blanc] ante est via publica ... videlicet domum in oppositum reverendissimi domini cardinalis de Farnesio; et plus précisément l'une des deux maisons pour la somme de 560 ducats et l'autre pour 440 ducats (A.S. Roma, Ospedale S. Salvatore, 30 (Istromenti), fol. 121r sq.; notaire Gasparo Pontano). Dans la même année, ces maisons ont été louées pour 30 ducats par an à un « tavernaro » et un « pizzicaro » qui exerçaient donc leur métier profane à proximité du palais (*loc. cit.*, 386 [cadastre de l'année 1703], fol. 32v). Le 31 mai 1517, le cardinal Alexandre Farnèse échange celle des deux maisons située en face du palais et qu'il avait acquise pour 560 ducats, ... *quandam domum alias emptam de pecuniis ipsius societatis sibi relictam a quondam reverendissimo cardinali de Alexandrinis pro pretio quingentorum sexaginta ducatis... in regione Arenule in conspectu palatii quod construere faciebat felix memoria Pauli pape tertii dum esset cardinalis in loco ubi in presentiarum extat platea palatii predicti...* (*loc. cit.*, 39, fol. 241r sq.; A.S. Roma, Coll. Not. Cap., vol. 1835, [Sabbas Vannutius], fol. 133r sq.; et aussi B. Vaticana, Barb. lat., 1573). En échange, le cardinal reçoit de la part de l'hôpital, le 8 juillet 1517, trois petites maisons mitoyennes de son palais qui lui rapportent 32 ducats par an de loyer et sont louées à l'architecte Antonio da Sangallo le jeune: ... *eandem cum tribus domunculis dicte felicis memorie junctorum palatio predicto permutterit* (A.S. Roma, Ospedale S. Salvatore, 39, fol. 241r sq. d'après le document perdu du notaire Andreas Carusius). Les événements suivants sont décrits comme suit dans le cadastre de l'hôpital S. Salvatore de 1703 (fol. 32v): «... Le suddette 3 casette tenute d'Antonio Sangallo per annui scudi 32 – e l'anno 1520 dal detto cardinale per detti scudi 32 – et essendo dette case incorporate con il detto palazzo detto cardinale rimase debitore per gl'annui scudi 32... Nota che l'anno 1558 il signore duca Ottavio Farnese, et in suo nome il cardinale Ranuccio suo fratello s'obligò pagare ogn'anno scudi 50 sino alla sodisfazione di detta somma di scudi 564 con più s'obligò pagare li detti scudi 32 annui che prima si ricavava dalle dette tre casette, come per atti di Curtio Saccoccia in libro segreto 1552 fol. 241 ». Le contrat du 27 décembre 1558 va dans le même sens (*loc. cit.*,*

Istromenti 1552-1558, aimable indication de G. Panofsky): « Ottavio Duca di Parma e Piacenza e altri di Farnese vennero a concordia con la nostra compagnia intorno l'incorporazione fattosi nel Palazzo Farnese delle tre casette assieme unite et attaccato al detto palazzo in tempo che ... Paolo 3^o era cardinale ... ». D'après cela, le cardinal dédommagea donc l'hôpital pour la maison incorporée en 1517 à la place ou à la rue élargie devant son palais en lui abandonnant trois petites maisons qui lui appartenaient déjà et se trouvaient sur le terrain proprement dit du palais, vraisemblablement vers le corps latéral droit ou gauche. Celles-ci servaient probablement déjà avant 1517 d'atelier à Sangallo qui les louait et, ainsi, semble avoir travaillé en tant qu'entrepreneur indépendant et non comme employé du cardinal. Vers 1520, ces maisons ont dû être sacrifiées pour une nouvelle phase de la construction du palais, sans égards pour le propriétaire du moment.

¹² FROMMEL 1973, 2, p. 103-104, doc. 9, p. 132; cf. également *supra*, L. SPEZZAFERRO, p. 96 sq.

¹³ «... Questo e el jectito delle tre case se anno da buttar... per aderizar ala faciata de S. Gironimo della Regola cioe la casa de Francesco Barberi delle quale si diminuisse canne doi e meza vel circa per una stimato el danno in tutto ducati cento quindici et mezo computato lo sito con le mura... In primis case che hanno afare ristoro per dicto jectito... In primis el palazzo del R.mo cardinale Farnese per tre quarti de dicto jectito... d. 87/ La casa de maestro Jacobo Bonacorsa medico... d. 15/ La casa accanto del scolaro... d. 9/ La casa acanto de un tedesco confina con San Gironimo... d. 5 »; au verso: « jectito del Farnese e San Gironimo » (A.S. Roma, Pres. d. Strade, vol. 445, fol. 77r).

¹⁴ FROMMEL 1973, 1, p. 16; C. L. FROMMEL, *Il Palazzo dei Tribunali in via Giulia* dans *Studi Bramanteschi, atti del Congresso internazionale...* 1970, Roma, 1974, p. 533 sq.

¹⁵ FROMMEL 1973, pl. 146b.

¹⁶ *Op. cit.*, 2, p. 128; rien qu'en juin 1514 Alexandre reçut du pape des bénéfices pour un revenu annuel de 3200 ducats (M. SANUTO, *I diarii*, 18, Venezia, 1887, col. 396).

¹⁷ FROMMEL 1973, 1, p. 41-42.

depuis les grandes entreprises du Palais de Venise et de la Chancellerie, qu'Alexandre voyait s'élever depuis son enfance, les prélats fortunés de Rome étaient animés d'une fièvre de construction, qu'enflammèrent encore l'établissement de Bramante à Rome et la renommée croissante d'une école d'architectes de premier ordre. Les papes, en particulier Sixte IV et Jules II de la maison della Rovere, firent tout ce qui était en leur pouvoir pour encourager par des mesures réglementaires fiscales l'embellissement architectural de leur ville¹⁸.

D'autre part, la laïcisation croissante des habitudes de vie eut pour conséquence un transfert d'intérêt de l'architecture sacrée vers l'architecture profane. Bien que cardinal de Curie convoitant les fonctions les plus élevées, Alexandre Farnèse put fonder une famille avec des héritiers légitimes et penser à leur léguer à Rome un des palais les plus représentatifs. En tout cas, Vasari, qui était lié à la maison Farnèse, rapporte qu'Alexandre préféra, à plusieurs autres projets de Sangallo, celui qui prévoyait deux appartements pour ses deux fils¹⁹. En effet, la suite de l'histoire du palais montre que celui-ci devait contribuer au prestige d'une famille en pleine ascension qui allait plus tard compter parmi les maisons princières régnantes en Europe – tout comme jadis les Borgia ou les della Rovere. Il serait certes un peu simpliste de placer au premier plan, de façon

univoque, l'aspect politique d'une telle entreprise. Car, à une époque comme celle de la Renaissance romaine, qui s'orientait de plus en plus vers les modèles de l'Antiquité, et donnait une priorité croissante au visuel, construire représentait déjà une satisfaction en soi, construire était une passion qui ne pouvait manquer de mettre en œuvre des moyens financiers importants, indépendamment de toute justification d'ordre fonctionnel. Et nous pouvons être assurés que le cardinal Alexandre Farnèse, tout comme Jules II ou Léon X, a passé de nombreuses heures avec son fidèle architecte sur les plans et sur le chantier, et que – même pendant son pontificat, alors qu'il était un vieillard – il a exercé une influence déterminante sur plusieurs aspects de la distribution et même de l'élévation de son palais²⁰. Toutefois, une des principales raisons qui l'ont poussé à cette entreprise est son désir d'éterniser son propre nom – *memoriae causa* –, désir qui apparaît sans la moindre ambiguïté sur les premières médailles de l'année 1549, cautionnées par le maître de l'ouvrage lui-même (fig. 51 et 52), et dans la légende non moins précise de la gravure de la façade par Béatrizet, qui date de la même année²¹ (fig. 61). Lorsque Lafréry publie onze ans plus tard le projet de la cour par Michel-Ange, il n'est, au contraire, plus question désormais du premier maître de l'ouvrage, mais des deux architectes²² (fig. 62).

Le projet du cardinal

La réalisation

Le premier document se rapportant avec certitude au nouveau palais date du 21 mars 1515²³. Ce jour-là, le cardinal Farnèse passe une convention d'achat, pour la somme non négligeable de 430 ducats d'or (soit l'équivalent d'environ 559 ducats de 10 carlins) d'une assez grande quantité de bois de charpente, qui devait être livré au port romain de Ripa Grande d'ici la fin de septembre de la même année. Le témoin en est, outre l'humaniste Bartolommeo Saliceto, Antonio da Sangallo le jeune. Plus précisément, la comman-

de portait sur 6 poutres de 60 palmes, 6 poutres de 50 palmes, 6 poutres de 40 palmes et 25 poutres de 30 et 40 palmes de longueur²⁴. La largeur et la hauteur des poutres varient entre 3 × 2 palmes 1/2 pour les plus longues et 2 × 1 palmes pour les plus courtes. Les plus grandes poutres en particulier ont des dimensions beaucoup trop massives pour les échafaudages ou les plafonds à caissons. Il s'agissait donc d'un matériel destiné à une partie de la charpente. En effet, on lit dans la marge du futur projet Uffizi A 1009 recto, de Sangallo, pour la charpente de la grande salle d'angle, une liste de poutres de dimensions sembla-

¹⁸ *Op. cit.*, 1, p. 11 sq.

¹⁹ *Op. cit.*, 2, p. 112, doc. 85.

²⁰ Cf. *infra*, p. 152, 160.

²¹ FROMMEL 1973, 2, p. 122, doc. icon. 31, 34, pl. 57a, d.

²² *Op. cit.*, 2, p. 122, doc. icon. 39, pl. 59e.

²³ A.S.C. Roma; sez. LXVI, Istrumenti, vol. 76: ... *personaliter constitutus dominus Laurentius de Bonamio laicus pisanensis vendidit etc. ... reverendissimo domino Alexandro Sancti Eustachii diacono cardinali de Farnesio presenti etc. ... pro se et suis trabes habiete sexaginta octo infrascripturarum mensurarum videlicet sex trabes palmarum LXta altitudinis palmarum trium et grossitudinis duarum cum dimidio. Item sex trabes palmorum quinquaginta altitudinis palmarum duarum et trium quatuor grossitudinis duarum et unius quarti. Item sex trabes palmorum XLta altitudinis palmarum duarum cum dimidia et grossitudinis duarum Item XXtiV (= 25) trabes palmarum triginta duarum et trabes XXV palmarum et XL longitudinis et altitudinis palmarum*

*duarum et grossitudinis unius palmi cum dimidio hanc autem etc. ... fecit dictus Laurentius eidem reverendissimo cardinali presentii etc pro pretio et nomine pretii ducatorum quadringentorum triginta auri in auro largorum quos quidem quadringentos XXXta ducatos ... promittit ... solvere et pagare ... dicto Andree Gentili mercatori januensi ... videlicet medietatem infra sex menses proximos et aliam medietatem infra annum proxime venturum et prefatus Laurentius venditor promittit dictas LXVIII trabes conducere Ripe per totum septembrem proxime venturi ... Actum Rome in domibus prefati domini cardinalis presentibus reverendo domino Bartholomeo Saliceto clerico bononiensi scriptore apostolico domino Jacobo Ruffino milite hierosolimitano et magistro Antonio de Sangallo laico florentino testibus. ... Le 2 mai 1515, le marchand Bernardo de Carreto de Gênes se porte garant de Lorenzo et de ses obligations (*loc. cit.*, fol. 77r sq.).*

²⁴ 1 palme romain = 0,2234 m; dans les premières décennies du XVI^e siècle, 1 ducat d'or = 1,3 ducat « a carlini dieci ».

bles²⁵ (fig. 48). Des commandes comparables à celles-ci, quoique d'importance variable, avaient déjà été passées vers 1508 pour les cintres des arcs de la croisée de Saint-Pierre²⁶. Mais ceci signifie qu'en mars 1515, il existait déjà certainement un plan général du Palais Farnèse, comportant des mesures précises.

Il est au demeurant assez surprenant que le premier contrat dont nous gardions trace, ait justement porté sur la charpente. Toutefois, une chose est certaine : d'autres contrats avaient été passés avec des maçons et des tailleurs de pierre avant cette commande de bois. En outre, recouvrir provisoirement des éléments construits, même de dimensions réduites, était caractéristique de la pratique architecturale de la Renaissance en général, et du Palais Farnèse en particulier. Sur la vue de Rome de 1540 environ, attribuée à tort à Antonius van den Wyngaerde, on discerne encore nettement les couvertures provisoires de plusieurs palais, dont le Palais Farnèse²⁷ (fig. 1). En ce qui concerne ce dernier, seuls sont recouverts l'étage noble du corps de façade et un appentis sur la face postérieure. Plus précisément, une première partie de toiture couvre l'angle est avec les quatre travées de gauche (sud-est), qui abritait encore à cette époque la grande cage d'escalier prévue dans le « projet du cardinal »²⁸. Sur cette vue sont même représentées les ouvertures sous arcades des deux cages d'escalier. Un second tronçon de couverture, soutenu par des étais en bois plus élevés, correspond aux quatre fenêtres suivantes de la façade et protège une loggia provisoire menant de l'escalier au « salotto dipinto » (pièce B) de l'étage noble. Il est encore question de ce « tetto del salotto » dans le projet tardif de Sangallo, Uffizi A 998²⁹. Sous le toit provisoire on discerne la porte menant au « salotto dipinto » ainsi que les arcades en lunettes de la future voûte de la galerie ionique. Les deux pièces C et D de l'étage noble, qui jouxtent au nord-ouest le « salotto dipinto » ne possèdent de toute évidence que des toits en appentis à un seul versant. On discerne les gîtages des poutres de la salle C et la trace en biais du toit dans la salle D. Les deux corps latéraux de la cour ne dépassent pas encore le niveau des murs du rez-de-chaussée, et les arcades du rez-de-chaussée n'existent que dans le corps de façade. L'appentis devait se trouver dans la zone de l'actuel corps postérieur, peut-être cependant plus vers le Tibre; il servait probablement à abriter les

ouvriers et à protéger les matériaux du chantier.

L'état du palais que fixe cette vue, c'est-à-dire peu avant la reprise des travaux au printemps 1541, ne coïncide que pour les parties principales avec celui représenté sur un plan du rez-de-chaussée contenu dans le *Codex iconographicus* 195 de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Ce relevé en plan date des années 1520-25 et peut être attribué à l'architecte français Jean de Chenevières³⁰ (fig. 2). Contrairement à la vue de 1540, le portique sur cour du corps de façade ne comprend sur ce relevé que quatre arcades, et le corps latéral gauche qu'une; la construction de celui de droite n'est même pas entamée. Le portique nord-est est pourvu, à tort, de voûtes d'arêtes; celles-ci ne seront réalisées que dans les portiques latéraux. En tout cas, sur le projet Uffizi A 627 de Sangallo, datant approximativement de 1514, les portiques du corps de façade et du corps postérieur possèdent déjà les voûtes en berceau pourvues de lunettes, que l'on peut voir de nos jours (fig. 22). De façon assez singulière, sur le plan de Munich, derrière les troisième et quatrième travées du corps de façade, se trouve un puits de lumière sans arcade avec des soupiraux munis de barreaux qui, à première vue, s'harmonise mal avec les couvertures provisoires représentées sur la vue de 1540. Vraisemblablement, les quatre murs de ce puits ont dû être adaptés à la pente des toits de telle sorte que Sangallo, du côté de la place, réussit à couvrir cette partie avec un seul pan de toiture.

Maintenant, le problème se pose de savoir pour quelle partie du palais étaient prévues les poutres livrées au printemps 1515, livraison qui a pu être précédée d'autres du même genre et qu'a suivie deux ans et demi plus tard une livraison presque identique. Très judicieusement, Sangallo n'avait pas commencé par la partie médiane du corps de façade, mais par l'angle est et la cage d'escalier. Ainsi, les rampes de l'escalier pouvaient déjà être utilisées pour le transport des matériaux à l'étage noble, étant donné que les campagnes de construction ne se limitaient probablement pas à un seul étage. Le volume des poutres commandées ne permet guère de les attribuer à des salles particulières, et même pour le « salotto dipinto » on n'aurait pas eu besoin de tant de poutres d'une telle longueur. La vue des années 1540 permet plutôt de constater que le corps de façade était couvert dans toute sa profondeur par une poutraison

²⁵ FROMMEL 1973, 2, p. 121, doc. icon. 21, pl. 53e, f; cf. *infra*, p. 152.

²⁶ Selon le projet Uffizi A 226 réalisé par l'atelier de Bramante pour ces cintres et la gravure analogue de J. de Bos (avec une échelle en palmes), les poutres les plus longues de ces cintres mesuraient environ 80 palmes. Des poutres d'environ 60 et 50 palmes de long ont également été utilisées (cf. C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Lichte neuer Dokumente*, dans *Röm. Jb. f. Kunstgesch.*, 16, 1976, p. 66-67, fig. 10, 11). Seules y manquent les poutres de 70 palmes qui devaient être prévues pour les longs étais semblables aux étais de 60 palmes dont il fallut une quantité deux fois supérieure. Ce qui signifierait que chaque arc de la croisée disposait de six cintres complets, ainsi que d'un cintre en réserve. Pour une profondeur des arcs de la croisée de 39 palmes et une largeur de poutre de 2 palmes, les cintres devaient donc être séparés les uns des autres par une distance de 5,4 palmes. Pour les nombreuses petites poutres des cintres dont la longueur varie entre 6 et 40 palmes, de

même que pour les traverses insérées entre les cintres et le coffrage (Uffizi A 226), on disposait des bois livrés le 8 décembre 1508 (*op. cit.*, doc. 191) et en 1510 (*op. cit.*, doc. 294, 307). Dans le projet Uffizi A 4034 de Sangallo, la charpente atteint certes la longueur de 110 palmes environ (longueur dans œuvre de la nouvelle basilique de Saint-Pierre: 106 palmes); on ne peut cependant guère rapprocher ce projet des voûtes de Saint-Pierre. Peut-être devait-il servir pour la couverture provisoire du « tegurio » de l'autel de Saint-Pierre.

²⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 69, note 44, p. 121, doc. icon. 24, pl. 59b; cf. l'état du Palais Salviati-Adimari commencé en 1520 (*op. cit.*, p. 309, doc. icon. 1, pl. 127e).

²⁸ Cf. *infra*, p. 141 sq.

²⁹ Cf. *infra*, p. 151-152.

³⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 17, note 32; p. 119, doc. icon. 8, pl. 54b.

d'une seule volée, comme il le sera plus tard avec sa charpente définitive, si bien que les différentes sections du toit différent moins entre elles par leur système que par leur hauteur. Mais cela signifie que, exactement comme dans l'alternative offerte par le projet de Sangallo Uffizi A 1009 recto pour la charpente de la salle A, les grands entrants étaient constitués chacun de deux poutres (de 60 ou 50 palmes de longueur?), de façon à couvrir toute la profondeur du corps de façade (fig. 48). Comme d'autre part les pièces A et D du rez-de-chaussée étaient en usage dès 1518 et qu'alors leurs voûtes étaient couvertes par une toiture provisoire, la commande de 1517 devrait avoir concerné les salles C et D de l'étage noble. La commande du printemps 1515 se rapporterait dans ces conditions au tronçon central sur le «salotto dipinto»; et les poutres destinées au premier tronçon avec la cage d'escalier initiale pourraient encore avoir été commandées dans une phase antérieure.

La répartition du nouveau palais en bâtiments relativement petits correspond à la remarque de Vasari selon laquelle le cardinal aurait chaque année «ordinatamente» fait construire une petite partie du palais; par là, elle répond également aux moyens financiers d'Alexandre qui étaient loin d'être illimités³¹. Pendant la durée des travaux, il semble que celui-ci soit demeuré la plupart du temps dans le palais³². Aussi Sangallo a-t-il dû, sans plus attendre, prendre en considération les besoins les plus urgents du maître de l'ouvrage. Ce qui signifie également que, dès la démolition du corps principal du Palais Ferriz, qui lui aussi était certainement orienté vers la via Arenula, il lui fallut le remplacer aussi rapidement que possible. En attendant, le cardinal devait certainement loger dans la maison voisine, propriété de sa nièce Laura.

Il est frappant de constater sur le plan de Munich que la partie située autour du puits de lumière représentait, dans une certaine mesure, un palais en miniature: cinq pièces de dimensions différentes, un escalier et un couloir se regroupent autour d'une cour intérieure rectangulaire d'environ 6,40 x 8,20 m dans l'œuvre. On reconnaît encore partiellement au niveau actuel de la cave les structures de cette cour, les fenêtres grillagées des pièces adjacentes ainsi que des traces de l'escalier (pl. 148, 149, 402, pièces A-E). Au rez-de-chaussée, seuls les coussièges concentriques et l'escalier en colimaçon désigné par la lettre «T», dont les lucarnes, restées intactes, donnaient également sur le puits, rappellent encore aujourd'hui l'état primitif de cette partie (pl. 403, escalier 8).

Il est tentant, au premier abord, d'identifier ce petit «palais dans le palais» à une structure antérieure à la construction, peut-être aux parties du Palais Ferriz «rénovées» avant 1509 dont Albertini fait mention³³. Mais une observation plus poussée montre que les tracés des murs

les plus importants sont déjà voulus par le projet de Sangallo pour le nouveau palais: c'est le cas pour les épais murs extérieurs ouverts à intervalles réguliers par de grandes baies de fenêtre dont tient compte la disposition des coussièges et des voûtes avec extrémités en demi-arc-de-cloître à lunettes (pl. 403, pièces X, Y, Z); c'est également le cas pour la forme des voûtes en arc-de-cloître sur consoles, comparables à celles des salles conservées au nord-ouest du vestibule. Et c'est surtout le cas pour le tracé des murs de la grande cage d'escalier, derrière les deux premières travées, qui se présentent de telle sorte que l'espace restant sous les deux volées pouvait être utilisé pour des petites pièces (pl. 402, A¹ A²). Ainsi le petit escalier en colimaçon E 8 qui se termine à environ une hauteur de 3 m par un palier muré devait conduire à une pièce carrée en mezzanine, située sous la volée supérieure, Sangallo envisageant de rendre utilisables, au moyen d'escaliers secondaires, les réduits les plus reculés³⁴. Les autres pièces en mezzanine se trouvaient à un niveau plus élevé. En supposant que les pièces autour du puits de lumière possédaient au-dessus du rez-de-chaussée et de la mezzanine également un étage noble et même, éventuellement, une autre mezzanine, ce «palais dans le palais» comprendrait alors un minimum de treize pièces habitables et une cave spacieuse – ce qui suffirait pour servir de demeure provisoire au cardinal pendant quelques années. En outre, il était tout à fait possible d'élever en peu d'années et de rendre utilisables, du moins provisoirement, le vestibule à trois nefs et les cinq grandes pièces de représentation dans la partie centrale et la moitié nord-ouest du corps de façade. Leur somptueux aménagement fut retardé jusque dans la seconde moitié du siècle³⁵. En tout cas, commencer la construction par la partie sud-est du corps de façade répondait bien aux besoins du cardinal: les salles, plus grandes, de la moitié nord-ouest n'avaient de sens que si l'on pouvait faire fonctionner une maison, et celle-ci put s'établir dans les pièces autour du puits de lumière. D'ailleurs, ces premières parties de la construction semblent effectivement avoir été bâties *ex fundamentis*: des sondages ont montré que le mur de façade de la moitié gauche du rez-de-chaussée est monté dans une maçonnerie homogène en tuf et que le crépi, à cet endroit, ne cache pas les ouvertures murées d'une façade plus ancienne.

Ces deux premières parties de la construction, au sud-est du vestibule, ont dû être commencées dès 1514, alors que les deux parties suivantes comprenant le vestibule, le «salotto dipinto» et les pièces nord-ouest suivirent vers 1515-1517. Durant la construction des trois pièces de réception de l'étage noble, la partie du portique de la cour que montre le plan de Munich a dû être continuée. Sur la vue de 1540, il apparaît que la travée d'angle est et les quatre arcades côté cour du corps de façade servaient de plate-

³¹ Comme le prouve l'achat du château de Giove le 1^{er} mars 1514, le palais n'était pas la seule source de dépenses pour le cardinal (A.S. Roma, Coll. Not. Cap., vol. 1831 [Sabbas de Vannutiis], fol. 82, 86; cf. également B. Vaticana, Barb. lat., 1573, fol. 5r).

³² FROMMEL 1973, 2, p. 104, doc. 13, qui se conclut, le 6 décembre

1517, *in camera suae solitae residentiae* du palais; cf. aussi *op. cit.*, 2, p. 129.

³³ Cf. *supra*, note 10.

³⁴ Cf. *infra*, p. 151; pl. 404, pièces A-E.

³⁵ Cf. *infra*, W. LOTZ, p. 230, 236 sq.; I. CHENEY, p. 243 sq.

forme reliant la cage d'escalier et le «salotto dipinto». Les deux pièces nord-ouest C et D de l'étage noble étaient accessibles par le «salotto dipinto». Ainsi, les trois parties du corps de façade et le portique de la cour constituaient un ensemble habitable, et bien que fragmentaire, fermé et fonctionnel.

Le déroulement et la chronologie des travaux, tels qu'ils sont présentés ci-dessus, coïncident également avec la notice du guide de Rome de Fra Mariano da Firenze qui fut terminé en automne 1518 et remonte vraisemblablement pour certaines parties jusqu'au pontificat de Jules II³⁶. On peut y lire que le cardinal a commencé *hoc anno* la restauration de son palais *a fundamentis* et que l'on peut déjà admirer ses belles colonnes de marbre et son orientation (axiale) vers la via dei Baullari, *ut apparet*. Donc, en 1518 au plus tard, les colonnes de granit roses et grises du vestibule devaient déjà être dressées, car on ne trouve pas au rez-de-chaussée d'autres colonnes de marbre ou d'un matériau comparable. Le portail du palais et la nef centrale de ce vestibule étaient effectivement orientés vers la via dei Baullari. Ce n'est donc certainement pas un fait du hasard si le cardinal acquit justement vers 1516-1517 les premières maisons se trouvant sur l'aire actuelle de la place, celles-ci ayant été démolies pour dégager cet axe de perspective³⁷. En septembre 1515, devait être effectuée la livraison des poutres probablement destinées à la charpente du «salotto dipinto» qui, ainsi, a pu être recouvert au cours de l'année 1516. L'aménagement du vestibule avec un revêtement en travertin et une voûte en berceau richement stucquée, travaux qui ont dû prendre du temps, a donc pu également se prolonger à l'abri du toit provisoire.

Lorsque Alexandre commanda le 6 décembre 1517 les poutres pour la charpente des deux pièces C et D (?) de l'étage noble, le «salotto dipinto» était déjà recouvert. En même temps que la charpente il passa commande au maçon florentin Jacopo Porzio del Colle de 150 «carretate» de marbre, à savoir 36 morceaux d'une «carretata», 16 morceaux de deux «carretate», 14 morceaux de trois «carretate» et 10 morceaux de quatre «carretate», «conformément aux indications de l'architecte Sangallo»³⁸. Les 36 morceaux d'une «carretata» représentaient certainement le matériau destiné aux consoles des voûtes décorées de fleurs de lis : les deux grandes salles nord-ouest A et D au rez-de-chaussée en ont reçu 10 chacune et le reste devait être prévu pour les voûtes (déjà terminées?) des pièces plus petites autour du puits de lumière ou pour les autres pièces voûtées des corps latéraux. Les morceaux plus grands devaient sans doute être travaillés pour les chambranles des portes et cheminées de ces pièces. Les consoles,

ainsi que les chambranles de portes et de cheminées des pièces A et D du rez-de-chaussée font immédiatement penser au détail correspondant des pièces du rez-de-chaussée du Palais Baldassini pour lequel, en décembre 1519, des travaux de taille ont été effectués sous la direction du célèbre Giuliano del Toccio³⁹ (pl. 158-161a et b).

Jusqu'à présent, on ne connaît que deux autres contrats qui aient été passés pour la construction du Palais Farnèse avant le Sac de Rome. L'un date du 4 juillet 1520 et n'est que la confirmation d'un contrat perdu de date inconnue que le cardinal avait conclu avec le commerçant allemand Leonhard Furttenbach et dont l'exécution avait traîné⁴⁰. Ce contrat prévoyait la livraison de 1000 rubia de calcaire et de 1000 «carretate» de travertin pour la somme totale de 1600 ducats. Cette livraison devait être effectuée dans un intervalle de six mois et être payée en un an. Dès le mois de juillet de l'année suivante, c'est-à-dire 1521, le cardinal passe au patricien romain Lodovico Pichi une commande de 1000 autres «carretate» de travertin provenant des carrières de Toma Barberini et de la Porta Portese, ainsi que de 40 «barchate» de terre pouzzolane, 1000 rubia de chaux de travertin et une quantité indéterminée de briques couvrant les besoins des trois années à venir⁴¹. La chaux blanche de travertin devait être prévue pour le stucage de la voûte du vestibule et pour l'enduit des pièces terminées. Compte tenu des grosses livraisons de travertin, on peut penser que les travaux de taille prenaient alors de l'importance, que ce soit pour les chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée, les bossages des angles et du portail, le revêtement du vestibule ou les portiques de la cour. Étant donné que le contrat de 1521 ne précisait pas le type de brique, on peut admettre qu'il s'agissait de briques standard sans ornement et non pas des fines briques d'ornement qui couvrent les deux étages supérieurs et les écoinçons des arcades sur la cour. Ces briques standard sans ornement étaient utilisées essentiellement au rez-de-chaussée des trois façades externes et, en particulier, dans la moitié droite (les cinq travées nord-ouest) de la façade sur la place, sur la façade latérale gauche, commençant à partir de la quatrième fenêtre, et sur toute la façade latérale droite (pl. 66-70, 74b). La moitié gauche de la façade sur la place et les quatre premières travées de la façade latérale gauche sont maçonnées au rez-de-chaussée en fragments de tuf irréguliers – une technique que l'on retrouve dans de nombreuses constructions de la Renaissance⁴².

Ce sont vraisemblablement des raisons financières qui poussèrent le cardinal à commencer avec le tuf meilleur marché. Toutefois, pour les deux étages supérieurs, il était prévu dès le début d'utiliser les élégantes briques sembla-

³⁶ MARIANO DA FIRENZE, *Itinerarium urbis Romae*, con introd. e note di Enrico Bulletti (*Studi di antichità cristiana*, 2), Roma, 1931, p. 63-64; FROMMEL 1973, 2, p. 104-105, doc. 14.

³⁷ Cf. *supra*, note 11.

³⁸ FROMMEL 1973, 2, p. 104, doc. 13; 1 charretée (carretata) de pierres de taille correspond à 30 palmés cube (N. ZABAGLIA, *Castelli e ponti...*, ed. seconda a cura di Filippo Maria Renazzi, Roma, 1824, pl. 16).

³⁹ C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Lichte*

neuer Dokumente, dans *Röm Jb. f. Kunstgesch.*, 16, 1976, p. 79, note 66; parmi les célèbres sculpteurs qui travaillèrent vers 1518-1520 dans le Palais Farnèse, on compte également Simone Mosca (FROMMEL 1973, 2, p. 114, doc. 98).

⁴⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 105, doc. 18.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 105, doc. 20.

⁴² Par exemple au Palais de Venise, dans le *Nynphaeum* de Genazzano, à la Farnésine et dans ses écuries, à la Villa Madame, etc.

bles à celles qui recouvrent la totalité de la façade du Palais Baldassini qui est contemporain. Cette combinaison de tuf crépi au rez-de-chaussée et de briques d'ornement aux deux étages supérieurs n'apparaît que rarement dans les palais romains : en ce qui concerne le Palais Della Valle (commencé vers 1508), toute la façade extérieure est crépie et la cour recouverte de briques d'ornement⁴³; dans le palais de l'évêque de Cervia, le rez-de-chaussée est revêtu de briques d'ornement, l'étage noble est crépi – vraisemblablement pour des raisons financières également⁴⁴.

Les deux corps latéraux du rez-de-chaussée du Palais Farnèse apparaissent déjà sur la vue de 1540. Aujourd'hui, la simple maçonnerie en briques court le long de la façade latérale gauche à partir de la quatrième fenêtre, sans raccord apparent. Sur la façade latérale droite, à l'intérieur de la maçonnerie en briques, se trouve un raccord entre la troisième et la quatrième fenêtre du rez-de-chaussée. Ce qui signifie donc que le plan de Munich ne reproduit que les premiers secteurs de la construction et que le reste du rez-de-chaussée des deux ailes latérales appartient à d'autres secteurs de la construction datant de l'époque précédant le Sac de Rome (mai 1527). La commande de briques de juillet 1521 devait avoir un rapport avec ces secteurs ultérieurs.

Deux autres informations constituent des points de repère dans la construction du corps de façade : pendant le carême de l'année 1519, Alexandre présenta au pape son nouveau palais, encore inachevé, ce qui laisse à penser que dès lors certaines parties représentatives étaient déjà exécutées, telles que le portail à bossage rustique, les chambranles du rez-de-chaussée, le vestibule, les premières arcades de la cour et, peut-être, également le « salotto dipinto » en maçonnerie brute et les deux pièces nord-ouest du rez-de-chaussée⁴⁵. En tout cas, les petites pièces autour du puits de lumière n'auraient vraisemblablement pas mérité l'éloge rapporté par Paride de Grassi, à savoir, *vere pulchrum et sumptuosum aedificium*. À l'occasion de sa nomination à l'évêché de Tusculum, Alexandre offre un banquet, le 4 juillet 1519, auquel il invite vingt cardinaux et même le pape. Pour rivaliser avec les célèbres festins d'Agostino Chigi, on y sert des paons à six ducats la paire⁴⁶. La pièce D du rez-de-chaussée aussi devait être déjà habitable, comme le prouve un document daté de juin 1521, que le cardinal conclut *in aula secunda inferiori*⁴⁷. La dénomination « camera inferior nova » que l'on rencontre en avril 1518 et en mars 1519 pouvait également désigner la pièce d'angle D; en général une « anticamera » – ici probablement la pièce A – précédait la salle de séjour et d'audience⁴⁸. La « camera » définitive du maître de maison devait se trouver, après 1540, exactement au-dessus de la pièce D du rez-de-chaus-

sée (pièce D de l'étage noble). Le plan de Munich semble donc renseigner sur l'état du palais vers 1520, et la vue de 1540, sur tout ce qui vint s'ajouter après 1520.

Plan de Sangallo pour le projet du cardinal

La commande de poutres passée en mars 1515 supposait, comme nous l'avons vu, la connaissance de mesures précises et, par là, l'existence d'un projet d'ensemble qui fut probablement conçu en 1514. Ce qui ne veut pas dire que, dès cette date, tous les détails aient été arrêtés. Ainsi, lors de la reprise des travaux en 1541, la forme des toits et des planchers n'avait pas encore été fixée et nous verrons que la forme des chambranles des fenêtres fut également soumise à de nombreuses modifications par la suite⁴⁹. Mais étant donné que, dans un ensemble complexe, et surtout s'il s'agit d'une construction menée par un élève de Bramante, le plan et l'élévation dépendent étroitement l'un de l'autre, il est vraisemblable que les mesures essentielles des élévations du projet du cardinal étaient déjà connues vers la fin de 1514 ou le début de 1515. Rarement la genèse de la forme d'une construction de la Renaissance a fait l'objet d'une documentation aussi détaillée que celle du Palais Farnèse et il est intéressant de suivre en détail l'évolution de la démarche de Sangallo et, ainsi, d'obtenir des indications sur sa méthode. Enfin, on peut se demander dans quelle mesure Sangallo a hérité cette méthode de ses maîtres Bramante et Giuliano da Sangallo, et dans quelle mesure il l'a perfectionnée. En général, Sangallo ne conservait que les projets non réalisés. Aussi, nous ne devons les projets et esquisses qui ont été gardés qu'au fait qu'ils diffèrent de la réalisation ou même qu'ils n'ont pas du tout été réalisés.

De tous les croquis conservés de Sangallo pour le projet du cardinal, l'un d'eux, dessiné de sa main (Uffizi A 627), est certainement antérieur aux autres⁵⁰ (fig. 22). Il comporte de nombreux détails cotés, et, dans l'espace circonscrit par l'arcade centrale du rez-de-chaussée, une échelle en palmes; dans la marge de droite est esquissée une élévation de l'extérieur, assortie de mesures. Il s'agit là d'une coupe longitudinale très proche de la réalisation. Non seulement le système et les dimensions des arcades, mais aussi les deux portiques vus en coupe le prouvent. Leur largeur de 28 palmes correspond à celle de la réalisation; les portiques des deux corps latéraux sont considérablement plus étroits. La largeur dans œuvre de la cour carrée mesure 117 palmes 1/2, soit environ 4 palmes de moins qu'en réalité, la hauteur du rez-de-chaussée (de plancher à plancher) ne présente une différence que d'environ 1 palme

⁴³ FROMMEL 1973, pl. 148.

⁴⁴ *Op. cit.*, pl. 181.

⁴⁵ *Op. cit.*, 2, p. 105, doc. 16.

⁴⁶ « ... el qual ha fato imo una cena al pontefice et a 20 cardenali; ne la quale furono pavoni che costorono 6 ducati el paro » (M. SANUTO, *I diarii*, 27, Venezia, 1890, col. 471).

⁴⁷ A.S. Roma, Coll. Not. Capit., vol. 1840, fol. 13 sq.

⁴⁸ Le 13 juin 1514 le cardinal fait prêter serment à un évêque *in domo habitationis et residentie sue in camera inferiori nova in regione Arenula* (Paride de GRASSI, *Diarium*, B. Vaticana, Vat. lat. 12308, fol. 12v); cf. aussi *loc. cit.*, fol. 21v (21 mars 1519).

⁴⁹ Cf. *infra*, p. 151.

⁵⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 112, doc. 85.

3/4. L'ouverture des arcades est inférieure d'environ 1/3 de palme à celle de la réalisation et la hauteur des impostes de près de 2 palmes 2/3. Les largeurs des piliers et des colonnes, de 6 palmes et 3 palmes 3/4, sont déjà les largeurs définitives; la hauteur totale du rez-de-chaussée, y compris celle du balcon, ne diffère que de quelques centimètres de celle de la réalisation (environ 44 palmes 1/4). Les différences de forme apparaissent essentiellement dans les simples corniches d'imposte, dans les clés à volutes des arcades, dans la corniche et, si le dessin est complet, également dans le renoncement aux éléments décoratifs tels que les métopes, les frises du gorgéon et les embrasures à caissons. Toutefois, ce détail de la composition dut certainement faire l'objet d'un autre projet.

Nous ne connaissons pas le plan définitif de Sangallo pour les deux étages supérieurs du projet du cardinal ouverts sur la cour. Sur l'Uffizi A 627, Sangallo propose une alternative pour ces deux étages. La solution de gauche, avec ses deux portiques ioniques de même hauteur que le rez-de-chaussée, est certainement antérieure à l'autre, étant donné que les repentirs de leurs arcades sont reconnaissables dans la moitié droite; dans la solution de droite, un étage composite succède à un étage ionique, chacun ayant une hauteur dépassant de 3 palmes celle du rez-de-chaussée, réduisant ainsi ce dernier à un socle.

Dans la réalisation, l'étage ionique n'est que légèrement plus élevé que le rez-de-chaussée et se rapproche donc de la solution de gauche. Outre les différences qui se répètent dans les deux galeries supérieures, ce qui frappe surtout dans le projet Uffizi A 627, ce sont les balustrades extrêmement hautes (6 palmes 1/2) présentant une courbure convexe en leur milieu et supposant l'existence de la corniche à modillons en forte saillie du rez-de-chaussée. La partie représentant l'extérieur du palais dans la solution de gauche, plus proche de la réalisation, a dû être perdue en même temps que le bord de la feuille, mais peut être reconstituée par analogie avec la moitié droite de la feuille. Le système de façade, simple, devait être le même dans les deux cas. L'hypothèse de droite, qui elle a été conservée, évoque la façade qui sera réalisée dans la mesure où elle n'est également rythmée, elle aussi, que par les chambranles des fenêtres et les corniches. Aucune trace du ressaut du portail à bossages rustiques et de son balcon, peut-être parce qu'il s'agit de la façade postérieure. En tout cas, Sangallo respecte une stricte symétrie entre l'architecture intérieure et l'architecture extérieure: les corniches extérieures s'arrêtent dans les deux cas au niveau du plancher d'un étage. Mais ceci signifie que la façade, pour une même largeur totale, aurait atteint une hauteur d'environ 113 palmes 1/4 (hypothèse de gauche), ou de 120 palmes (hypo-

thèse de droite) – au lieu des 132 palmes qu'elle mesure réellement. Il lui aurait donc manqué soit 2,70 m, soit – ce qui est plus vraisemblable – 3,72 m, et elle aurait eu ainsi des proportions beaucoup plus lourdes. Les chambranles des fenêtres des deux étages supérieurs devaient encore recevoir des massifs d'appui à corniche reposant sur consoles qui – tout comme les balustrades – se terminaient à 7 palmes au-dessus du plancher, donc à une hauteur supérieure à celle qu'on observe à l'étage noble, mais à la même que celle du deuxième étage de la construction actuelle. Et, alors que dans la réalisation les deux corniches intermédiaires de la façade extérieure atteignent la même hauteur de 5 palmes, la corniche entre les deux étages inférieurs dans l'hypothèse de droite du projet Uffizi A 627 n'est que de 4 palmes: là encore s'exprime la prédominance des deux étages supérieurs par rapport à l'étage faisant fonction de socle.

Le préliminaire à la mise au propre de Uffizi A 627 était non seulement la détermination des mesures de base du palais, mais une étude minutieuse du détail et surtout des ordres d'architecture antiques. L'esquisse Uffizi A 1199 montre avec quelle précision Sangallo calcula la frise dorique⁵¹ (fig. 21). Et comme il s'agit probablement de la plus ancienne étude détaillée conservée d'ordre dorique, il vaut la peine de retracer point par point le déroulement du projet de Sangallo. En haut à gauche est esquissée une travée du rez-de-chaussée de l'ordonnance de la cour, en bas à droite est noté le résultat provisoire des calculs⁵². La largeur intérieure des arcades est de 16 palmes, la largeur des pilastres de 6 palmes, et par conséquent les mesures de base sont déjà celles que nous retrouverons sur Uffizi A 627. Avec 3,25 palmes, le diamètre des colonnes est plus petit d'un demi-palme que celui de Uffizi A 627, et est exactement dans le rapport de 1 à 8 avec la hauteur des colonnes (cf. tableau). Cette liberté prise avec le rapport normal de l'ordre dorique que Vitruve (IV, 3) et Alberti (VII, 6 sq.) fixent de 1 à 7, est caractéristique de l'architecture antérieure à 1516. Ni Bramante («Tempietto», Palais Caprini, cour du Belvédère, Saint-Pierre, «tegurio» de l'autel de Saint-Pierre), ni Raphaël (S. Eligio, la loggia de la bénédiction de *L'incendie du Borgo*, Palais Jacopo da Brescia) ne s'en tiennent à un canon fixe pour la hauteur des colonnes⁵³. En outre, l'un et l'autre utilisent la base attique dont déjà Alberti – à la différence de Vitruve – avait doté son ordre dorique. Alberti et Bramante doivent avoir eu ici à l'esprit des bâtiments comme la Basilique Émilienne. Ce n'est sans doute pas par hasard, que les plans de Sangallo pour l'étage dorique de la cour du Palais Farnèse, se rapprochent le plus de la dernière version du dorique de Bramante, c'est-à-dire du «tegurio» de l'autel de Saint-

⁵¹ P. N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, 1885, p. XL.

⁵² Au milieu de la feuille: «lo tigrifo 97 $\frac{1}{2}$ »; en bas à droite: «palmi 22 sono / Da mezo pilastro alaltro minuti 1320 / lo tiglifo 97 $\frac{1}{2}$ / lo tiglifo alto col capitello 146 $\frac{1}{4}$ / la metosa larga / A sei metofe viene la metofa 122 $\frac{1}{2}$ /

A cinque viene 166 $\frac{1}{2}$ / da mezo luno tigrifo allaltro sie 220» («243 3/4» barré).

⁵³ Pour l'ordre dorique de Bramante, cf. A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, p. 334 sq.; C. THOENES, *Bramante und die Säulenordnung*, dans *Kunstchronik*, 30, 1977 (XV. Deutscher Kunsthistorikertag, Resümeees der Referate), p. 62-63.

	Vitruve IV, 3	Alberti VII, 6 sq.	Basilique Émilienne (d'après Cod. Coner, pl. 77)	«Tegurio» de l'autel de St-Pierre (d'après Cod. Coner pl. 79)	Uffizi A 1199	Uffizi A 627	Palais Farnèse (d'après LETAROUILLY 1868, pl. 131)	Palais Baldassini (d'après LETAROUILLY 1868, pl. 3)
Diamètre de la colonne	2 M	2 M	80/60 braccia (= 0,778 m)	90/60 braccia (= 0,875 m)	195/60 palmes (= 0,726 m)	225/60 palmes (= 0,838 m)	220/60 palmes (= 0,822 m)	150/60 palmes (0,56 m)
Module	M	M	40/60 braccia	45/60 braccia	97,5/60 palmes	112,5/60 palmes	110/60 palmes	75/60 palmes
Hauteur de la colonne	14 M	14 M	?	?	16 M	14,9 M	16,6 M	12,7 M
Hauteur de la base	1 M	1 M	?	(54) 1,2 M	?	c. 1 M	(113) 1,03 M	(73) 1 M
Hauteur du chapiteau	1 M	1 M	(103) 2,58 M	(73) 1,62 M	(105) 1,08 M	c. 1 M	(124) 1,13 M	(90) 1,2 M
Hauteur de l'architrave	1 M	1 M	(62,5) 1,56 M	(54) 1,2 M	(c. 97,5) c. 1 M	c. 1,1 M	(111) 1,01 M	(97) c. 1¼ M
Hauteur de la frise	1½	1½ M	(83) 2,08 M	(65) 1,44 M	(130) 1,33 M	c. 1½ M	(150) 1,37 M	(91) 1,2 M
Hauteur de la corniche	1½ M	1½ M	(93,5) 2,34 M	(81) 1,8 M	?	c. 1⅔ M	(175) 1,59 M	(110) 1,47 M
Hauteur des triglyphes («chapiteau» compris)	1½ M		(93) 2,33 M	(72) 1,6 M	(146,25) 1½ M	1,5 M	(175) 1,59 M	(105) 1,4 M
Largeur des triglyphes	1 M	1 M	(60) 1,5 M	(48) 1,07 M	(97,5) 1 M	1 M	(110) 1 M	(73) 1 M
Largeur des métopes	1½ M	1½ M	(83) 2,08 M	(97) 2,16 M	(122,5) 1,26 M ou : (166,5) 1,7 M	1½ M	(158) 1,44 M	(80) 1,1 M

M = module

Pierre (1513-1514)⁵⁴. C'est en s'inspirant directement de la Basilique Émilienne que Bramante dote les demi-colonnes de sa «fabbrica» de bases attiques, de hauts chapiteaux ornés de rosaces, d'une architrave à deux faisceaux, d'une frise à triglyphes et métopes et d'une corniche à plaques⁵⁵. Il est pourtant significatif que l'ordre dorique de son «teguurio» se rapproche plus de Vitruve et d'Alberti que de celui de la Basilique Émilienne, car le hauteur de la base, du chapiteau et de l'architrave, comme les mesures des triglyphes et des métopes, respectent plus clairement le module. Apparemment, Bramante a cherché dans sa dernière période un juste milieu entre la théorie et les restes les plus impressionnants des bâtiments de style dorique. Sangallo, qui aurait pu participer encore comme collaborateur de Bramante à l'élaboration de l'entablement du «teguurio» de l'autel de Saint-Pierre, dépasse même dans ses calculs pour le Palais Farnèse le Bramante de la dernière période : il suit Vitruve et Alberti en évaluant le chapiteau dorique, malgré sa frise fleurdelysée, à 21 dactyles (= 105 «minuti»), à peine plus haut qu'un module, et la largeur des triglyphes à exactement un module. Et il suit Alberti en comprenant dans la hauteur des triglyphes de 1,5 module le «chapiteau» de triglyphe, et en donnant ainsi à la frise une hauteur inférieure à 1,5 module. Vitruve avait prévu pour la frise 1,5 module et pour le «chapiteau» de triglyphe 1/6 de module supplémentaire. Comme Sangallo était lié par l'entre-axe de l'arcade, et qu'il avait déterminé les triglyphes

d'après le diamètre des colonnes, il était obligé de traiter la largeur des métopes comme une grandeur variable. L'exposé des mesures au bas de Uffizi A 1199 nous apprend que par une division de l'entre-axe de 1320 «minuti» en six paires de triglyphes et de métopes, chaque métope aurait eu une largeur de 122,5 «minuti» et aurait donc été presque carrée. Bramante pour le «Tempietto» avait déjà recherché des métopes carrées, et Sangallo avait également réalisé vers 1514-1515 dans la cour du Palais Baldassini six paires de triglyphes et de métopes à peu près carrées par travée, de sorte que le triglyphe du milieu venait se placer d'une façon architecturalement rationnelle au-dessus du sommet de l'arcade⁵⁶. Comme nous apprend la ligne inférieure des calculs sur Uffizi A 1199, Sangallo semble avoir préféré d'abord cette solution. Il l'a pourtant à nouveau rejetée, car il partait apparemment du fait que la largeur des métopes devait correspondre à la hauteur des triglyphes, y compris leurs chapiteaux. C'est ce qu'indique la mesure idéale d'une métope de 146,25 «minuti» dans la frise de l'esquisse en haut à gauche, qui sert aussi de base à la mesure, rayée plus tard, de 243,75 «minuti» pour la largeur d'un couple de métope et de triglyphe (en bas à droite). La théorie prend donc pour Sangallo une importance croissante. En outre, l'entablement dorique du Palais Baldassini a dû lui paraître trop peu monumental pour la cour du Palais Farnèse. Sur Uffizi A 627, Sangallo a non seulement augmenté de 2 palmes la hauteur des colonnes

⁵⁴ Cf. en dernier lieu J. SHEARMAN, *Il «Tiburio» di Bramante*, dans *Studi Bramanteschi, atti del Convegno internazionale...* 1970, Roma, 1974, p. 567 sq.

⁵⁵ T. ASHBY, *Sixteenth-century drawings of Roman buildings attributed*

to Andreas Coner, dans *Papers of the British School at Rome*, 2, 1904, pl. 77, 79.

⁵⁶ FROMMEL 1973, 2, p. 23 sq.

pour la porter à 28 palmes, mais il a aussi porté leur diamètre à 3,75 palmes, de sorte que leur proportion de 1 à 7,47 se rapprochait beaucoup plus de la norme vitruvienne. Dans l'exécution le module n'est que de peu inférieur à celui de Uffizi A 627, et, mise à part une surélévation ultérieure de tout le rez-de-chaussée (expliquée ailleurs), les proportions de la frise sont restées à peu près les mêmes. En tout cas, les études de Sangallo pour l'ordre du rez-de-chaussée du Palais Farnèse indiquent qu'il attribuait une plus grande importance à la norme de Vitruve et d'Alberti que ne le faisaient Bramante et Raphaël. Ce n'est que dans l'étude de l'élévation pour la façade du nouveau Saint-Pierre, dessinée sans doute encore dans l'atelier de Raphaël, que Sangallo se rapproche encore un peu plus du canon vitruvien⁵⁷. Mais des variantes comme « tiglifo », « tigrifo », « metofa » ou « metosa » sur Uffizi A 1199 montrent que vers 1514 il ne dominait pas encore parfaitement la terminologie vitruvienne. Et l'alternance de l'ordre ionique et de l'ordre composite dans les deux étages supérieurs de Uffizi A 627, nous apprend combien il était encore éloigné d'un vitruvianisme orthodoxe.

Le projet Uffizi A 627 est dessiné avec une telle clarté et une telle précision que vraisemblablement Sangallo l'a soumis au maître de l'ouvrage; il doit offrir deux des variantes des « più disegni in variate maniere » parmi lesquelles, selon Vasari, le cardinal en aurait choisi une⁵⁸. Pour l'élaboration de ce projet, il a fallu faire un relevé détaillé des dimensions du terrain, parsemé non seulement de constructions du bas Moyen-Âge et de restes de murs antiques, mais aussi de mosaïques antiques qu'il fallait conserver dans la mesure du possible et intégrer au futur musée d'antiques⁵⁹. Détruire les vieux murs et la tour massive était une entreprise coûteuse. Aussi, Sangallo semble-t-il avoir tenu compte, dans son projet, des mosaïques dans la partie nord du palais et des restes de murs récupérables. Bien plus, il a dû même les inclure partiellement dans ses fondations et mettre ainsi son successeur en grande difficulté.

Des mosaïques existent toujours dans la partie nord-ouest de la galerie NE de la cave, ainsi que dans la cave M dans l'aile latérale droite; les murs de la cave M du côté de la cour et de la place reposent encore partiellement sur d'antiques murs de briques. On retrouve dans le mur sud-est de la cave K une partie d'un mur antique; le mur, côté place, de cette même cave s'élevait sur une construction antique qui céda en 1547 sous le poids des trois étages de la façade, et qu'il fallut consolider à grand peine avec des briques⁶⁰. De même, le pilier nord de la cour repose en partie sur une maçonnerie antique. Sous le portique sud-est de la cour (galerie SE de la cave), s'étendent, perpendiculairement,

les restes des murs d'un ensemble de boutiques datant de l'Antiquité ce qui laisse à penser que l'ancêtre de la via del Mascherone passait dans l'Antiquité plus au nord-ouest; il en est de même pour l'ancêtre de la via dei Farnesi, car des restes de murs transversaux sont aujourd'hui coupés par la façade latérale nord-ouest du palais (cave M)⁶¹. Les restes considérables de murs antiques dans l'angle ouest du palais (cave S) semblent par contre ne pas avoir influencé de façon notable le projet de Sangallo. Quoi qu'il en soit, nous pouvons admettre que la largeur de l'aile latérale droite, de même que la disposition du portique nord-est, ont été déterminées par les vestiges antiques. Ce qui signifie d'autre part que Sangallo n'a pu en aucun cas disposer librement la position de sa cour.

Les restes médiévaux ont dû jouer un rôle équivalent pour la disposition du plan. Dans le corps de façade, il s'agit essentiellement des puissantes murailles qui flanquent la volée inférieure de l'escalier principal. Le fait que Sangallo n'ait pas construit ces épais murs pour son escalier est confirmé surtout par les négligences techniques de la maçonnerie. Si cette maçonnerie, qu'on retrouve de chaque côté de la volée inférieure de l'escalier de la cave n'a été retravaillée qu'ultérieurement, c'est certainement parce que l'actuel escalier de la cave n'a été construit qu'à la suite du transfert de l'escalier principal dans le corps latéral gauche⁶². Contrairement à ce qu'on observe au rez-de-chaussée, l'axe médian de cette volée inférieure est légèrement déplacé vers le sud-est par rapport à celui de la galerie NE. Par conséquent, Sangallo aurait adapté la volée inférieure de sa cage d'escalier aux restes d'une tour médiévale et se serait ainsi plié, dans un autre secteur essentiel, aux exigences du terrain (pl. 145b).

L'emplacement de la cour a donc été déterminé par des mosaïques et des murs antiques, de même que par la tour est. Et si l'on considère encore le tracé de la via Arenula, qui explique également la légère courbure de la moitié gauche de la façade, il apparaît qu'en des points déterminants du plan, Sangallo n'avait pas les mains libres, ou plutôt, qu'il fit preuve de toute sa virtuosité en intégrant des données aussi hétérogènes dans un plan d'ensemble qui, plus que celui de tout autre palais encore en place, se rapproche de l'idéal de la Renaissance.

Toutes ces réflexions ont dû déjà être prises en considération dans le projet Uffizi A 627, ce qui explique également que les modifications apportées lors de la réalisation du palais se retrouvent moins dans les mesures du plan que dans celles de l'élévation. Mais une étude détaillée du plan et de l'élévation n'a pu être faite qu'après examen du projet Uffizi A 627 et de son alternative: les hauteurs des deux

⁵⁷ F. WOLFF METTERNICH, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 20)*, Wien, München, 1972, pl. 60-62.

⁵⁸ Cf. *infra*, p. 144.

⁵⁹ Cf. *infra*, p. 168 sq.; la partie de chapiteau dessinée par Sangallo dans le projet Uffizi A 1120 et portant l'annotation « si trova al palazzo di Farnese » pourrait aussi bien provenir des fondations du palais que d'un tout autre lieu de fouilles (par exemple des Thermes de Caracalla) et

appartenait apparemment à la collection du palais (A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 3, Roma, Firenze, 1917, fig. 444). Cf. aussi *supra*, *La présence de l'Antiquité sous le Palais Farnèse*, p. 3-15, et *infra*, R. VINCENT, p. 331-351.

⁶⁰ Cf. *infra*, p. 161.

⁶¹ Cf. *supra*, p. 129.

⁶² Cf. *infra*, p. 155.

étages supérieurs, qui sont encore ouverts sur l'Uffizi A 627, ont eu des répercussions sur le calcul de la cage d'escalier; le renoncement à de hauts balcons convexes a eu des répercussions sur l'entablement dorique, etc...

Si l'on en croit les esquisses conservées, le grand vestibule d'entrée a dû jouer un rôle tout à fait décisif dans la suite de la réalisation du projet accepté par le cardinal. L'«atrium» à trois nefs correspondait au dernier stade de la reconstruction d'une maison antique, à laquelle les deux conseillers qui encadraient alors Raphaël dans l'atelier de Saint-Pierre, Fra Giocondo et Giuliano da Sangallo, avaient beaucoup contribué⁶³. Un étroit couloir, comme on en construisait couramment jusque-là dans les palais romains, aurait paru sombre et oppressant, étant donné la profondeur du corps de façade et la masse des piliers de la cour. Les dessins de Sangallo, Uffizi A 1000 recto et verso, montrent que celui-ci avait déjà prévu le vestibule avant la rédaction finale du projet du cardinal, donc vers 1514⁶⁴ (fig. 23 et 24). Au verso, à côté d'un plan du baptistère du Latran et d'un fragment du plan d'un autre palais, plus petit, vraisemblablement le Palais Baldassini, est esquissé le plan du vestibule avec l'indication des piliers du portail, la porte ouvrant sur la pièce Z¹, la colonnade centrale, le mur rythmé par des niches et des demi-colonnes; on y trouve aussi le dessin d'un caisson de la nef latérale. L'élévation d'un portail dorique à demi-colonnes avec fronton triangulaire rappelle le portail du Palais Baldassini, où l'ouverture des arcades a des dimensions semblables, et dont le niveau de la cour est également surélevé par rapport à la rue⁶⁵. Le plan reproduit dans l'angle gauche en bas de la feuille se rapporte aussi à cet élégant portail. En revanche, la petite esquisse de portail se trouvant au milieu du tiers inférieur de la feuille pourrait bien se rapporter au Palais Farnèse: avec ses ouvertures latérales (niches pour statues?), elle prend probablement en considération le vestibule à trois nefs. Un tel portail pourrait difficilement s'accorder avec les travées de fenêtres du Palais Baldassini. Enfin, dans la marge de droite se trouvent trois variantes d'une corniche dorique en saillie, qui sont à rapporter aux relevés en élévation du portail et se rapprochent, pour le style, de la corniche du vestibule. En effet, aucun des portails dessinés n'aurait été compatible avec un balcon tel que celui qui fut réalisé. En tout cas, ce n'est pas un hasard si Sangallo a pensé en même temps le vestibule et le portail et si la réflexion embrasse les Palais Farnèse et Baldassini, de proportions pourtant si différentes: le vestibule, avec sa large nef centrale et ses étroites nefs latérales, nécessitant un éclairage propre, rendit plus difficile la réalisation du milieu de la façade. La version qui fut adoptée présentait pour Sangallo, qui procède par additions, l'avantage d'unifier la largeur des travées de la façade et de ne briser la ligne des fenêtres que par le portail. Mais, elle avait cet inconvénient qu'aux deux étages inférieurs, le rapport entre le portail à bossages rustiques, voire le motif du balcon, et

les fenêtres adjacentes, n'est pas des plus heureux. Si Sangallo s'était décidé pour un portail dorique avec des fenêtres latérales, il aurait manqué à la façade cette étroite corrélation entre le bossage rustique du portail et le chaînage rustique des angles d'une part, et entre le portail et la loggia du balcon d'autre part, corrélation qui est si déterminante pour l'unité formelle de la façade. Pour l'arcade du balcon du projet définitif, Sangallo reprit le motif de l'arc de triomphe prévu dans son projet initial pour le portail. Le fait que quelques esquisses se rapportent au Palais Baldassini prouve que ces deux constructions ont été conçues en même temps.

Le projet Uffizi A 1000 recto nous renseigne de façon encore plus précise sur les considérations de Sangallo. Toutes les esquisses se rapportent au Palais Farnèse: la moitié droite concerne la transition entre le rez-de-chaussée et l'étage noble, en façade comme sur la cour, et la moitié gauche le raccordement du vestibule au portique de la cour. La coupe transversale du portique dorique de la cour, à droite, présente encore la corniche d'épaulement simple, l'entablement élevé et la haute balustrade du projet Uffizi A 627. De plus, les mesures des élévations dans la marge de droite sont restées les mêmes – excepté pour l'entablement dorique qui est légèrement plus élevé (8 palmes au lieu de 7 palmes 3/4) et les colonnes, dont le diamètre atteint 4 palmes au lieu de 3 palmes 3/4. Les chambranles des fenêtres de l'étage noble reposent, comme sur le projet Uffizi A 627, sur des volutes, et non sur des piédestaux. Ils sont déjà surmontés de frontons en alternance et leur demi-colonnes sont accompagnées de l'ombre d'un pilastre. Au lieu du portail à demi-colonnes est représenté un portail à bossages rustiques formant ressaut. Celui-ci avance vers la place de toute la largeur d'un bossage et peut ainsi recevoir un balcon à l'étage noble. Le croquis dans la marge de droite montre que les puissantes volutes décorées d'une feuille d'acanthe devaient correspondre par leur hauteur aux balustres élancés du balcon central. Il n'est pas à exclure, même si cela paraît invraisemblable, que Sangallo ait envisagé ici, sur le modèle du Palais Caprini et des écuries de la Farnésine, de munir également les fenêtres d'un balcon. Les baies des fenêtres sont encore, avec leurs 11 palmes, nettement plus basses que celles qui ont été réalisées (13 palmes). Les études portent essentiellement sur la hauteur du portique nord-est, dont les impostes atteignent la hauteur surprenante de 22 palmes, au lieu de 20 palmes sur le projet Uffizi A 627, et dont la hauteur totale dans œuvre passe de 35 à 36 palmes.

Ces deux corrections sont sans aucun doute en rapport avec les croquis de la moitié gauche de la feuille. Certes, Sangallo utilise là les unités de Vitruve et non les palmes; toutefois, il est indéniable qu'il y étudie le raccord entre l'ordre du vestibule et celui de la cour. L'«atrium» de Vitruve, tel que l'avait reconstitué Fra Giocondo, et tel que

⁶³ FROMMEL 1973, 1, p. 54 sq.

⁶⁴ *Op. cit.*, 2, p. 118, doc. icon. 2, pl. 50a, b.

⁶⁵ *Op. cit.*, 2, p. 23 sq., pl. 12 sq.

Sangallo l'a imité ici, exigeait un ordre complet de colonnes séparant la large nef centrale des étroites ailes latérales (*alae*). D'autre part, la pensée systématique de la Renaissance exigeait qu'il y eût non seulement une axialité verticale, mais aussi un lien horizontal entre les parties avoisinantes de la construction, qu'il s'agisse de la correspondance entre la cour et la façade, ou de la transition continue entre deux unités ouvertes l'une sur l'autre, ici par exemple le passage de l'«atrium» à la cour. Mais l'ordre architectural du vestibule ne pouvait être accordé à l'ordre des demi-colonnes de la cour, étant donné qu'il était lié à l'imposte de sa voûte en berceau, et donc beaucoup plus bas; pourtant, l'imposte du vestibule put être placée au même niveau que l'imposte des arcades de la cour. La difficulté consista à harmoniser les colonnes du vestibule avec les pilastres des arcades de la cour sans nuire à leurs proportions par rapport aux demi-colonnes, plus grandes. Les points névralgiques étaient les bases et le registre des chapiteaux et de l'entablement de l'ordre architectural du vestibule. Plusieurs esquisses sur la page gauche du projet Uffizi A 1000 recto traitent de ces deux problèmes: deux esquisses étudient le problème de l'harmonisation des deux bases, et quatre celui de l'harmonisation de l'entablement et de la corniche d'imposte. Sangallo avait déjà été confronté à des problèmes semblables lors de la construction de Saint-Pierre où il s'agissait d'harmoniser les piliers des grandes arcades de la nef centrale avec les ordres plus petits de nefs latérales, des galeries et du chœur⁶⁶.

Pour les bases, Sangallo propose sur l'un des croquis une base de colonne «corinthienne» et sur l'autre une base «dorique» (attique). La solution définitive qui surélève chaque base du vestibule au-dessus de la base des piliers par le moyen d'un piédestal, et fait naître une continuité entre les deux uniquement par le retrécissement des fûts des piliers, n'apparaît pas encore. Et, étant donné que les colonnes ne possèdent pas de piédestal et reposent donc directement sur le sol, leur entablement n'arrive qu'à la hauteur des impostes des piliers des arcades. Dans aucune des trois esquisses, Sangallo ne cherche à aligner le chapiteau des colonnes du vestibule avec le corniche d'imposte des piliers de la cour; il ne le fait que pour l'entablement dans la mesure où, adepte des canons de Vitruve, il ne pouvait réduire son entablement dorique à la hauteur de la corniche d'imposte qu'en renonçant à la frise, sur le modèle de la *Cripta Balbi* et du porche du Panthéon. La version la moins satisfaisante est celle qu'on lit dans la marge inférieure, où seules la fasce supérieure et la corniche de l'entablement dorique correspondent à la corniche d'imposte. Là aussi, la solution définitive, à savoir le transfert du chapiteau, de l'architrave et de la corniche dans la zone de l'imposte des piliers de la cour, n'apparaît pas encore. En tout cas, les études de Sangallo, dans le projet Uffizi A 1000 recto, montrent que la hauteur des fûts des colonnes du vestibule est légèrement variable, et qu'il ne s'agit donc pas

de fûts antiques, mais tout au plus d'un matériau antique retaillé. Peut-être ce matériau antique ressemblait-il aux deux épais fragments de fût de granit rouge qui supportent aujourd'hui, dans l'angle sud de la cave W, l'arc de soutènement d'un mur élevé ultérieurement au rez-de-chaussée. De même, le seuil du portail principal a pu être exécuté à partir des mêmes fragments de colonnes. L'alternance de leur matériau et leur diamètre d'exactly 2 palmes 1/2, unité de mesure inconnue dans l'Antiquité, montrent que les fûts des colonnes du vestibule ont été retaillés.

Même dans l'hypothèse où Sangallo se serait contenté provisoirement de la version représentée sur le projet Uffizi A 1000 recto, qui, sans être parfaite était toutefois réalisable, le dessin Uffizi A 627 aurait cependant pu être exécuté encore après l'Uffizi A 1000. En effet, le diamètre des colonnes et la hauteur de l'entablement sur ce dessin se rapprochent plus de ceux de la réalisation que sur l'Uffizi A 1000 recto. Cependant, la hauteur de 22 palmes (du sol jusqu'au-dessus de la corniche d'imposte) et de 36 palmes (jusqu'au sommet de la voûte en berceau) portée sur la coupe des portiques de la cour, à droite, sur l'Uffizi A 1000 recto, indique que Sangallo pensait déjà à la version qui fut adoptée et pour laquelle la hauteur de l'imposte atteint 22 palmes 2/3. La différence de 2 palmes entre les hauteurs des impostes indiquées à gauche et à droite sur le projet Uffizi A 1000 recto peut difficilement s'expliquer autrement. Le niveau du sol des portiques pouvait être difficilement placé à 0,44 m au-dessous de celui de la cour, ce à quoi s'oppose également l'harmonisation des bases sur la moitié gauche de la feuille. Grâce aux conclusions tirées d'autres croquis, Sangallo a dû par la suite, de 20 palmes (droite), augmenter la hauteur des impostes à 22 palmes (gauche). Car la transposition du chapiteau et de l'entablement des colonnes, du vestibule aux pilastres, des arcades de la cour, ne pouvait se faire que de deux façons: ou bien l'on conservait la hauteur de l'imposte des piliers et agrandissait vers le bas la corniche d'épaulement, et les piliers auraient paru trapus et leur entablement massif; ou bien l'on augmentait l'imposte en conséquence en agrandissant sa corniche vers le haut. Mais alors, le système péniblement élaboré sur l'Uffizi A 627 menaçait d'être complètement désorganisé. Les hauteurs des étages de même que les proportions des demi-colonnes devaient être révisées. En élevant la corniche d'épaulement d'environ 2 palmes, le rapport des demi-colonnes passait de 1 à 8 à environ 1 à 8,53. C'est la raison pour laquelle Sangallo, sur le projet Uffizi A 1000 recto, pensa à augmenter le diamètre des colonnes (4 palmes au lieu de 3 palmes 3/4) afin de retrouver l'ancien rapport, «la cholonna palmi 4 grossa». Mais, l'élargissement des colonnes se serait fait au détriment des piliers et surtout des archivolttes. Aussi opta-t-il pour le rapport de 1 à 8,3, inhabituellement élancé pour la première phase de son œuvre et que nous ne devons donc pas interpréter en termes purement stylistiques. Pour éviter

⁶⁶ Cf. les dessins Uffizi A 4 et Uffizi A 52 chez: F. WOLFF METTERNICH, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 20)*, Wien, München, 1972, pl. 27, 52,

65, qui, même s'ils ont été exécutés après 1514, révèlent les mêmes problèmes que ceux qui avaient déjà dû se poser pour les projets de Bramante.

d'autres modifications qui auraient entraîné de nombreuses difficultés, Sangallo réduisit l'entablement dorique de près de 1/2 palme en suivant l'exemple de l'ordre dorique du théâtre de Marcellus, et les balcons de l'étage noble de 2 palmes, de telle sorte que la hauteur totale depuis le niveau du sol du rez-de-chaussée jusqu'aux balcons de l'étage noble resta pour ainsi dire identique : la hauteur constante s'élève à 44 palmes 1/2 sur l'Uffizi A 627, à 44 palmes 1/2 sur l'Uffizi A 1000 recto et à environ 44 palmes 3/4 dans la réalisation (9,984 m selon Letarouilly). Nous pouvons ainsi en conclure que Sangallo gardait une relative souplesse quant aux détails formels, tels que le rapport des colonnes, ou la forme et la hauteur des balcons de l'étage noble, mais que, pour des raisons inconnues, il ne se sentait pas libre quant à la hauteur des appuis de fenêtre de l'étage noble. Peut-être que certaines parties de la construction étaient déjà avancées jusqu'au dit niveau lorsque l'Uffizi A 1000 recto fut conçu.

Le dessin Uffizi A 1001 recto a dû être réalisé à la suite de l'Uffizi A 1000 recto. En effet, on y retrouve le dessin de l'élévation des chambranles des fenêtres de l'étage noble, telle qu'elle est déjà représentée sur l'Uffizi A 1000 recto⁶⁷ (fig. 25). Les dimensions dans œuvre sont de 6 1/2 × 13 palmes au lieu de 6 × 11 palmes; la hauteur de la volute d'appui des fenêtres est restée à peu près la même. Le croquis portant des indications de mesures à gauche répond au relevé en élévation, à l'échelle, sur le côté droit. Les proportions de l'entablement par rapport au module des colonnes, et la pente de 3/7 du fronton sont expliquées en bas à droite. Le terme « settentrio » dans l'angle inférieur droit de la feuille, et l'échelle circulaire au-dessus pourraient bien représenter les préparatifs d'un mesurage goniométrique du terrain. Sur un plan du palais orienté avec la façade sur la place vers le bas, le nord se trouverait au même emplacement. De même, les lignes tracées au verso pourraient être en rapport avec le mesurage du terrain (fig. 26). Ce serait donc le plus ancien document datable, de nature graphique, prouvant l'utilisation de la boussole pour le mesurage et l'implantation d'une nouvelle construction sur un terrain⁶⁸. Des comptes se rapportant à une charpente et effectués par Sangallo en personne nous donnent un point de repère pour dater cette feuille : « lo solaro channe 24-ducati 240 / Lo diffare lo solaro-ducati 15 / lo tirare li legni fora-ducati 15 / lo solaro rusticho-ducati 48 / li quattro travi arivati-ducati 52 / quello più che sara richresciuto / [somme :] 370 [ducati] ». Il s'agit apparemment de la destruction d'un vieux plafond en bois ou d'une charpente, et de sa reconstruction, pour laquelle quatre poutres viennent d'être livrées. Les quatre ou cinq poutres dont il est question pourraient bien faire déjà partie de la livraison effectuée pour la charpente du « salotto dipinto » en septembre de l'année 1515. Le calcul de Sangallo laisse à penser qu'il s'agit là simplement du rem-

placement d'une vieille charpente par une neuve – et non de la destruction d'une vieille maison. Un tel remplacement n'aurait pu devenir nécessaire que si une nouvelle partie de la construction devait être reliée à une plus ancienne par des toits ou des poutres communes. Si la notice au verso est en rapport avec la commande du printemps 1515, la feuille daterait donc de l'automne 1515 lorsque furent fixées les mesures précises du mur de façade de l'étage noble. Les projets étroitement analogues dont nous entretenons l'Uffizi A 1000 seraient donc également à dater de l'année 1515.

Sur l'Uffizi A 1001 verso, figure la grossière esquisse charbonnée d'un profil de corniche qui évidemment devait constituer le couronnement du rez-de-chaussée de la façade extérieure, et servir aussi de base aux chambranles des fenêtres à colonnes de l'étage noble. C'est ce qui ressort d'un second projet de Sangallo pour un chambranle de fenêtre à fronton triangulaire de l'étage noble, le projet Uffizi A 1752, qui a dû être conçu quelques années plus tard⁶⁹ (fig. 27). Sur l'Uffizi A 1752, Sangallo étudie en outre les effets tectoniques et plastiques qu'aurait ce chambranle sur la corniche du rez-de-chaussée, ainsi que sur le socle et le chaînage rustique des angles de l'étage noble. En posant les colonnettes du chambranle sur des piédestaux, et non plus sur des volutes, il est contraint de faire saillir encore plus la corniche du rez-de-chaussée, comme cela apparaît sur les deux hypothèses de la marge de gauche : sur l'une, la corniche s'avance devant ce qui subsiste du socle de 3/4 palme, et sur l'autre de 1 palme 1/2. Ce qui signifie que Sangallo n'était pas encore décidé à utiliser des colonnes libres comme sur le projet Uffizi A 1000 recto, ou bien des demi-colonnes comme sur le projet Uffizi A 1001 recto. Tout comme sur le croquis ultérieur Uffizi A 918⁷⁰ (fig. 35), la saillie de la corniche entre le rez-de-chaussée et l'étage noble dépend du socle de l'étage noble. Et les mesures en élévation des colonnes des chambranles conditionnent, pour leur part, à leur tour, le rythme du chaînage rustique des angles.

Des repentirs montrent que Sangallo avait tout d'abord prévu un autre rythme avec des bossages plus élevés (huit bossages au lieu de douze jusqu'à la corniche des fenêtres), avec une faible différence entre les grands et les petits bossages et une base élevée. Dans le croquis définitif, Sangallo opte pour des bossages de 1 palme 1/2 ou 1 palme 1/4 de hauteur et de 4 palmes 2/3 ou 3 palmes 2/3 de longueur. Dans la réalisation, on trouve onze bossages au lieu de douze jusqu'à la corniche de la fenêtre qui, de façon caractéristique, arrive, sur les trois versions, au contact d'un bossage long; les petits bossages sont réduits à 3 palmes de longueur. La version retenue s'adapte de la façon la plus « organique » au chaînage rustique du rez-de-chaussée, dont la hauteur au-dessus de la corniche des fenêtres diminue sensiblement, comme sur les façades des

⁶⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 118, doc. icon. 3, pl. 51a, 52b.

⁶⁸ Cf. *op. cit.*, 2, p. 5, doc. icon. 2.

⁶⁹ FROMMEL 1973, 2, p. 120, doc. icon. 14, pl. 51b; ce projet est daté

dans cet ouvrage de 1539-1540, donc vraisemblablement postérieurement à sa date réelle.

⁷⁰ Cf. *infra*, p. 153.

Palais Baldassini et Ricci-Parraciani. Peut-être le portail à bossages rustiques détermina-t-il la réduction des bossages supérieurs. La disposition de ses écoinçons rappelle directement le portail du Palais Pandolfini (1517 et années suivantes)⁷¹. Le premier projet de Sangallo devait être encore plus proche des portails à bossages rustiques de Bramante pour la cour du Belvédère (environ 1504 et années suivantes) et la cour de Saint-Damase (1509 et années suivantes).

En tout cas, Sangallo s'efforce sur le projet Uffizi A 1752 d'accorder le chaînage rustique des angles sur les deux étages. Du fait que Sangallo retravailla de façon constante les détails du palais, le projet Uffizi A 1752 a pu être conçu dans les années 1517-1527, lorsque l'influence de Raphaël était pour lui décisive.

L'esquisse non cotée Uffizi A 1295 recto se rapportant aux bancs et massifs d'appui des fenêtres du rez-de-chaussée semble faire partie de la même phase de conception que les projets Uffizi A 627, 1000 et 1001. Toutefois, elle s'applique de façon moins évidente au Palais Farnèse⁷² (fig. 28). Au cas où cette esquisse se rapporterait effectivement au palais, il faudrait admettre que la corniche du massif d'appui supérieur devait initialement créer une saillie en retour entre les consoles; la surface entre les consoles devait être décorée au moyen de reliefs. En fait, cette partie semble aujourd'hui un peu morne, comme si le décor initialement prévu n'avait pas atteint le stade de la réalisation (pl. 70c et d). Cette caractéristique commune avec les prototypes du rez-de-chaussée du Palais Médicis-Lante, de 1514 environ, peut-être cependant considérée comme un argument supplémentaire pour replacer cette esquisse dans la première phase de la construction du Palais Farnèse⁷³.

Le projet Uffizi A 1002 élaboré de façon très détaillée par Sangallo pour la grande cage d'escalier a dû être conçu à la fin de l'année 1515, mais très certainement après les projets Uffizi A 627 et A 1000⁷⁴ (fig. 29). Ce projet tient déjà compte de la hauteur définitive du plancher de l'étage noble (39 palmes 1/4 au lieu de 37 palmes environ sur Uffizi A 627) et porte la mention : « la schala del chardinale di Farnese del palazzo suo di Roma ». Il fait donc probablement encore partie du « projet du cardinal » et peut être ainsi daté d'avant 1527. L'escalier représenté est, de par la longueur et l'articulation de ses trois volées, presque identique à celui qui fut exécuté (pl. 403). Toutefois, il tourne, après la volée inférieure, à gauche, vers la façade donc, et non à droite comme aujourd'hui. Les fondations des caves A¹ et A² qui ont été conservées, ainsi que le plan de Munich datant de 1520 environ et la vue de 1540 confirment que la construction de cet escalier fut réellement entreprise (pl. 402). Où en était sa construction en 1540, nous ne le savons pas. La relation, datée de 1540, sur la chute d'une des filles de Pier Luigi Farnèse du haut d'un escalier provi-

soire en bois, pourrait bien se rapporter à celui-ci, si l'on admet que toutes les marches de travertin n'étaient pas encore en place à cette date⁷⁵. Mais, une partie du revêtement de pierres de taille devait être déjà exécutée, si ce n'est posée, comme le prouvent non seulement le plan de Munich, mais aussi le fait que les antes des murs représentés sur l'Uffizi A 1002 coïncident approximativement avec ceux de l'actuelle cage d'escalier, preuve qu'ils ont été partiellement réutilisés.

Les explications détaillées se trouvant sur l'Uffizi A 1002 permettent de déterminer avec précision les mesures en élévation du projet. La courte volée inférieure devait avoir une hauteur de 5 palmes 3/4, la volée du milieu de 17 palmes 2/16 et la volée supérieure de 15 palmes 5/16. À cela s'ajoute une élévation de 1/2 palme pour chacun des paliers terminant les deux volées supérieures « primo scalone ». Sangallo indique une hauteur de 5/16 palme pour un giron de 1 palme. Pour un giron (sans saillie) de 2 palmes, il y aurait donc un total de 63 marches de 14 cm de hauteur chacune, dont 9 sur la volée inférieure, 28 ou 29 sur la volée du milieu (palier inclus) et 25 ou 26 sur la volée supérieure (palier inclus). Au moyen d'une saillie profilée vers le bas, la profondeur de chaque marche a pu être augmentée encore un peu. La largeur de la volée inférieure et du palier tournant supérieur est de 17 palmes, celle des deux volées supérieures de 16 palmes chacune, de telle sorte qu'en plan, les paliers tournants ont une section presque quadrangulaire. La volée supérieure est de 6 palmes plus courte que la volée du milieu, car Sangallo voulait prolonger dans toute sa longueur la galerie de l'étage noble jusqu'au débouché de l'escalier – tout comme Michel-Ange dans son « ricetto » (étage 1, galerie NE). Il est intéressant de constater que la largeur des deux volées supérieures correspond presque exactement à leur hauteur. Leur angle d'inclinaison, c'est-à-dire l'« ipottemusa » de Sangallo, résulte approximativement de la diagonale passant par trois carrés dont un des côtés correspond à la hauteur d'une volée. Sangallo a qualifié ce type d'escalier de « tripla » sur un schéma probablement ultérieur, l'Uffizi A 1317⁷⁶. Et de fait, dans le « projet du cardinal », l'inclinaison par palme est plus petite de 5 mm environ (5/16 palme au lieu de 5/15 palme).

La naissance et la fin de chaque volée, c'est-à-dire les quatre coins des paliers tournants sont divisés par des ressauts de 1/2 palme d'épaisseur et 2 palmes 5/6 de largeur; compte-tenu de la largeur du limon de l'escalier, la largeur des ressauts sur le second palier tournant passe à 3 palmes 5/6.

Les angles des paliers tournants sont coupés de telle sorte que visiblement ils forment également des points de repos centralisés, tout en gardant une certaine axialité. L'importance qu'avaient ces points de repos pour Sangallo apparaît dans la volée inférieure, qui possède un palier

⁷¹ FROMMEL 1973, 2, p. 355 sq., pl. 156 sq.

⁷² *Op. cit.*, 2, p. 119, doc. icon. 6, pl. 52a.

⁷³ Pour le Palais Médicis-Lante, cf. *op. cit.*, 2, p. 224 sq., pl. 87 sq.

⁷⁴ *Op. cit.*, 2, p. 118, doc. icon. 4, pl. 49b.

⁷⁵ *Op. cit.*, 2, p. 107, doc. 41; LETAROUILLY 1868, p. 281 sq.

⁷⁶ *Op. cit.*, 1, p. 63, pl. 188d.

supplémentaire (pl. 108, 354) : aux trois premières marches, dont la plus basse prend dans le portique d'une façon qui invite à l'emprunter, et est flanquée de socles de statue trapézoïdaux, succède une plate-forme de la profondeur de deux autres marches; tout comme les paliers tournants, celle-ci est encadrée de chaque côté par des pilastres; elle est même anoblée par des niches semi-circulaires destinées à recevoir par la suite des statues⁷⁷. Des statues accompagnaient donc le visiteur dans sa progression depuis le vestibule jusqu'à la cage d'escalier. Fonction et forme, commodité et esthétique, mouvement et repos étaient ainsi mis en harmonie avec une grande virtuosité. Des repentirs sur le projet Uffizi A 1002 dévoilent que ce point de repos devant les niches n'était pas prévu initialement, et qu'à sa place, onze marches devaient conduire sans interruption jusqu'au premier palier tournant.

Le plan de l'escalier principal et de ses trois volées ne peut être séparé de la construction extérieure et de son articulation. Ainsi, le niveau du plancher du premier palier tournant est légèrement en-dessous du massif d'appui du chambranle de la cinquième fenêtre du rez-de-chaussée de la façade latérale gauche (à partir de l'angle est), dans l'axe de laquelle se trouve exactement la volée inférieure (pl. 403). Aussi, le niveau du plancher du palier tournant à deux travées entre les deux volées supérieures a-t-il dû se trouver presque exactement au centre de la corniche qui régnait au-dessus des chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée de la façade, sur la place. Leur voûte portante devait être réalisée de telle façon que les baies des trois fenêtres d'angle du rez-de-chaussée ne soient pas dissimulées, ce qui, vu la largeur des volées, ne devait pas présenter de grandes difficultés⁷⁸. La hauteur de la voûte du palier tournant supérieur était calculée non seulement en fonction des chambranles des fenêtres de l'étage noble, mais aussi du palier tournant correspondant de l'escalier menant au deuxième étage. Si l'on admet pour l'étage noble une hauteur d'étage d'environ 40 palmes, deux volées ayant l'amplitude de la volée supérieure de l'escalier du rez-de-chaussée auraient dû atteindre une hauteur de 20 palmes chacune. Ces deux volées auraient ainsi paru considérablement plus raides que celle de l'escalier du rez-de-chaussée. Leur palier tournant unique se serait trouvé exactement au milieu de l'étage noble, à peu près à la hauteur de la frise des chambranles des fenêtres, donc suffisamment élevé pour que leur voûte surbaissée arrive juste au-dessus des baies. Mais cette voûte aurait certainement été identique à celle du palier supérieur de l'escalier du rez-de-chaussée. Ce dernier aurait ainsi été éclairé par l'ensemble des baies des fenêtres de l'étage noble et aurait semblé, avec un hauteur totale d'environ 8,70 m, beaucoup plus élevé que le palier tournant inférieur. Mais si la hauteur des paliers tournants coïncidait de façon aussi exacte avec les chambranles des fenêtres de l'étage noble, l'augmentation de leur hauteur dans œuvre de 11 à 13

palmes doit être en mise en relation avec le rehaussement des piliers de la cour, et celui du rez-de-chaussée et, par là, probablement avec celui des trois étages qui passèrent d'environ 37 palmes à environ 39-40 palmes. En conséquence, le projet d'escalier Uffizi A 1002 remonterait à la même période que le projet de fenêtre Uffizi A 1001 recto sur lequel la baie des fenêtres est déjà surhaussée, et serait ainsi vraisemblablement à dater de la fin de l'année 1515.

L'unique palier tournant de l'escalier menant au deuxième étage aurait donc été conçu en fonction de l'éclairage fourni par les fenêtres de ce niveau. Mais si l'on donne à ce palier la même hauteur que celle du palier correspondant dans l'escalier du rez-de-chaussée, ceci supposerait alors des chambranles de fenêtre plus bas avec une baie plus étroite, de dimensions à peu près semblables à celles que prévoyait Sangallo, eu égard à l'ordre monumental du projet Uffizi A 998⁷⁹ (fig. 33). Il est probable que Sangallo n'imagina les chambranles réalisés à l'étage supérieur qu'après 1540, alors qu'il avait abandonné la cage d'escalier du «projet du cardinal», et introduit la grande salle d'angle exigeant un éclairage maximal. Les chambranles des fenêtres de l'étage supérieur du «projet du cardinal» devaient être du même type que ceux du projet Uffizi A 1000 recto.

Mais cette interdépendance des paliers de l'escalier et des fenêtres de la façade extérieure a également une incidence directe sur les entraxes. Le principe, cher à Bramante, de l'harmonie axiale exigeait que les volées ainsi que les paliers fussent alignés selon l'axe médian des fenêtres et des portes. Et, les entraxes étant constants à l'intérieur du corps de façade, les largeurs des volées dépendaient des entraxes et réciproquement. La largeur de l'escalier devait donc correspondre à deux entraxes de la façade extérieure et sa longueur à cinq entraxes. De même, la fenêtre d'angle de la façade latérale gauche devait servir de source de lumière pour les paliers supérieurs. L'élargissement des deux paliers de l'escalier du rez-de-chaussée à 17 palmes (au lieu d'une largeur de 16 palmes seulement pour les deux volées supérieures), le décalage même de cette fenêtre d'angle de 1/2 palme vers le nord-est, qui devait poser des difficultés à Sangallo après 1540, s'expliquent peut-être aussi par leur rapport axial avec l'escalier du «projet du cardinal». Aujourd'hui, l'embrasure de cette fenêtre d'angle semble beaucoup trop rapprochée de l'angle est du grand salon A (pl. 405) pour pouvoir s'accorder avec le palier supérieur du projet Uffizi A 1002. Initialement, les murs extérieurs de l'escalier devaient cependant rester aussi minces que ceux de l'escalier E 1 qui fut réalisé. C'est seulement le salon A et sa gigantesque charpente qui rendirent nécessaire le renforcement des murs extérieurs. Cette consolidation des murs et le prolongement en forme d'entonnoir des embrasures vers l'intérieur réduisirent l'angle intérieur est du palais par rapport à ce que prévoyait le «projet du cardinal». Pour le reste, les fenêtres des paliers tour-

⁷⁷ Cf. *infra*, p. 169.

⁷⁸ Les réserves de PAGLIARA 1976, ne résistent pas à un examen

approfondi.

⁷⁹ Cf. *infra*, p. 152 sq.

nants supérieurs purent facilement être adaptées par une disposition appropriée des embrasures en fonction de la façade externe. Juste en face de la fenêtre d'angle de la façade latérale gauche se trouvait vraisemblablement une porte conduisant à la mezzanine au-dessus des pièces, encore basses à cette époque, du rez-de-chaussée.

Tout ceci confirme une fois de plus l'étroite imbrication des différentes parties de ce palais. Aucune partie ne pouvait être conçue et encore moins exécutée indépendamment des autres. Les choses se passèrent de façon nettement plus simple pour l'escalier actuel, dont les volées supérieures sont éclairées par une cour propre. Celui-ci dépend beaucoup moins de la façade extérieure, mais il est en contrepartie considérablement plus sombre. En effet, alors que les deux paliers supérieurs de l'escalier du « projet du cardinal » recevaient chacun un éclairage direct grâce à trois fenêtres, l'éclairage de l'escalier actuel reste indirect. Mais, non seulement la recherche d'un meilleur éclairage, mais aussi la nécessité d'aménager dans le palais deux appartements équivalents poussèrent certainement Sangallo à placer l'escalier principal dans le corps de façade, limitant ainsi sa liberté dans l'ordonnance de la façade extérieure. Ainsi le type d'escalier réalisé pour le Palais Giraud-Torlonia que reprit Sangallo pour le Palais Baldassini datant de la même époque ne put être appliqué au Palais Farnèse parce que les fenêtres de ses paliers tournants ne peuvent s'accorder avec une façade entièrement symétrique⁸⁰.

Plus encore que tous les plans du « projet du cardinal » qui viennent d'être analysés, le projet Uffizi A 1002 prouve avec quelle précision (au millimètre près) Sangallo a conçu dès le début le Palais Farnèse. On observe cette même précision chez Sangallo dans des projets réalisés pour des détails de la composition de Saint-Pierre qui remontent aux années 1516-1519, mais non pas dans les plans de Giuliano da Sangallo ou de l'atelier de Bramante que nous avons conservés⁸¹. Et même si l'on concède que Bramante a contribué dans une large mesure à l'affinement de la méthode du projet d'architecture, les premiers projets pour le Palais Farnèse constituent cependant les premières applications évidentes de cette méthode. Il en va de même pour la triade orthogonale du plan qu'Alberti a mentionnée le premier, et dont l'introduction a été attribuée récemment à Raphaël⁸². Les esquisses que nous avons examinées sont toutes, mis à part quelques détails, orthogonales et conçues dans une corrélation directe avec le plan, l'élévation et la coupe; ils supposent que l'architecte était rompu à cette méthode, comme Sangallo l'a montré peu après de façon exemplaire dans les plans de Vienne réalisés pour S. Gio-

vanni dei Fiorentini⁸³. Mais, si l'on fait remonter le « projet du cardinal » et ses premiers plans à 1514-1515, il apparaît vraisemblable que c'est Raphaël qui s'inspira de Sangallo pour sa méthode de conception – et non Sangallo de Raphaël. Vers 1518-1519, alors que Raphaël imaginait et commençait la Villa Madame, les interventions de Sangallo devaient encore contribuer à une précision accrue et à une clarification des plans⁸⁴.

Reconstitution du projet du cardinal

Les nombreux documents datant des années 1515 à 1521, le plan de Munich réalisé vers 1520, la vue de 1540 et les nombreux projets antérieurs à 1516 donnent une image extrêmement vivante, bien qu'incomplète, du « projet du cardinal ». À partir du rez-de-chaussée réalisé, de la coupe Uffizi A 627, des projets de détails conçus pour l'étage noble, et des projets postérieurs à 1540, il n'est pas difficile de reconstituer les trois façades sur la rue qu'imaginait le jeune Sangallo : vers 1514-1515, celles-ci devaient déjà posséder trois étages d'une hauteur à peu près équivalente, et être rythmées par des chaînages rustiques aux angles, des corniches, des chambranles de fenêtre et des portails à bossages rustiques. L'axe médian de la façade d'entrée devait vraisemblablement être souligné dans les deux étages supérieurs par une serlienne ou un chambranle de fenêtre plus travaillé⁸⁵. Les proportions auraient semblé plus ramassées, plus plastiques et plus lourdes. L'impression d'ensemble aurait été comparable à celle du Palais Baldassini, même si le portail, le vestibule et le rez-de-chaussée de la cour du Palais Farnèse devaient paraître plus élégants, et d'une finition plus soignée.

Les deux galeries sur la cour auraient été conçues selon le même système et avec les mêmes dimensions que le portique du rez-de-chaussée, sans nécessiter toutefois un redoublement des corniches d'épaulement; leur ordre aurait été soit celui d'une des deux hypothèses de l'Uffizi A 627, soit l'ordre corinthien. Le fait que Sangallo ait interverti la superposition prévue dans les chambranles des fenêtres des deux étages supérieurs est certainement en rapport avec le principe de l'étage noble⁸⁶ : à l'étage du milieu, le plus noble du palais, revenait également l'ordre hiérarchiquement supérieur, à savoir l'ordre composite. Dans la cour, Sangallo aurait sûrement remplacé, contrairement à l'hypothèse de droite de l'Uffizi A 627, le principe de l'étage noble par celui de la superposition de trois étages équivalents. Le rythme des deux façades latérales, réglé sur la

⁸⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 207 sq., pl. 82 sq.; pour la typologie des escaliers dans les palais de la Renaissance en général, cf. *op. cit.*, 1, p. 60 sq.; C. L. FROMMEL, *Scale maggiori dei palazzi romani del Rinascimento*, conférence donnée au Centre d'études de la Renaissance, Tours, 1979 (sous presse).

⁸¹ F. WOLFF METTERNICH, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 20)*, Wien, München, 1972, pl. 24, 41, 47, 53-70.

⁸² W. LOTZ, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, dans *Mitt. kunsth. Inst. Florenz*, 7, 1953-56, p. 193 sq.

⁸³ C. L. FROMMEL, « Capella Iulia » : *Die Grabkapelle Papst Julius II. in Neu-St. Peter*, dans *Z. f. Kunstgesch.*, 40, 1977, p. 55, note 116.

⁸⁴ C. L. FROMMEL, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, dans *Röm. Jb. f. Kunstgesch.*, 15, 1975, p. 72 sq.

⁸⁵ Cf. *infra*, p. 159.

⁸⁶ FROMMEL 1973, 1, p. 93 sq.

travée de la cour, et leurs simples portails en plein cintre à bossages rustiques font déjà partie du « projet du cardinal » (pl. 379, 381, 403).

L'aménagement intérieur des pièces dans le « projet du cardinal » différait fondamentalement déjà, de par la situation de l'escalier principal, de celui du palais tel qu'il fut exécuté. Certes, cette disposition de l'escalier principal dans le corps de façade existait déjà dans le palais ducal à Urbino⁸⁷, mais elle était tout à fait inhabituelle pour les palais romains et, dans une construction à quatre ailes aussi vaste que le Palais Farnèse, elle devait répondre à des besoins particuliers. Outre le désir d'avoir un éclairage direct, le cardinal a probablement souhaité également acquérir un double palais pour ses deux fils Pier Luigi et Ranuccio⁸⁸. Tout comme dans le palais Strozzi à Florence, la séparation suivait sans doute l'axe transversal. La moitié supérieure, orientée vers le Tibre, devait être destinée à l'appartement de Ranuccio et devait comprendre toutes les parties essentielles d'un palais, à savoir un escalier, un vestibule, des chambres et des pièces communes. La cage d'escalier de l'appartement postérieur a peut-être été prévue dans l'angle ouest par analogie avec l'escalier principal du corps de façade. Il est plus vraisemblable cependant que la cage de l'escalier de Ranuccio ait été identique à l'escalier de Sangallo E 7, tel qu'il apparaît encore sur la plupart des dessins antérieurs à 1561, et qui fut seulement sacrifié par Vignole lorsque celui-ci modifia les plans⁸⁹ (fig. 6, 16, 17, 18). Sa volée inférieure, un peu archaïque, correspond davantage au premier style de Sangallo qu'à son style tardif ou à celui de ses successeurs et fut certainement commencée en même temps que les fondations du corps latéral gauche, donc avant 1527 (pl. 155). Sangallo lui-même la supprima sur le plan Uffizi A 298 pour le « projet du duc », le palais n'ayant alors plus à accueillir qu'un seul maître (fig. 4). On atteignait cet escalier en suivant le portique de la cour – comme aujourd'hui pour l'escalier principal. Toutefois, sa volée inférieure n'aboutissait pas dans le portique, mais dans un « ricetto » particulier, semblable à ceux des palais florentins⁹⁰. Ses volées conservées au niveau des caves ont une largeur égale à la moitié de celles de l'escalier principal et sont beaucoup plus larges que celles des escaliers secondaires du palais (pl. 402). L'importance de ses dimensions, sa situation proéminente, mais surtout son « ricetto » prouvent bien qu'il ne peut s'agir là d'un escalier de service, mais bien d'un second escalier principal dans la partie postérieure.

Comme il apparaît sur le projet Uffizi A 298 de Sangallo, un espace comparable à la loggia inférieure ouverte sur le jardin aurait bien pu jouer le rôle de *vestibulum* de cet appartement postérieur. Peruzzi avait utilisé le type du portique-vestibule vers 1505 dans la Farnésine et l'avait repris plus tard pour son Palais Massimo; en dehors de Rome, l'oncle de Sangallo, Giuliano, avait déjà reconstruit

vers 1485 le *vestibulum* antique de la Villa Médicis à Poggio a Caiano sous la forme d'une loggia ouverte⁹¹. Tous ces exemples confortent l'hypothèse d'un vestibule en forme de loggia dans le corps postérieur du « projet du cardinal ». Au-dessus de cette loggia et de ses pièces adjacentes pouvait être prévue à l'étage noble une salle large de cinq travées de fenêtres avec une hauteur de peut-être deux rangées de fenêtres (pl. 405, pièces S, W, X, Y), comparable à celle qui fut réalisée ensuite vers 1540 dans l'angle est du corps de façade. La façade du corps postérieur se serait ainsi différenciée essentiellement par le vestibule d'entrée de la façade sur la place. Tout comme sur le projet Uffizi A 298 de Sangallo, le rythme extérieur de la loggia du vestibule se serait limité à une ordonnance de piliers, analogue à l'ordre de la cour, dans les trois travées du milieu, mais sans les niches de Vignole. Cette ordonnance n'aurait ainsi pas été assez en saillie pour pouvoir supporter un balcon à l'étage noble. Dans les deux étages supérieurs, il n'était donc vraisemblablement pas prévu de souligner le milieu de la façade, ou tout au plus pensait-on y placer un écusson.

L'actuel jardin situé entre la façade postérieure et la via Giulia aurait pu, si la via Giulia conservait l'importance que voulait lui conférer Jules II, être transformé en une place grandiose d'une profondeur de 40 m environ (y compris la rue) qui aurait anobli l'appartement postérieur de la même façon que l'actuelle place pour la façade d'entrée.

La cuisine, les autres pièces communes et le garde-manger des deux parties du palais devaient être aménagés au rez-de-chaussée, comme cela fut fait. Dans la moitié côté place, la zone de l'actuelle cage d'escalier aurait pu recevoir les pièces communes, les pièces E et F, la salle à manger et le « tinello ». Pour ce qui est de l'appartement postérieur, les pièces communes, le « tinello » et la salle à manger étaient peut-être déjà prévues au même emplacement qu'après 1540, c'est-à-dire la cuisine dans les pièces R, S, T, le « tinello » dans les pièces O, P et la salle à manger dans la pièce L (pl. 403). Dans le palais de Pier Luigi, les pièces qui auraient servi de cabinet étaient les pièces A et D dans lesquelles le cardinal concluait déjà des affaires vers 1520, et, dans la moitié postérieure, les pièces I, K, M, N.

Les deux vestibules dans l'axe transversal du palais auraient pu être voûtés en berceau, étant donné qu'ils n'étaient pas en rapport avec l'escalier principal et, se trouvant à proximité des pièces communes, auraient servi d'entrées pour les livreurs et le personnel. Dans la moitié antérieure du palais, l'escalier, détruit par la suite, de l'ancien puits de lumière (situé au-dessus de l'actuelle cave E) aurait tenu lieu d'escalier menant à la cave; dans la moitié postérieure du palais, l'escalier E 7 aurait pu assurer cette même fonction.

L'étage noble avait surtout à recevoir les pièces de réception et les pièces de séjour des deux maîtres de

⁸⁷ Cf. note 80.

⁸⁸ Cf. *supra*, p. 137.

⁸⁹ Cf. *infra*, p. 156.

⁹⁰ Voir par exemple le « ricetto » du Palais Pandolfini qui est dû

vraisemblablement à un architecte florentin (FROMMEL 1973, 2, p. 360 sq., pl. 159b, c) ou le « ricetto » de Michel-Ange à la bibliothèque Laurentienne.

⁹¹ FROMMEL 1973, 1, p. 54 sq.; cf. aussi le portique-vestibule du rez-de-chaussée de la Villa Madame (1518-1519, cf. note 84).

maison : dans la partie donnant sur la place, le «salotto dipinto» (pièce B) servait de «sala grande», la pièce C de «camera seconda» ou «salotto», la salle d'angle D de chambre du maître. Des pièces analogues auraient pu être aménagées dans la moitié postérieure du palais : ainsi la chambre à coucher et la salle de séjour du maître devaient-elles se trouver dans les pièces P et Q (réunies). Le deuxième étage, comme dans la plupart des palais romains, comprenait les appartements pour les hôtes et les serviteurs.

Pour le cardinal même, un double palais comme celui-ci aurait eu l'avantage d'être orienté d'une part vers le vieux centre, et d'autre part vers la nouvelle rue principale et les jardins sur le Tibre. Le morcellement relatif du corps de façade résultant de l'emplacement de l'escalier et de la

distribution du bâtiment en sections plus petites aurait été compensé, une fois le palais terminé, par l'ordonnance du corps postérieur avec sa grande salle. Et, alors que Pier Luigi, en tant qu'aîné, pouvait faire valoir ses prétentions sur la proéminente façade d'entrée et le monumental escalier principal, Ranuccio, le second fils et le favori, aurait été dédommagé en bénéficiant des agréments d'un palais suburbain. Mais étant donné qu'avant le Sac de Rome, la construction en était encore au début des deux corps latéraux et que Ranuccio mourut dès 1529, le double palais, s'il fut jamais conçu, resta à l'état de projet. Après la mort de Ranuccio et l'élection du cardinal au pontificat, il apparut nécessaire d'apporter d'importantes modifications aux plans.

Le projet du duc

Histoire de la construction

Les travaux relatifs au Palais Farnèse cessèrent entre 1534 et 1541, et même vraisemblablement à partir du Sac de Rome (mai 1527). Une «pasquinata» de ces années-là invite ironiquement le public à «elemosine per la fabrica dei Farnesi»⁹². Dans les premières années qui suivirent le Sac de Rome, Sangallo ne demeura qu'épisodiquement à Rome; les conditions financières de la plupart des prélats étaient problématiques. Et lorsque Alexandre fut nommé pape, le maître de l'ouvrage et l'architecte furent tout d'abord préoccupés par d'autres tâches plus pressantes : les fortifications de Rome et des États de l'Église devaient être améliorées, Saint-Pierre et le Palais du Vatican se révélaient être des fragments de construction peu fonctionnels; enfin, Paul III avait fondé en 1537 pour son unique fils survivant et son seul héritier, Pier Luigi, le duché de Castro, dont la ville résidentielle fut conçue et construite pour l'essentiel, par Sangallo au cours des années suivantes⁹³. Au nouveau duc de Castro et gonfalonier de l'Église fut également attribué le palais romain qu'il habitait certes depuis les années trente, mais pour l'achèvement duquel il faisait preuve de peu d'intérêt⁹⁴.

Les travaux effectués sur le palais se limitèrent tout d'abord à des réparations (24 février 1535) et au dégagement de la place Farnèse qui fut entamé dès l'entrée de Paul III au gouvernement; elle ne fut donc pas l'objet d'une longue planification⁹⁵ : vraisemblablement, on avait déjà pensé avant 1534 à faire une place d'une profondeur plus faible. En 1544, la place était déjà recouverte d'un pavage

en briques. Dans les considérations urbanistiques qui précédèrent la reprise des travaux on comptait également un projet très coûteux dont rend compte Nino Sernini en février 1541. Selon ce dernier, le pape voulait ouvrir un passage plus large dans la via di Monserrato afin de rendre visible de loin l'angle nord du palais, et d'élargir considérablement la vue de la chambre et de la salle de séjour du maître⁹⁶. Ce plan dont la réalisation était évaluée à 20.000 ducats semble avoir échoué sous la pression des responsables de l'hôpital des Anglais, qui aurait été touché. En 1548, Paul III fit effectivement abattre quelques maisons qui gênaient la vue vers la place Navone, située à environ 400 m à vol d'oiseau⁹⁷.

Les deux premiers contrats passés après le Sac de Rome remontent au printemps 1541. Ils ont été conclus à une période si rapprochée l'un de l'autre et sont d'une telle importance qu'il est peu vraisemblable que d'autres les aient précédés. Apparemment, Sangallo avait travaillé à son nouveau «projet du pape» au cours de l'hiver 1540-1541. En réalité, il s'agissait moins d'un «palazzo da pontefice» (Vasari) que d'une nouvelle résidence urbaine pour son fils qui apparaît d'ailleurs dans les contrats comme l'unique maître de l'ouvrage. Le grand écusson au-dessus du balcon ne se rapporte pas cependant au propriétaire, mais au pape en fonction, le fondateur et le principal bailleur de fonds de cette grande entreprise. D'autre part, les seules armoiries situées à l'intérieur du palais que l'on peut dater assurément d'avant 1550, insérées dans le plafond à caissons de la salle D, sont celles du duc de Castro. Dans les premiers temps, la maison du duc ne devait guère être plus impor-

⁹² *Op. cit.*, 2, p. 106, doc. 25.

⁹³ PASTOR 1944, 5, p. 730; GIOVANNONI 1960, p. 198 sq.; Hildegard Giess a publié une étude détaillée sur les constructions et projets de Sangallo pour Castro (H. GIESS, *Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren*, dans *Röm. Jb. f. Kunstgesch.*, 17, 1978, p. 47-88 et 19, 1981, p. 85-140).

⁹⁴ FROMMEL 1973, 2, p. 107, doc. 39, p. 109, doc. 49.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 106-107, doc. 26, 31, 33, 34, 36, 37, p. 109, doc. 48; cf. *supra*, L. SPEZZAFERRO, p. 109 sq. Un des maçons exécutants s'appelait *Leonar-*

du de Burrone murator in Urbe in platea illustrissimi domini Petri Aloysii de Farnesiis principalis qui loua une maison le 19 août 1536 dans le rione Ponte (A.S.C. Roma, sez. LXVI, Istr., 54, fol. 64v).

⁹⁶ *Op. cit.*, 2, p. 107, doc. 42 cf. aussi *supra*, L. SPEZZAFERRO, p. 115 sq.

⁹⁷ *Op. cit.*, 2, p. 111, doc. 60; si une maison a été démolie en 1549 près de S. Girolamo aux frais du pape, c'est que le projet de 1541 avait été réalisé, du moins partiellement (*op. cit.*, 2, p. 111, doc. 70).

tante que celle de son puissant père, qui comprenait, en 1526, 366 personnes⁹⁸; aussi un agrandissement quantitatif du projet initial n'était-il pas une nécessité pressante. Au contraire, le projet d'un double palais pouvait être abandonné et le palais pouvait se concevoir pour les besoins du seul fils survivant du pape. Étant donné qu'aucun des successeurs de Jules II ne daignait porter un intérêt particulier à l'aménagement de la moitié sud de la via Giulia, l'idée d'aligner l'aile sud-ouest sur la via Giulia avait perdu toute actualité; celle-ci pouvait désormais être réduite à une aile donnant sur le jardin, et son aménagement intérieur pouvait être traité avec plus de souplesse. Le corps postérieur recevrait les loggias ouvertes sur le jardin, la salle à manger, la cuisine et autres pièces de ce genre, et comme dans le projet de Michel-Ange datant environ de 1549, son volume pouvait même être réduit⁹⁹. Toutefois, pour un duc parent du pape, le «salotto dipinto» qui existait alors suffisait à peine comme unique «sala grande»; or une «sala grande» dans le corps postérieur n'aurait pas du tout été fonctionnelle; aussi fut-il décidé d'aménager le nouveau salon dans le corps de façade situé au sud-est du «salotto dipinto». Pour cela, il fallait déplacer l'escalier principal, tout en le laissant à proximité de la nouvelle salle. Étant donné que les deux corps latéraux ne dépassaient pas encore le niveau des murs du rez-de-chaussée, Sangallo pouvait placer les volées supérieures dans l'aile latérale gauche, conserver pour l'essentiel la volée inférieure et même réutiliser une partie des pierres de taille. C'était dans la logique de cette conception plus élevée de saisir l'occasion pour créer un escalier encore plus grandiose.

Ces trois innovations capitales dans le «projet du duc», à savoir le dégagement d'une grande place, l'aménagement du salon dans le corps de façade et le transfert de l'escalier, sont essentielles pour la compréhension des innombrables documents et projets datant des six dernières années de la vie de Sangallo. On trouve en premier lieu l'important contrat du 29 février 1541, dont il faut souligner tout particulièrement les points suivants¹⁰⁰ : il n'est question que de la maçonnerie en briques; pour refaire les fondations, des «casse», donc des revêtements en bois pour la maçonnerie coulée, peuvent être nécessaires, comme on peut le voir aujourd'hui encore sur quelques murs et voûtes à l'étage des caves¹⁰¹ (pl. 149a et c); les nouveaux murs et

voûtes, ainsi que les vieux murs, et les vieilles voûtes qui ne sont pas encore enduits, doivent être enduits et badigeonnés; les planchers doivent être réalisés en petites briques polies; la forme définitive des sols («l'astriche») et des toits n'est pas encore bien établie (le projet de Sangallo n'est donc pas encore terminé); pour la transformation des parties anciennes, des travaux de soutènement pouvaient être nécessaires; les matériaux provenant de la destruction de parties anciennes (surtout dans la zone du corps de façade) restent, à l'exception des pierres de tuf et des briques, la propriété du duc, en particulier les poutres, les pièces métalliques et les tuiles des toits (provisoires) et des plafonds en bois, de même que les pierres de taille (telles que celles des massifs d'appui des fenêtres, des consoles, des chambranles de porte et de cheminée dans les pièces disposées autour de l'ancien puits de lumière, ou les parois de l'ancienne cage d'escalier); les maçons s'engagent à poser les pierres de taille à leurs propres frais, mis à part les frais résultant de l'utilisation d'une grue («archano») pour les blocs particulièrement lourds; les architectes responsables sont Sangallo et Jacopo Melegghino; ce dernier est également responsable des finances; le maître maçon principal est tout d'abord Bartolomeo Baronino seul, qui, en avril 1541, recevra, à la demande du pape, un associé en la personne de Bartolomeo Ambrosino¹⁰².

Le contrat, nettement moins détaillé, passé avec le tailleur de pierres florentin Toma di Pietro del Bosco pour «tous» les travaux en marbre et en travertin destinés au palais est daté du 9 avril 1541¹⁰³. D'après la caution apportée par l'architecte Giulio Merisi da Caravaggio, il ressort que le tailleur de pierres Nardo dei Rossi da Fiesole, dont le nom de famille complet est Leonardo di Raffaele Bartolini¹⁰⁴, travaillait apparemment comme compagnon de Toma del Bosco. Toma, qui apparaît comme le «chef» des tailleurs de pierres, Nardo, Bernardino da Marco et Giovanangelo Bislante (également appelé Ghislante) de Milan conclurent le 15 mars 1543 et le 13 juin 1545 des contrats annexes précis avec le duc. Le contrat annexe de mars 1543 se limite expressément aux travaux de taille exécutés depuis la dernière estimation – *opera per ipsos ab ultima estima citra facta*¹⁰⁵. Ceci signifie donc qu'au moins un devis a précédé les travaux réalisés, vraisemblablement au cours de l'année 1542. La liste jointe concerne exclusivement le

⁹⁸ *Op. cit.*, 2, p. 106, doc. 24.

⁹⁹ Cf. *infra*, p. 167 sq.

¹⁰⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 107-108, doc. 43; la copie d'Amati dans le manuscrit Casanatense 4056, p. 32-33, n° 21a, que m'a fort aimablement indiquée E. Bentivoglio, semble en général plus précise que celle de Gnoli; elle n'en modifie toutefois que peu le sens, exception faite de deux petites adjonctions, à savoir les deux passages suivants apparaissant au milieu et à la fin du document : «Item detti maestri siano tenuti spionare e drizare le volte nove che se averanno da fare come le vecchie che fusseri da essere finite (finire?) a medesimamente le mura nuove e vecchie bisognando per prezo di baiochi XV la canna» (FROMMEL 1973, 2, p. 107, colonne de droite, à la place des lignes 34-37); «Elli detti agenti promettono osservare quanto a detto di sopra e fare dare danari di mano in mano per poliza del Miligino alli maestri secondo lordine del detto Miligino e che li maestri diano...» (*op. cit.*, 2, p. 108, colonne de gauche, à la place des lignes

22-24).

¹⁰¹ Ainsi, les fenêtres de la cave de l'ancien puits de lumière, dans la moitié gauche du corps de façade, qui disparut après 1541, ont été fermées par une maçonnerie coulée comparable à du béton.

¹⁰² *Op. cit.*, 2, p. 108, doc. 44; ce contrat qu'Amati a reproduit dans le manuscrit Casanatense 4056, provient des actes du notaire Faustus Pyrolus, de même que le contrat avec les maçons du 29 mars 1541 où le notaire est cité dans les deux copies sous le nom de «Faustus», cf. *infra*, p. 147 sq.

¹⁰³ FROMMEL 1973, 2, p. 108, doc. 45.

¹⁰⁴ Le nom complet de Nardo apparaît dans un contrat de vente d'une vigne en date du 27 mai 1553 dont lui et ses frères deviennent propriétaires : ... *dominis Nardo Alexandro alias Sandro Petro et Vincentio quondam Raphaelis Bartolini de Rossis de Fesolis* (LANCIANI 1902, 3, p. 68; renseignement aimablement fourni par P. L. Pagliara).

¹⁰⁵ PAGLIARA 1976.

chainage rustique des angles de la façade extérieure, l'«atrium» latéral donnant sur la via dei Farnesi et les portiques de la cour au rez-de-chaussée. Pagliara qui découvrit ce document, conclut à juste titre, du pluriel «pilastridelli cantoni» que deux des piliers d'angle n'étaient pas encore exécutés. Le revêtement en pierres de taille du passage vers la via dei Farnesi dépassait déjà les bases et devait être exécuté selon l'exemple du passage vers la via del Mascherone, déjà terminé. Ce passage et son plafond surbaissé supposaient cependant la construction de la nouvelle cage d'escalier qui, pour cette raison, était déjà bien avancée au printemps 1543.

Le document de mars 1543 nous livre dans le même temps les premiers points de repère précis quant aux énormes frais engagés pour les travaux de taille, ce qui permet de mieux comprendre la lenteur de l'avancement des travaux et particulièrement de la stéréotomie avant 1527. Ainsi, un seul pilier de la cour, sans entablement ni arcade, coûte 221 ducats et un pilier d'angle 618 ducats! L'ensemble des travaux de taille pour les portiques du rez-de-chaussée, y compris l'entablement et les pans de mur réservés, s'élevait donc à environ 12350 ducats. Et, étant donné que les deux étages supérieurs avec leurs balustrades et leurs chapiteaux très travaillés ne devaient guère être meilleur marché, les parties de la cour en travertin dans le projet de Sangallo auraient coûté, à elles seules, près de 40000 ducats, ce qui correspond à l'heure actuelle à quatre millions de dollars au moins, soit juste la moitié de la somme que versa Jules II pour la nouvelle basilique Saint-Pierre. Lorsqu'il se décida vers 1514 pour le «projet du cardinal» de Sangallo, Alexandre Farnèse doit avoir eu conscience des frais élevés que celui-ci entraînerait et auxquels viendraient s'ajouter les frais des travaux de taille pour l'intérieur et l'extérieur du palais, les travaux de maçonnerie et de charpente et les ouvrages de ferronnerie. Sans aucun doute, une cour entourée de colonnes, comme celle de la Chancellerie, ou une architecture en briques comportant moins d'éléments en travertin, comme celle de la cour du Belvédère de Bramante, auraient entraîné moins de dépenses. Avec le même optimisme et la même recherche d'une animation des surfaces inspirée de l'Antiquité, Raphaël avait commencé, après la mort de Bramante, à recouvrir la totalité des parois externes de la nouvelle basilique de Saint-Pierre d'un ordre dorique en travertin.

Le second contrat annexe passé le 13 juin 1545 avec Giovanangelo Ghislante, un des partenaires de la corporation des tailleurs de pierres, confirme que les travaux de taille pour la cour ne dépassaient pas encore le niveau du rez-de-chaussée peu de temps avant la mort de Sangallo¹⁰⁶. L'esquisse jointe au contrat représentant le contour des parties à travailler se rapporte encore aux portiques du rez-de-chaussée, et ce travail a dû occuper toute l'année 1546 (fig. 31). En fait, le patricien et notaire de Rome,

Prospero dei Mocchi, n'annonça qu'en mars 1547 à Pier Luigi Farnèse que le portique du rez-de-chaussée était clos, sur tout son pourtour: «E risserrato il recluso delli collondati circum circa...»¹⁰⁷. Et comme les projets pour les chambranles des fenêtres des parois postérieures ne furent conçus qu'à l'hiver 1545-1546, le rez-de-chaussée sur la cour ne dut être achevé que bien après. Toutefois, les arcades de l'étage ionique, à l'exception de la balustrade, des chambranles de fenêtre et de la frise, se réfèrent encore au projet de Sangallo, vraisemblablement parce que leur réalisation avait été commencée de son vivant, c'est-à-dire avant octobre 1546.

De même, des informations sur les travaux de taille donnent une image des plus précises de l'évolution des travaux effectués sur d'autres parties du palais. Ainsi, Nardo dei Rossi, un des tailleurs responsables, rapporte le 9 janvier 1546 qu'il a déjà atteint avec les bossages (de l'angle est?) une hauteur de 35 palmes 1/2 au-dessus du massif d'appui des chambranles de fenêtre (de l'étage noble), c'est-à-dire en-dessous du «chien courant» de la corniche du deuxième étage¹⁰⁸. En outre, il travaille à quatre fenêtres de cave côté jardin, probablement les quatre fenêtres au sud-est de la loggia de Vignole, dont la maçonnerie au rez-de-chaussée devait donc être déjà faite. Enfin, il était arrivé jusqu'à l'entablement pour ce qui est du revêtement en travertin du vestibule nord-ouest, commencé dès mars 1543. Meleghino lui aurait ordonné, à la demande du pape, de sculpter l'architrave et la corniche dans deux blocs distincts étant donné qu'il était impossible de trouver un bloc suffisant pour les deux. De toute évidence, Nardo était du côté de Sangallo et regardait les interventions de Meleghino, le favori déclaré de Paul III, avec la méfiance que l'on éprouve à l'égard d'un novice.

Le document le plus intéressant au niveau de l'organisation des travaux est le procès-verbal d'un tailleur en date du 12 mai 1546: ce tailleur, avec trois de ses collègues, s'était engagé vis-à-vis de Sangallo et de Mario Maccarone à livrer le travertin pour le palais, et l'un de ses compagnons avait disparu avec le quart de l'acompte¹⁰⁹. Sangallo et Maccarone y sont désignés comme «compagni agenti della fabbrica del peggioro de Farnesi», qui auraient conclu le contrat avec ces artisans et versé l'acompte. Sangallo, en commun avec Meleghino, avait déjà conclu le contrat pour les travaux de maçonnerie du 29 mars 1541 comme «agente» du duc, alors que le «magnifico» Galieno Caroli, *commissarius super fabrica palatii*, représente le duc au titre de fondé de pouvoir¹¹⁰. Le 13 juin 1545 le *magnificus dominus Johannes Nicolaus Angelonus Lopus* fait la même chose en tant que *procurator* du duc; Meleghino et Battista da Calvi sont simplement témoins¹¹¹.

Ainsi n'est-il pas simple de reconstituer la hiérarchie du chantier, d'autant plus que les comptes concernant la construction ne sont conservés que très fragmentairement¹¹².

¹⁰⁶ FROMMEL 1973, 2, p. 109-110, doc. 50.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, 2, p. 110, doc. 55.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, 2, p. 110, doc. 51.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, 2, p. 110, doc. 52.

¹¹⁰ *Op. cit.*, 2, p. 107 sq., doc. 43, 45.

¹¹¹ *Op. cit.*, 2, p. 109 sq., doc. 50.

¹¹² UGINET 1980, p. 20 sq.

Sangallo, en tout cas, se rangeait en-dessous des administrateurs patriciens, à savoir du commissaire ducal pour la fabrique, mais au-dessus des maîtres-maçons Baronino et Ambrosino. Nous n'avons de témoignage de paiement de salaire ni pour Sangallo ni pour Melegghino qui tenait les comptes du chantier¹¹³ : probablement que le Palais Farnèse tomba, à partir de 1534, sous l'administration des fabriques papales, que dirigèrent jusqu'en 1546 Sangallo et Melegghino, et après la mort de Sangallo, Michel-Ange. En outre, les services que rendait Sangallo aux maîtres-artisans en tant qu'intermédiaire, et d'occasionnels témoignages de la faveur du pape ont pu améliorer sensiblement l'état de ses finances.

Dans les documents sur la construction d'avant 1546, n'apparaissent que trois maîtres-maçons qui sont payés régulièrement et ont des fonctions directives : un maître de l'Aquila désigné comme «architetto», le «soprastante» Giovanbattista della Palla, dont la charge a été probablement déjà dès le début de surveiller la taille de la pierre, et le «misuratore» Battista da Calvi¹¹⁴. Ils ont probablement pour rôle de remplacer Sangallo, très affairé, sur le chantier et ils perçoivent un salaire fixe de 5 ducats par mois. En 1549 l'architecte de l'Aquila et Battista da Calvi ont disparu des listes des salaires versés; le salaire de Giovanbattista della Palla s'est élevé à 7 ducats¹¹⁵. D'autre part, au plus tard dès 1546, Mario Maccarone¹¹⁶, et dès 1549 Domenico Roselli¹¹⁷, appartiennent au petit cercle de salariés fixes du chantier : tous deux semblent avoir été surtout responsables de la fourniture de marbre et de travertin. Dès le début, Bartolomeo Baronino était à la tête des maçons : il était probablement une des parties du premier contrat de maçonnerie du 29 mars 1541¹¹⁸; en 1543-44 on le paie, lui seul, pour divers travaux de maçonnerie¹¹⁹; il semble avoir été l'assistant principal de Sangallo pour l'élaboration des plans¹²⁰. Il s'appelle «capomastro de muratori» en 1541 et encore en 1549¹²¹. En 1541, sur le désir explicite du pape, apparaît à son côté Bartolomeo Ambrosino¹²²; en 1549, en plus de Baronino, Antonio Fugacciola, qui déjà en 1541 apparaît comme garant de Baronino et en 1544 avait réalisé le pavage de la place Farnèse¹²³, ainsi que Clemente Saturnini de Todi sont payés comme maîtres-maçons¹²⁴. Au cours de la même année (1549), le maçon

Girolamo pose les pavements en brique de l'intérieur¹²⁵. On trouve des preuves de la présence du maître ferronnier Cassano, du charpentier responsable des plafonds à caissons Marco da Cremona et de Lorenzo Piccolotti, responsable de la fourniture de bois de 1543 à la mort de Paul III¹²⁶. La direction des travaux de taille est tout d'abord entre les mains de Tommaso di Pietro del Bosco (vers 1543-44) et puis, entre celles de son compagnon Nardo dei Rossi, qui comme Baronino, compte parmi les collaborateurs les plus proches de Sangallo¹²⁷. Les contrats du 15 mars 1543 et du 13 juin 1545 témoignent de l'activité d'autres tailleurs de pierres éminents, de Ghislante par exemple, qui curieusement n'apparaît dans aucun livre de compte. Probablement qu'en 1543-44 tous les paiements pour les travaux de taille passaient par Nardo et en 1549 par le «soprastante» G. B. della Palla¹²⁸.

Ces maîtres-artisans étaient en général, comme déjà au XV^e siècle, des libres entrepreneurs qui pouvaient s'occuper de plusieurs chantiers à la fois, qui employaient une foule de collaborateurs et dans les mains desquels passaient des milliers de ducats¹²⁹. En outre, il y avait une foule de fournisseurs qui approvisionnaient le chantier du palais en briques, travertin, marbre, chaux et bois. Ces fournisseurs étaient payés selon leurs livraisons¹³⁰. Avant 1527, quand le cardinal Alexandre Farnèse (futur Paul III) et son administrateur Zefiro organisaient eux-mêmes le chantier, le nombre des artisans, surveillants et fournisseurs était sensiblement plus réduit.

Alors que les tailleurs de pierres travaillaient donc essentiellement au rez-de-chaussée de la cour et à l'étage noble de la façade, les travaux de maçonnerie étaient concentrés sur le corps de façade, le nouvel escalier et la voûte des deux corps latéraux au rez-de-chaussée. Contrairement à la façade sur la place, les étages supérieurs des deux corps latéraux présentent plusieurs raccords. Ainsi, des raccords sont décelables à l'étage noble de la façade latérale gauche (via del Mascherone) et après le puits de lumière du grand escalier; au deuxième étage uniquement avant le puits de lumière, c'est-à-dire après la huitième fenêtre (en comptant de gauche à droite). Au deuxième étage, un ravissant motif à losanges rouge sur briques claires entre les chambranles de fenêtres s'interrompt dès la quatrième

¹¹³ UGINET 1980, p. 27, n° 49.

¹¹⁴ UGINET 1980, p. 27, nos 44, 45, 49, 50; p. 29, nos 82-86; p. 32, nos 110-113; p. 34, nos 139-142, 147, 151, 152; p. 35, n° 166; p. 36, nos 170, 175; sur Battista da Calvi, cf. FROMMEL 1973, 2, p. 109, doc. 50.

¹¹⁵ UGINET 1980, p. 46, nos 227, 228; p. 50, nos 300 sq.

¹¹⁶ FROMMEL 1973, 2, p. 110, doc. 52; UGINET 1980, p. 46, n° 222, p. 47, nos 233 sq.

¹¹⁷ UGINET 1980, p. 51, n° 308; p. 52, nos 326 sq.

¹¹⁸ FROMMEL 1973, 2, p. 107 sq., doc. 43, 44.

¹¹⁹ UGINET 1980, p. 27, nos 47, 55; p. 30, nos 92-96; p. 34, nos 144, 149; p. 36, n° 168.

¹²⁰ Cf. *infra*, p. 151.

¹²¹ FROMMEL 1973, 2, p. 108 sq., doc. 46; UGINET 1980, p. 70, n° 678.

¹²² FROMMEL 1973, 2, p. 108, doc. 44.

¹²³ UGINET 1980, p. 47, nos 234 sq.; FROMMEL 1973, 2, p. 108 sq., doc. 44, 48.

¹²⁴ UGINET 1980, p. 56, nos 403 sq.; encore sous le cardinal Ranuccio,

vers 1555, Fugacciola et Saturnini étaient les maîtres-maçons; Fugacciola travaillait dans l'aile droite «verso Santo Irolimo», et Saturnini dans l'aile gauche «verso li Todeschi» (UGINET 1980, p. 75, nos 691, 692).

¹²⁵ UGINET 1980, p. 47, nos 232 sq.

¹²⁶ UGINET 1980, p. 27, n° 51; p. 32, nos 116-119; p. 34, nos 138, 145, 150; p. 36, nos 171, 175; p. 37, nos 179-186; p. 39, n° 187; p. 41, n° 208; p. 47, nos 230, 238, 243; p. 50, nos 300 sq.

¹²⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 108, doc. 45 et p. 110, doc. 51; UGINET 1980, p. 27, nos 46, 54; p. 30, nos 87-91; p. 34; n° 148; p. 36, n° 169; cf. aussi K. FREY, *Zur Baugeschichte des St-Peter... Fortsetzung*, dans *Jb. Berlin*, 33, 1913, Beiheft, p. 129, n° 508 sq.

¹²⁸ Cf. *supra*, p. 146; UGINET 1980, p. 47, nos 239 sq. : «a messer Giovanbattista della Palla per pagare tante giornate de scarpellini».

¹²⁹ C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Lichte neuer Dokumente*, dans *Jb. f. Kunstgesch.*, 16, 1976, p. 74 sq.

¹³⁰ UGINET 1980, p. 31 sq.

fenêtre : le revêtement en briques d'ornement, ne semble remonter qu'à Michel-Ange¹³¹. Selon toute vraisemblance, Sangallo ne dépassa donc jamais l'escalier principal dans les deux étages supérieurs de l'aile latérale gauche et même probablement jamais l'étage noble de l'escalier principal. Sur la façade latérale droite orientée vers la via dei Farnesi, le raccord des deux étages inférieurs se poursuit après la troisième fenêtre à l'étage supérieur. Le raccord suivant n'apparaît qu'après la onzième fenêtre : Sangallo n'a donc pas dû ici aller au-delà de la salle d'angle du corps de façade. Dans l'ensemble, les travaux de taille occupaient ainsi le premier plan entre 1541 et 1546 par rapport aux travaux de maçonnerie. Le corps de façade et l'escalier furent adaptés aux nouveaux besoins fonctionnels, les pièces communes achevées, mais surtout, la construction de la façade sur la place et du portique du rez-de-chaussée fut avancée, car sans eux les étages supérieurs des ailes latérales et du corps postérieur restaient difficilement utilisables.

Le 29 septembre 1546, Sangallo mourut de façon inattendue à l'âge de soixante-et-un ans. Le rapport de Prospero dei Mocchi daté de mars 1547 donne des renseignements assez précis sur la situation des travaux à cette date¹³². La façade atteignait presque (« quasi ») la base de la corniche de couronnement; pour l'angle nord, particulièrement exposé, vers S. Girolamo, on avait déjà appliqué une maquette de corniche en bois réalisée par Michel-Ange. À l'étage noble, les salles de l'angle (C, D, F) et la chapelle E « in testa del corrido » étaient presque utilisables, alors qu'au rez-de-chaussée, l'aile latérale gauche et l'aile postérieure n'allaient pas au-delà du « tinello », sorte de salle à manger et séjour de la famille cardinalice, et du garde-manger. Si l'on en croit les inscriptions sur des plans réalisés peu après, le « tinello » comprenait les actuelles pièces O et P et donnait sur le jardin par trois fenêtres. Au devant se trouvait un étroit corridor reliant la cuisine et l'escalier de service E 3 à la pièce N. La « cucina segreta », c'est-à-dire la cuisine du maître occupait les pièces R et S, la cuisine commune la pièce T (pl. 403). Sur la copie d'un plan faite par Vasari le jeune (Uffizi A 4927), qui d'après la légende reproduit l'état en 1549, le garde-manger est placé, dans la longueur, entre le « tinello » et l'« andito » postérieur, donc dans la zone de la pièce N (fig. 6). Cette dernière pièce, axée dans le même sens, et un « andito » semblable, en forme de boyau, réapparaissent sur le plan de l'Albertina Ital. arch. 1073, et sont indiqués au crayon sur le relevé de la Kunstbibliothek de Berlin, Hdz 4151, fol. 97r¹³³ (fig. 7 et 9). Dans les fondations, rien n'indique que ces deux pièces en forme de boyaux aient été commencées. En tout cas, elles ne correspondent pas au projet de Sangallo de 1540 et des années suivantes. Son garde-manger se limitait certainement à l'actuelle pièce N, qui, d'après le rapport de

Prospero dei Mocchi, était déjà réalisée en mars 1547. Et la fonction de garde-manger expliquerait que cette pièce n'était pas accessible directement de la cour ou du « tinello », mais par un corridor étroit qui constituait une liaison discrète avec les deux cuisines. Mais si la pièce N était déjà réalisée au printemps de 1547, cela signifie que dans le dernier projet de Sangallo une loggia de mêmes dimensions que celles actuelles sur le jardin était également prévue.

D'après le rapport de Prospero dei Mocchi les deux grandes citernes sous la cour et leurs conduites (« condotte ») étaient également terminées au printemps de l'année 1547. Probablement l'adduction passait-elle par le canal qui se trouve dans le mur entre les caves W¹, W² et U⁴, V, et qui explique l'épaisseur inhabituelle de ce mur. Ce canal est judicieusement voûté à peu près à la hauteur des autres caves, de façon à éviter la construction d'une épaisseur de mur inutile. Son unique fonction actuelle, celle de canal d'écoulement, a probablement été réalisée lors d'aménagements plus tardifs; un puits taillé dans la voûte pourrait avoir servi d'écoulement de lieux d'aisances aujourd'hui disparus. Ainsi, le canal de Sangallo qui devait porter l'eau du Tibre dans les grandes citernes et les eaux usées du palais au Tibre, se poursuivait dans les murs épais sous le corridor étroit (au nord du « tinello »). En tout cas dans les comptes de l'année 1564, lorsqu'on aménage la fontaine dans la cour du grand escalier (cour SE), on parle du « condotto fatto in muro vecchio cominciando al ... muro che divide el palazzo dal giardino sino al cortiletto che da lume a la scala grande »¹³⁴. Mais cela signifie qu'on a établi une conduite jusqu'à la cour SE, probablement en continuation du canal aménagé par Sangallo dans les doubles murs de fondation de l'angle sud du palais.

Nouveaux plans de Sangallo (1540-1546)

Parmi les nombreux dessins exécutés par Sangallo et ses assistants après 1540 qui traitent de la modification des plans et de la poursuite de la construction du palais, on retrouve un plan du rez-de-chaussée, l'Uffizi A 298, qui, dans l'ensemble, correspond déjà à la réalisation¹³⁵ (fig. 4). L'inscription « palazzo del duca di Castro » ainsi que les nombreuses différences observées avec la réalisation permettent de le dater approximativement. Un *terminus ante* pour la datation du dessin nous est donné par Prospero dei Mocchi qui, en mars 1547, annonçait que les pièces du côté de S. Girolamo ainsi que la chapelle au début du corridor étaient déjà terminées et pourraient bientôt être utilisées. Cette chapelle E serait impensable dans un étage noble construit au-dessus d'un rez-de-chaussée conçu selon le projet Uffizi A 298. Sur ce dernier, on peut voir, juste à côté du vestibule, une pièce presque carrée de dimensions com-

¹³¹ Cf. *infra*, p. 160.

¹³² FROMMEL 1973, 2, p. 110-111, doc. 55.

¹³³ Cf. *infra*, p. 150, 169.

¹³⁴ Cf. UGINET 1980, p. 82, n° 759 et p. 79 sq.

¹³⁵ FROMMEL 1973, 2, p. 119, doc. icon. 9, pl. 54a; une inscription de la main de Sangallo au verso du dessin nous en garantit la paternité (cf. *infra*, W. LOTZ, p. 237 et fig. 3).

parables, ce qui le rend encore plus proche du projet du cardinal que de la réalisation; ensuite, vient un escalier secondaire parallèle à l'axe nord-est/sud-ouest du palais et, enfin, un corridor placé dans la même direction passant entre la pièce A et la cour. Sur la paroi de droite de ce couloir sont prévues des vasques semblables à des lavabos et comparables à celles qui furent posées ensuite près du vestibule. Cette disposition ne se retrouve dans aucun des plans ultérieurs qui s'en tiennent tous à la version qui fut réalisée, c'est-à-dire avec l'escalier transversal et le puits de lumière correspondant (pl. 403). Il y a donc tout lieu de croire que Sangallo lui-même entreprit de modifier le plan en conséquence et l'a mené aussi partiellement à exécution. La raison de ce remodelage est certainement la déficience de l'éclairage et le peu de commodité de cet escalier secondaire qui, d'ailleurs, était encore totalement inexistant dans le projet du cardinal de 1514.

Le projet Uffizi A 298 diffère en outre du projet définitivement retenu par Sangallo si l'on considère les baies ouvertes dans les quatre murs de la cour, qui furent réalisées en partie encore avant 1547. Ainsi, aucun chambranle de fenêtre n'y est indiqué, mais simplement des chambranles de porte, à savoir deux sur chacun des murs avant et arrière, et cinq, dont deux faux, sur chacun des deux murs latéraux. Pour cette raison, les pièces des corps latéraux ne possèdent pas, elles non plus, de fenêtres donnant sur la cour, mais seulement des portes: de même, l'emplacement de leurs autres portes et de leurs cheminées diffère de l'aménagement réel.

Mais si le projet Uffizi A 298 ne représente pas le projet de Sangallo de 1541 qui fait autorité pour toutes les parties du palais, mais simplement une alternative ne coïncidant que partiellement avec la réalisation, on comprend alors pourquoi manque le grand escalier E 7, qui fut d'ailleurs commencé avant 1527, et pourquoi l'on ne retrouve, ni dans les soubassements, ni au rez-de-chaussée, des traces de cet escalier secondaire placé sur l'Uffizi A 298 près de l'actuelle pièce K au rez-de-chaussée.

Il est plus difficile de répondre à la question de savoir si la loggia ouverte sur le jardin prévue sur l'Uffizi A 298 correspondait au projet définitif de Sangallo. Comme nous l'avons vu, il n'est pas sûr que les fondations d'une telle loggia aient déjà été construites par Sangallo. Il manque les fondations, au milieu du corps postérieur, de l'«andito» en forme de boyau, indiqué sur l'Uffizi A 4927, Albertina Ital. arch. 1073, et le dessin de Berlin Hdz 4151, fol. 97r. D'autre part, la loggia du projet Uffizi A 298 correspond plus exactement que la version retenue aux soubassements existant dans les caves U dans la mesure où on n'y trouve pas non

plus de niches circulaires latérales¹³⁶. Tant sur le plan typologique que fonctionnel, une telle réunion du *vestibulum* antique et de la loggia sur jardin pourrait fort bien être attribuée à Sangallo; peut-être même constitue-t-elle le reliquat, légèrement modifié, du projet du cardinal¹³⁷. Tout comme dans la loggia de Vignole exécutée au rez-de-chaussée, le rythme des trois arcades et des éléments intermédiaires aurait été en parfaite symétrie avec les parties correspondantes de la cour, Sangallo voulant cependant remplacer les demi-colonnes par des pilastres et renoncer aux niches. On peut également attribuer au style tardif de Sangallo les pièces adjacentes sombres, avec leurs couloirs menant jusqu'aux actuelles pièces O, P et L¹³⁸. Nous verrons que les édifices projetés par Sangallo pour le rez-de-chaussée de la façade sur jardin ne peuvent s'accorder qu'avec une façade postérieure avec une loggia¹³⁹. Tout cela laisse donc à penser que le projet Uffizi A 298 a été conçu vers 1540 dans l'atelier de Sangallo, mais qu'il ne reproduit pas dans tous les détails son projet définitif.

Fort heureusement, deux projets de détails imaginés par Sangallo pour la zone située sous la chapelle privée E et pour l'escalier secondaire voisin E 2 ont été conservés: ceux-ci sont très proches de la réalisation et ont certainement été conçus après Uffizi A 298. Il s'agit de l'esquisse d'une coupe, Uffizi A 1260, et du croquis d'une coupe et du plan correspondant, Uffizi A 952¹⁴⁰ (fig. 30 et 32). Sur Uffizi A 1260, Sangallo est préoccupé par les hauteurs de chaque volée entre les deux étages supérieurs et leur proportion par rapport au corps de façade. Il hésite encore à diviser en deux ou trois étages l'étroite pièce entre le «salotto dipinto» et l'escalier secondaire et se montre incertain quant à la réalisation de la volée inférieure de cet escalier. Le texte d'accompagnement donne tout d'abord les mesures des hauteurs de l'étage noble qui coïncident dans une large mesure avec celles du projet de façade Uffizi A 998, remontant à peu près à la même époque¹⁴¹ (fig. 33): l'écart entre le massif d'appui des fenêtres de l'étage noble et le plancher du deuxième étage est de 36 palmes, la hauteur de l'entablement intermédiaire de 5 palmes et la hauteur du chaînage rustique des angles de l'étage noble entre les corniches de 31 palmes et 3 «minuti». Ces mesures ne s'écartent que de façon insignifiante de celles de la réalisation: le chaînage rustique des angles y est légèrement plus haut, l'entablement intermédiaire un peu plus bas. D'après les inscriptions portées dans la marge de Sangallo, ce nouvel escalier secondaire devait monter jusqu'au deuxième étage, «là où se trouvent les nouveaux plafonds en bois» – «li solari novi» –, et atteindre une hauteur totale de 40 palmes 2/3, soit 27 cm de plus que le rez-de-chaussée qui

¹³⁶ Voir par exemple la Villa Madame ou l'exèdre demi-circulaire à l'étage noble est préparée dans les fondations (C. L. FROMMEL, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, dans *Röm. Jb. f. Kunstgesch.*, 15, 1975, p. 59-88, fig. 2, 4).

¹³⁷ Cf. *supra*, p. 144.

¹³⁸ Voir par exemple les chapelles latérales de S. Spirito in Sassia, elles aussi calculées en fonction de l'ombre portée (GIOVANNONI 1960,

fig. 198).

¹³⁹ Cf. *infra*, p. 154.

¹⁴⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 119-120, doc. icon. 11, pl. 52c; P. N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, 1885, p. 134: «Bartolommeo Baronino».

¹⁴¹ Cf. *infra*, p. 151 sq.

fut réalisé. L'indication de cette hauteur présente un intérêt dans la mesure où, après les modifications apportées par Michel-Ange, le deuxième étage est aujourd'hui considérablement plus élevé (environ 50 palmes de plancher à plancher); le «projet du duc», de Sangallo, voulait donc s'en tenir à l'équilibre des trois étages. Par «archilecci del solaro» et «solari novi», il doit désigner les plafonds à solives des salles B, C et D; pour ces deux dernières, des projets de la main de Sangallo ont été conservés¹⁴².

Le croquis Uffizi A 952 est encore plus digne d'intérêt. Quelques annotations de Sangallo sur Uffizi A 952 verso nous donnent d'importantes informations quant au processus de la construction. La première phrase s'adresse au messenger qui devait porter la feuille de Sangallo au maître-maçon principal Baronino et qui, apparemment, avait laissé se perdre auparavant des croquis analogues: «Ad maestro Bartolomeo Baronino date le bene perche importano non fare come l'altra volta che si perse». La seconde partie de l'inscription concerne Baronino lui-même: «Baronino questo sia lo disegno del cortiletto lo quale lo terminato come vedrai vorrei lo cominciassi come vedrai in disegno perche la vorrei trovare a buon porte (vraisemblablement «porto») ora che non di... cera (?) e come cera le scalette vorrei cominciassi come le segnata nel cortiletto e le altre cose come vede in questo disegno». Sangallo se trouvait donc en dehors de Rome, peut-être à Rieti comme en janvier 1546¹⁴³, et chargeait Baronino de l'exécution de cette partie de la construction qu'il voulait voir avancée à son retour.

Le projet Uffizi A 952 recto concerne essentiellement l'articulation de la même partie du rez-de-chaussée. La hauteur totale indiquée n'est que de 40 palmes (au lieu de 40 palmes 2/3 sur le projet Uffizi A 1260). Sur le plan, l'actuelle pièce C du rez-de-chaussée est conçue, avec des niches circulaires et une corniche d'épaulement («fascia»), comme un véritable «androne» dont la voûte en berceau arrive juste en-dessous de l'étage noble. L'annotation de Sangallo montre qu'il attribuait à cette pièce une certaine importance: «Questa fascia (à savoir du "chien courant" de l'"atrium") sopra siano le nichie larghe palmi 5 1/2 (dans le vestibule, la largeur dans œuvre des niches circulaires mesure 5 palmes) alte quanto possono venire (?) sotto la fascia (corniche d'épaulement)». Apparemment, Sangallo voulait établir un lien représentatif entre la salle A et le portique latéral de droite, avec une continuité presque axiale entre le portique et les fenêtres de la façade. L'escalier secondaire se distingue essentiellement de l'escalier réalisé par des détails dans l'articulation de ses marches. Les fenêtres ouvrant sur le portique de la cour, et sur l'une des niches vers le nouvel «androne» ont pu être murées ultérieurement. À l'étage noble devait être ouvert un accès direct à la galerie sur la cour («porta della loggia»). Les niches de cet «androne» sont indiquées sur les plans de Naples et de New York datés de 1565 environ¹⁴⁴ (fig. 12 et

13). Enfin, il est intéressant de remarquer sur ce projet la «stanza per lo bottigliere» entre l'escalier et le vestibule, un boyau d'une hauteur d'environ 5,20 m avec voûte en berceau, éclairée uniquement au-dessus de la porte et où, apparemment, sont alignés des bassins d'eau pour le rafraîchissement du vin à l'une de ses extrémités. Sur le plan de l'Albertina Ital. arch. 1075, ces bassins existent toujours¹⁴⁵ (fig. 18). La hauteur de 24 palmes 1/2 que ne doit pas dépasser cette pièce tient compte du «piano del mezzanino sopra l'atrio», c'est-à-dire de la pièce en mezzanine oblongue au-dessus de la nef latérale droite du vestibule NE, qui était identique à la «camera di Messer Giovan Angelo». Une fonction secondaire du nouvel escalier E 2 devait être de relier le rez-de-chaussée et cette pièce en mezzanine, jonction qui existait déjà sur le plan de Munich de 1520 environ se rapportant à la pièce en mezzanine correspondante, au-dessus de la nef latérale gauche du vestibule (pl. 404). Ces deux pièces mezzanines sont voûtées en berceau et éclairées par de petites fenêtres rectangulaires percées dans la façade, par des puits de lumière ouverts dans l'entablement intermédiaire au-dessus du portail principal, comparables à des soupiraux et aujourd'hui bouchés, et par des fenêtres dans le socle du «ricetto» de Michel-Ange. À l'heure actuelle, il ne reste plus des fenêtres de la façade que trois trous circulaires. Les deux projets Uffizi A 952 et A 1260 prouvent combien Sangallo, même au cours des dernières années de sa vie, à l'apogée de sa carrière de premier architecte de Rome et de tous les États de l'Église, ne reculait devant aucun effort pour mettre au point, lui-même, chaque détail de son chef-d'œuvre et à quel point il accordait toute son attention à chaque pièce en mezzanine, à chaque escalier secondaire.

Au printemps 1541, les projets de Sangallo n'avaient en aucun cas reçu leur forme définitive; d'autres projets importants dessinés de sa propre main l'attestent. Le projet Uffizi A 998 recto est consacré aux deux étages supérieurs de la façade extérieure et aux chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée de la cour¹⁴⁶ (fig. 33). Une lettre d'un des maîtres des tailleurs de pierres, Nardo dei Rossi, adressée le 9 janvier 1546 sur l'Uffizi A 302 à Sangallo, travaillant à cette époque à Nepi, permet de situer la date de l'Uffizi A 998 et de quelques études de détails qui en font partie¹⁴⁷ (fig. 34). Apparemment, Sangallo avait demandé à Nardo les mesures précises de l'angle est de l'étage noble de la façade extérieure afin de pouvoir refaire ses deux étages supérieurs. Nardo lui envoie les dimensions exactes des deux chambranles de fenêtres correspondants de l'étage noble, à savoir du premier (au sud-est) de la façade sur la place («in verso la piazza») et du dernier (le plus au nord-est) de la façade latérale gauche («di verso li tedeschi»), ainsi que la mesure de leur distance par rapport à l'angle. Le texte d'accompagnement au verso laisse à penser que Nardo travaillait alors à un angle du palais, vraisemblablement pour poser les bossages rustiques. La hauteur de 35

¹⁴² Cf. *infra*, p. 154 sq.

¹⁴³ Cf. *infra*, note 147.

¹⁴⁴ Cf. *infra*, p. 156.

¹⁴⁵ Cf. *infra*, p. 156.

¹⁴⁶ FROMMEL 1973, 2, p. 119, doc. icon. 10.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 110, doc. 51, p. 121, doc. icon. 26.

palmes 1/2 au-dessus du massif d'appui des fenêtres dont il fait mention dans la lettre, ne peut en tout cas s'appliquer qu'à l'étage noble de la façade extérieure, et il est vraisemblable qu'il s'agissait justement de l'angle est.

Toutefois, en y regardant de plus près, il s'avère que le schéma des bossages rustiques représenté sur le projet Uffizi A 302 recto ne concorde ni dans les mesures, ni dans le détail, avec l'angle réalisé. La hauteur de chacun des bossages rustiques est évaluée à 1 palme 1/2 et la suite de bossages est interrompue au niveau du chapiteau et de l'entablement des chambranles par des corniches, qui, apparemment, devaient relier les chambranles les uns aux autres, ce qui, dans la réalisation, n'est le cas que pour la triade médiane de la façade sur la place (pl. 71a). Il est peu probable que ce schéma de bossage rustique soit dû à Nardo; il revient plutôt à Sangallo, dont l'écriture est tout à fait reconnaissable dans les calculs de la marge de gauche. Et ces calculs se rapportent au même schéma d'après lequel les bossages rustiques auraient atteint, sans base et sans entablement, une hauteur de 12 palmes 1/2 et, avec l'architrave, de 13 palmes 3/4. Sur le projet Uffizi A 302 verso, Sangallo pense également à doter les angles du palais d'un ordre colossal dont il a aussi dessiné la base attique et les fûts, d'une largeur de 4 palmes 1/2 chacun. Le contour des deux fûts de pilastre s'élève jusqu'au bord supérieur de la feuille.

L'idée d'un bossage rustique d'angle, qui serait interrompu à la hauteur de l'entablement des chambranles de fenêtre par des corniches, et d'un ordre colossal, ne s'accorde que difficilement avec le texte écrit sur Uffizi A 302. Car, si les chambranles étaient déjà posés, comme l'indiquent les mesures inscrites par Nardo, il était désormais trop tard pour y apporter des modifications fondamentales. Et comme nous ne pouvons admettre que Sangallo ait entrepris de lui-même des transformations coûteuses en cours de construction, il faut donc découvrir la raison qui a pu, pendant l'hiver 1545-1546, provoquer de telles réflexions. Or, Vasari rapporte dans sa seconde édition de la vie de Sangallo que, le palais atteignant déjà le deuxième étage («secondo finestrato»), Paul III aurait organisé une sorte de concours pour la corniche de couronnement, concours auquel auraient participé, outre Sangallo, Michel-Ange, Melegghino, Perin del Vago, Sebastiano del Piombo et le jeune Vasari¹⁴⁸. Et c'est Michel-Ange qui aurait remporté la victoire.

On peut donc supposer que Sangallo fit tout son possible pour mener à bien, seul, son chef-d'œuvre. Il est possible que Sangallo s'en soit tenu, sur son projet de 1540-1541, à une cimaise simple du type de celle du Palais Baldassini, telle qu'elle est représentée sur Uffizi A 1109 recto, en haut à gauche¹⁴⁹. Mais s'il enrichissait sa corniche de couronnement d'une frise décorative, ce que proposa Michel-Ange, et correspondait apparemment aux désirs du pape, la corni-

che de couronnement devenait alors un entablement. Et un entablement exigeait aux yeux du strict adepte de Vitruve qu'était Sangallo non seulement une architrave, mais aussi des colonnes portantes. Mais, étant donné que le concours décrit par Vasari a dû avoir lieu avant la mort de Sangallo fin septembre 1546, il est clair que celui-ci est en rapport avec les projets de transformations de janvier 1546. Michel-Ange, en qui Sangallo voyait autrefois son rival le plus dangereux, avait alors déjà présenté au pape ses projets relatifs à la reconstruction du Capitole, projets grâce auxquels l'ordre colossal redevint d'actualité à Rome¹⁵⁰; Michel-Ange a peut-être critiqué la partition en éléments étriqués de la maquette de Sangallo pour Saint-Pierre¹⁵¹. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que Sangallo ait espéré battre Michel-Ange avec ses propres armes. Par ailleurs, Sangallo lui-même avait déjà proposé avec succès l'ordre colossal pour les façades des Monnaies de Rome (1524-1525) et de Castro (1537 et années suivantes)¹⁵². Le concours pour la corniche de couronnement n'explique certes nullement l'alternative avec les bossages rustiques sur le projet Uffizi A 302, à moins que Sangallo n'ait voulu faire pencher en sa faveur la compétition en recourant à d'autres motifs.

Quoi qu'il en soit, la moitié gauche de Uffizi A 998 prouve que les considérations sur lesquelles repose le projet Uffizi A 302 ne sont pas dues à une inspiration momentanée. Après que Sangallo se soit assuré qu'il disposait de 4 palmes 1/2 à l'angle est de la façade latérale gauche et de 5 palmes aux angles de la façade sur la place pour la largeur des fûts de son ordre colossal, la question se posa de savoir si un tel ordre pouvait s'accorder avec les hauteurs des deux étages supérieurs. Du texte d'accompagnement écrit de sa propre main, il ressort que les plafonds à caissons des «salotti», donc des pièces B, C et D de l'étage noble, qui sont effectivement de Sangallo, étaient déjà réalisés¹⁵³. Ainsi, la hauteur du plancher du deuxième étage était fixée à 40 palmes 1/3 au-dessus de celle de l'étage noble, et se reconnaît sur la façade extérieure à un entablement intermédiaire orné d'un «chien courant». La hauteur de la grande salle d'angle semble à cette époque être encore indéterminée: elle dépendait de la rangée de fenêtres supérieure, et les dimensions dans œuvre de celle-ci étaient certainement inférieures à celles de la réalisation, afin d'éviter un allongement supplémentaire de l'ordre colossal. La hauteur indiquée pour la charpente du «salotto dipinto» («lo tetto del salotto») est de 52 palmes. Si, par analogie avec le projet de Sangallo, Uffizi A 1009 verso, pour la charpente de la salle d'angle¹⁵⁴ (fig. 49), on estime la hauteur de la charpente à un tiers de la largeur dans œuvre, le plafond à caissons du «salotto dipinto» serait considérablement plus bas que celui que l'on peut voir aujourd'hui; il se situerait à la même hauteur que les plafonds des pièces C

¹⁴⁸ *Op. cit.*, 2, p. 113, doc. 95.

¹⁴⁹ Cf. *infra*, note 156.

¹⁵⁰ ACKERMAN 1964, p. 50 sq.; G. DE ANGELIS D'OSSAT, C. PIETRAN-
GELI, *Il Campidoglio di Michelangelo*, Milano, 1965, p. 31 sq.; C. L. FROM-
MEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam, 1979, p. 81 sq.

¹⁵¹ VASARI 1878, 7, p. 218-219; GIOVANNONI 1960, p. 143 sq., fig. 88 sq.

¹⁵² *Op. cit.*, p. 198 sq., fig. 322; FROMMEL 1973, 1, p. 128-129, pl. 15 sq.

¹⁵³ Se reporter à l'Uffizi A 1260, fig. 30 et *infra*, p. 154-155.

¹⁵⁴ Cf. *infra*, p. 155.

et D, répondant mieux ainsi au principe de la symétrie entre l'architecture intérieure et l'architecture extérieure, que dans sa position actuelle. Par conséquent, Michel-Ange aurait relevé d'environ 2 m le plafond à caissons de Sangallo. Le toit du «salotto dipinto», indiqué sur Uffizi A 998 recto, remontait vraisemblablement à 1515-1516, et devait certainement être remplacé par une pièce au deuxième étage.

De façon assez surprenante, Sangallo indique sur Uffizi A 998 les dimensions de l'entablement des chambranles des fenêtres à colonnes ainsi que du chaînage rustique des angles de l'étage noble, et ces dimensions diffèrent de celles de la réalisation; on peut alors en conclure soit que ceux-ci n'étaient pas encore réalisés, soit que le projet Uffizi A 998 fut conçu vers 1540-1541. Cependant, les chambranles à colonnes des fenêtres possèdent déjà sur Uffizi A 1001 recto, daté de 1515, des dimensions presque identiques à celles inscrites sur la lettre de Nardo datée de janvier 1546 et, au point de vue du style, appartiennent à l'époque antérieure à 1527. Donc, si Sangallo modifia légèrement leurs mesures sur Uffizi A 998, c'est peut-être pour qu'ils soient en harmonie avec le nouvel ordre colossal. Peut-être qu'à cette époque peu de chambranles de fenêtre étaient déjà posés. Une telle explication est en tout cas plus plausible que celle qui consisterait à séparer le projet Uffizi A 998 de la lettre de Nardo de 1546.

Afin que l'ordre colossal conserve des proportions convenables, Sangallo devait réduire son étage supérieur à une hauteur totale de 27 palmes minimum, sur lequel devait se poser encore un attique bas pour la charpente. Certes, cela suffisait pour le salon et pour des salles de réception et de séjour malgré leurs dimensions assez importantes; mais cela ne suffisait en aucun cas pour une troisième galerie sur la cour, telle qu'elle était prévue sur le projet Uffizi A 627, ou encore sur le projet de 1541. Sangallo aurait donc dû ici prévoir soit une colonnade avec un entablement droit comme à l'étage supérieur des Loges du Vatican, soit un étage fermé qui, ainsi, aurait préparé l'étage fermé de Michel-Ange. Des difficultés résultèrent en outre de l'étroitesse de l'espace disponible à l'angle nord de la façade latérale gauche, ce qui devait contraindre Sangallo à réduire à cet endroit la largeur des fûts de 5 à 4 palmes 1/2. Cela nous amène à la conclusion que l'ordonnance monumentale était prévue pour les quatre façades extérieures du palais.

Pour l'ordre colossal, Sangallo dut prendre en compte également quelques modifications des chambranles à colonnes des fenêtres déjà mis en place à l'étage noble; c'est ce que prouve son esquisse Uffizi A 918, ayant pour objet l'harmonisation des socles et des bases des deux ordres¹⁵⁵ (fig. 35). La demi-colonne doit s'avancer de 3/4 de

palme par rapport au nu de la façade, et le pilastre monumental de 1/4 de palme seulement. Toutefois, la base plus grande des pilastres monumentaux exigeait un piédestal plus profond, qui est estimé ici à 1 palme 1/4 (comparé à la profondeur du piédestal des colonnes qui n'est que de 1 palme 1/8). Apparemment, la corniche intermédiaire devait également faire une légère saillie sous les piédestaux des pilastres. Pour résoudre les problèmes que pose l'harmonisation de deux bases très voisines, et de proportions différentes, Sangallo propose deux solutions, dont celle de gauche est plus satisfaisante que celle de droite: sur la solution de gauche, la base des colonnes atteint exactement la même hauteur que la plinthe des pilastres, alors que, sur celle de droite, le tore supérieur de la base des colonnes correspond au tore inférieur de la base des pilastres. Les variations du contour des colonnes des chambranles donne en tout cas l'impression que leur forme n'est pas encore définitivement fixée.

Il n'est pas aisé de déterminer si les autres projets concernant des détails des deux étages supérieurs de la façade extérieure ont été conçus avant ou après le projet Uffizi A 998. Mais, étant donné que le projet de Sangallo de 1540-1541 prévoyait une façade du type de celle qui fut exécutée et qu'en janvier 1546 Nardo dei Rossi avait déjà posé les chambranles des fenêtres et les bossages rustiques de l'angle est de l'étage noble, ils doivent plutôt remonter aux années 1540 à 1545. Ces projets de détails se rapportent au socle et aux chambranles des fenêtres du deuxième étage de la façade¹⁵⁶.

L'étude 1781 recto pour l'entablement intermédiaire avec frise à fleurs de lis et «chien courant», ainsi que pour le socle des chambranles des fenêtres, se rapproche assez de la réalisation¹⁵⁷ (fig. 39). Mais les volutes n'atteignent pas encore l'abstraction de la réalisation; elles ne sont pas encore placées sur un socle supplémentaire, et, de ce fait, d'en bas, s'offrent au regard sans recoupement. Non moins caractéristique de la conception architecturale plus visuelle de Sangallo, dans la phase mûre de sa vie, est le procédé qu'il utilise, à savoir de faire saillir de la façade les colonnes des chambranles de fenêtre de plus de la moitié de la largeur de fût (Uffizi A 1148¹⁵⁸, fig. 36), de diviser leurs volutes afin de les rendre plus sensibles à la lumière, ou de ne prévoir des corniches à la base du fronton des fenêtres que pour les façades latérales où dominant davantage les lignes horizontales (Uffizi A 1149¹⁵⁹, fig. 37).

Sangallo a fort soigneusement préparé les détails stéréotomiques non seulement pour les chambranles de fenêtre du deuxième étage, mais aussi pour l'étage ionique de la cour *more vitruviano*. Le projet Uffizi A 983 en particulier constitue un document très significatif de l'extrême précision avec laquelle il concevait les moindres éléments¹⁶⁰

¹⁵⁵ FROMMEL 1973, 2, p. 120, doc. icon. 15, pl. 52d.

¹⁵⁶ Les croquis sur Uffizi A 1109r se rapprochent, par les mesures et par les détails, des études pour le Palais Farnèse, mais ils étaient probablement destinés au palais ducal de Castro, comme les esquisses de relevés sur Uffizi A 1109v et Uffizi A 1684; cf. *op. cit.*, 2, p. 121, doc. icon. 21, pl. 53e; M. HEINZ, *Das Ospedale S. Giacomo in Augusta...*, Diss., Bonn, 1976, p. 124 sq.; GIOVANNONI 1960, fig. 43, 44, 47.

¹⁵⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 120, doc. icon. 18, pl. 52e.

¹⁵⁸ P. N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, 1885, p. 183.

¹⁵⁹ FROMMEL 1973, p. 121, doc. icon. 23, pl. 52f.

¹⁶⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 120, doc. icon. 17, pl. 53c.

(fig. 40). Sur le projet Uffizi A 1194, il présente côte à côte deux variantes possibles pour les bases ioniques dont celle de droite se rapproche davantage de ce qui a été réalisé¹⁶¹ (fig. 38). Il est intéressant de constater que la hauteur totale de l'ordonnance ionique de la cour, s'élevant à 38 palmes 3/8, selon l'addition portée par Sangallo sur Uffizi A 983, ne correspond ni à la hauteur de l'étage, indiquée sur Uffizi A 998 et Uffizi A 1260, soit 40 palmes 1/3 ou 40 palmes 2/3, ni à celle qui fut retenue pour l'ordre ionique de la cour, c'est-à-dire 40 palmes 1/3 (9 m). De même, dans la réalisation, l'entablement a été considérablement surélevé (environ 7 palmes) par rapport au projet Uffizi A 1194, et la balustrade un peu réduite en hauteur. Le projet Uffizi A 983 remonte donc soit à l'époque où la hauteur de l'étage noble n'était pas encore fixée, c'est-à-dire au début du nouveau projet vers 1540-1541, soit à une époque antérieure à 1527; à moins que Sangallo n'ait renoncé dans son dernier projet à établir une exacte correspondance entre la cour et l'architecture intérieure et extérieure, afin de ne pas donner à l'étage ionique une supériorité sur le rez-de-chaussée dorique. Dans ce cas – qui est le plus vraisemblable –, c'est seulement Michel-Ange, qui aurait considérablement surélevé la frise ionique, et peut-être même donné à la balustrade sa hauteur définitive indiquée pour la première fois sur le dessin de Brunswick d'environ 1554-1560¹⁶² (fig. 63). En tout cas, les festons, les fleurs de lis et les masques dont Michel-Ange a décoré sa frise se seraient difficilement accommodés d'une frise d'une hauteur plus faible (cf. par exemple le projet Uffizi A 1149 de Sangallo).

La lettre de janvier 1546 de Nardo dei Rossi prouve que les chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée de la façade postérieure sur le jardin n'ont été commencés qu'au cours de la dernière année de la vie de Sangallo¹⁶³. Il n'est donc pas étonnant que le projet préalable pour un de ces chambranles de fenêtre se trouve sur l'envers du projet Uffizi A 998, que nous venons justement de dater du début de l'année 1546¹⁶⁴ (fig. 41). Ce projet est préparé par les dessins similaires Uffizi A 1849 et Uffizi A 1007, où les mesures des fenêtres, respectivement 5 palmes 11 dactyles par 11 palmes 3 dactyles (Uffizi A 1007) et 6 palmes par 11,5 palmes (Uffizi A 1849) – sont encore nettement en-dessous de celles de Uffizi A 998 verso (6 par 13 palmes)¹⁶⁵ (fig. 42 et 43). Le lien entre ces trois feuilles est important, car la fenêtre de Uffizi A 1007 est prévue pour les chambranles des fenêtres de la façade du jardin ainsi que de l'étage dorique de la cour, qui donc devaient être du même type.

La forme et les dimensions de ces chambranles sont toutefois déterminées dans une large mesure par leurs proportions par rapport à l'ordre de la cour voisine, dont le chapiteau et l'entablement raccourcis, reflets de la corniche d'imposte agrandie et continuation de l'entablement de l'«atrium», sont ébauchés sur Uffizi A 998 recto, sur Uffizi A

1007 et sur Uffizi A 1849 à gauche du chambranle. Fidèle à son principe de la continuité horizontale et verticale, comme nous avons pu l'observer dès les projets de 1515 pour la cour et le vestibule, Sangallo essaye de concilier l'appui et l'«entablement» des chambranles des fenêtres avec l'appui des niches et l'entablement de l'«atrium». Ainsi la légende de Uffizi A 1849, qui provient en partie de Baronino (en haut à gauche), en partie de Sangallo même (à droite à côté du chambranle de fenêtre), se réfère explicitement aux «fascia dello atrio» et à «l'architrave dello atrio». Sur Uffizi A 1849 Sangallo pense encore à des consoles à volutes roulées; à gauche, vers l'intérieur, à droite vers l'extérieur, au-dessus desquelles la tablette d'appui ménage une crossette. Sur Uffizi A 1007 le linteau de fenêtre reçoit des parotides latérales que l'on retrouve sur Uffizi A 998. Les dimensions de Uffizi A 1007 et Uffizi A 1849 toutefois seraient restées en-dessous de celles des autres fenêtres du rez-de-chaussée, et c'est ainsi que Sangallo décida l'agrandissement qui apparaît ensuite sur Uffizi A 998 et sur Uffizi A 1008¹⁶⁶ (fig. 44). En agrandissant les chambranles des fenêtres de plus de 2 palmes, Sangallo abandonna son idée de les aligner avec l'ordre de la façade sur la cour: la corniche se trouve désormais nettement au-dessus de la corniche d'imposte des éléments rythmiques de la façade; une correspondance entre les chambranles de fenêtre et l'entablement d'imposte ne fut recherchée que dans la zone des parotides des chambranles. Dans la réalisation furent supprimées non seulement l'alternance des frontons, mais aussi les parotides des soupiraux.

Reste toutefois la question de savoir pourquoi Sangallo se décida, côté jardin, à remplacer les chambranles du rez-de-chaussée des trois autres façades extérieures par des chambranles du type de ceux qu'il n'utilisait qu'au rez-de-chaussée de la cour, donc dans un autre contexte. La raison en est certainement la même dans les deux cas: Sangallo devait prendre en considération ici comme là les pilastres du portique qui déjà sur le plan Uffizi A 298 devaient être transposés au rez-de-chaussée de la façade donnant sur le jardin. Le rythme d'une loggia ouverte sur le jardin reprenait de façon très ingénieuse l'ordonnance de la cour et l'ordonnance de la cour s'harmonisait difficilement avec les chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée de la façade extérieure. Nous pouvons donc peut-être voir dans l'utilisation des chambranles de la cour pour la façade sur le jardin au printemps 1546 la preuve que Sangallo, jusqu'à la fin, s'en tint au projet d'une loggia ouverte sur le jardin, et que la réduction de celle-ci à un couloir en boyau ne fut entreprise que sous ses successeurs.

Enfin, il faut signaler trois projets se rapportant aux plafonds à caissons des salles A, C et D de l'étage noble. Les deux projets Uffizi A 734 et Uffizi A 735 portent encore l'épigraphe du duc de Castro et Nepi et ont donc dû être

¹⁶¹ *Op. cit.*, 2, p. 120, doc. icon. 16, pl. 53b.

¹⁶² *Op. cit.*, 2, p. 122, doc. icon. 37, pl. 59a.

¹⁶³ Cf. *supra*, p. 151.

¹⁶⁴ FROMMEL 1973, 2, p. 119, doc. icon. 10.

¹⁶⁵ P. N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura*

civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze, Roma, 1885, p. 41; FROMMEL 1973, 2, p. 120, doc. icon. 13.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, 2, p. 120, doc. icon. 12; sur l'Uffizi A 1008, on trouve des esquisses pour les soupiraux de la cave et pour les profils des chambranles.

conçus entre 1540 et 1545, plus probablement vers 1544-1545, étant donné qu'ils ne furent achevés apparemment qu'après décembre 1545¹⁶⁷ (fig. 45 et 47). Le plan de la salle sur Uffizi A 1009 recto correspond déjà à la réalisation, avec ses murs consolidés et les embrasures très rapprochées des fenêtres d'angle (fig. 48)¹⁶⁸.

Lorsque en 1540-1541 Sangallo se trouva devant la nécessité de transférer la cage d'escalier dans l'aile latérale gauche, le plan d'ensemble de celle-ci était probablement déjà fixé en partie. Par bonheur le dessin, jusqu'ici inconnu, Uffizi A 1769 de la main de Baronino donne un aperçu de l'élaboration du plan¹⁶⁹ (fig. 5). On y voit représentés les soubassements de l'aile latérale gauche avec le mur de la cour articulé par des pilastres. Au milieu de l'aile «mezo del cortile» le mur s'ouvre entre les faisceaux des pilastres à la même largeur que sur le vestibule nord-est et sud-ouest. Vraisemblablement le projet du cardinal avait prévu ici, et à l'aile latérale correspondant à droite, un «andito» dont la largeur de l'ouverture et les voûtes en berceau devaient correspondre à la nef centrale du vestibule d'entrée. Par le transfert de l'escalier la hauteur disponible fut considérablement réduite : «alto da mattonato a mattonato del piano della scala palmi 18», comme le note Sangallo lui-même à cet endroit. Mais une hauteur de seulement 18 palmes est encore bien inférieure aux 20 palmes environ qu'atteignent ces vestibules latéraux à l'exécution. La raison en est que les escaliers sur Uffizi A 1769 sont encore beaucoup plus longs qu'à l'exécution, et possèdent ainsi une inclinaison plus faible, de sorte que la volée intermédiaire au-dessus de l'«andito» latéral n'atteint pas encore la même hauteur qu'aujourd'hui. Cela a pu amener Sangallo à ramener l'escalier à sa longueur actuelle. L'allongement des deux volées supérieures de respectivement 55 et 49 palmes (Uffizi A 1002), qui les porte à 164 palmes (Uffizi A 1769), n'était possible que dans l'aile latérale et aurait permis une montée beaucoup plus confortable que dans le projet du cardinal. Pour une hauteur totale de 39,25 palmes, la montée correspondant à chaque palme de la ligne de foulée aurait été réduite de 0,31 palme (= 5/16 de palme) à 0,2 palme; Sangallo aurait pu utiliser pour les deux volées des marches de 2,75 palmes de profondeur (sans la saillie) et maintenir leur hauteur comme celle prévue dans le projet du cardinal (0,62 palme).

Outre les difficultés avec la hauteur de l'«atrium» du rez-de-chaussée, un tel escalier aurait eu cependant deux graves défauts : l'éclairage des volées beaucoup plus longues pour un puits de lumière sensiblement plus petit (30 × 36 palmes au lieu de 36 × 41,5 dans l'exécution) aurait sans aucun doute compromis l'effet de l'escalier. En outre, l'esprit systématique de Sangallo a pu être gêné par la situation excentrique du palier «piano della scala» sur Uffizi A 1769. Toutefois, il s'est décidé dès son commentaire à la marge inférieure de Uffizi A 1769 pour la solution actuelle : «La prima branca longa palmi 30 levandone 16 per cui

mezi piani resta 63 la prima branca la seconda viene pi corta palmi 6 cio 57 in tutto canne 15». On doit donc dire que la volée inférieure doit avoir 30 palmes de longueur, la volée intermédiaire 63, et la volée supérieure 57, et qu'ainsi la longueur totale de la montée de l'escalier partant du rez-de-chaussée doit avoir 150 palmes : de vagues traits et l'inscription autographe «largho palmi 16» au-dessus de l'«andito» latéral indiquent l'emplacement du futur palier. Mais comme Sangallo voulait toujours construire le nouvel escalier plus commode et majestueux que l'ancien, il était contraint à certains expédients qui auraient été superflus dans le projet de Baronino. Comme le montre la comparaison entre la volée inférieure réalisée et celle de Uffizi A 1002, il y augmenta le nombre des marches de 9 à 10, raccourcit le palier et porta la profondeur des marches à environ 2 palmes 3/4. Cela l'obligea à introduire deux marches au lieu d'une dans le portique et à abandonner la symétrie entre le palier et les niches des statues. Les socles pour statues disposés sur le côté des deux premières marches furent agrandis en conséquence, et transformés en demi-cercles, selon le schéma des massifs d'appui des fenêtres, les marches s'y conformant avec élégance. Étant donné que le nombre et la profondeur des marches étaient augmentés, et qu'en outre chaque marche s'inclinait légèrement vers le haut, la hauteur de la contremarche diminua. Ce n'est qu'ainsi que l'escalier acquit sa commodité légendaire, inspirée peut-être des escaliers pour cavaliers de Bramante.

Dans les deux volées supérieures, Sangallo ne put augmenter que légèrement le nombre des marches à l'intérieur d'un cadre fixé : au lieu de 104 palmes dans Uffizi A 1002 il disposait ici de 120 palmes pour les marches. Grâce à l'inclinaison des marches, il gagna une hauteur supplémentaire, mais tout cela ne suffisait toujours pas pour allonger les marches comme il le désirait, aussi Sangallo fit-il pénétrer les marches dans l'espace des pilastres corniers, qui sur Uffizi A 1002 étaient encore exempts de marches. Le souci d'économie auquel Sangallo a été contraint se révèle dans le fait que les marches de la volée supérieure sont 4 cm plus courtes que celles de la volée intermédiaire, et que les marches du premier au deuxième étage ont même 14 cm de moins. Il dut en outre porter la montée pour chaque palme de la ligne de foulée à 0,28 palmes. Le puits de lumière fut non seulement agrandi sensiblement par rapport à Uffizi A 1769, mais il fut aussi calculé de façon à ce que ces deux murs latéraux puissent être percés de paires de fenêtres disposées presque symétriquement. L'éclairage du nouvel escalier fut ainsi par rapport à Uffizi A 1769 amélioré à deux égards. L'arc de décharge sous le mur sud-ouest du puits de lumière entre les pièces R et S du rez-de-chaussée, tel qu'il est représenté sur la plupart des plans assez anciens, montre que Sangallo ne comptait pas encore avec l'escalier actuel lorsqu'il entreprit la construction du rez-de-chaussée.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, 2, p. 120 sq., doc. icon. 19, 20, pl. 53d; UGINET 1980, p. 32, n° 108; p. 36. n°s 171, 173, 175; p. 41, n° 208. Par conséquent, les deux plafonds furent réalisés entre juillet 1544 et le printemps 1546.

¹⁶⁸ FROMMEL 1973, 2, p. 121, doc. icon. 21, pl. 53e, f.

¹⁶⁹ P. N. FERRI, *op. cit.*, p. 210.

*Essai de reconstitution**Le plan et l'aménagement intérieur*

Lorsque les travaux reprisent au palais au printemps 1541, il devait exister un projet ferme comparable au plan Uffizi A 298. Ce dernier, le seul plan complet du palais antérieur à 1549, présente toutes les caractéristiques essentielles qui différencient le « projet du duc » du « projet du cardinal » : ainsi, le transfert de l'escalier dans le corps latéral gauche; les substructures pour le « salone » dans la moitié gauche du corps de façade et le renoncement au deuxième appartement dans le corps postérieur, si celui-ci a jamais été prévu. Comme nous l'avons vu, Sangallo voulut jusqu'à la fin aménager une loggia au rez-de-chaussée du corps postérieur et l'on peut même penser qu'il avait déjà prévu une loggia arrière dans le « projet du cardinal ». Ce qui distingue Uffizi A 298 du projet définitif de Sangallo, c'est avant tout la position de deux escaliers, à savoir l'escalier E 2 à droite du vestibule et l'escalier E 7 dans le corps latéral droit du rez-de-chaussée. L'escalier E 2 devait tout d'abord remplacer l'escalier du puits de lumière qui appartenait au « projet du cardinal », et qui fut sacrifié pour la salle d'angle. Et l'escalier E 7 était soit identique à la seconde cage d'escalier du « projet du cardinal » – ce que montrent les formes archaïsantes de ses volées de cave –, soit le résultat d'une modification ultérieure du plan de Sangallo. En effet, l'appartement privé du maître, dont les pièces les plus importantes se trouvaient après 1540 dans la moitié droite du palais, exigeait une cage d'escalier représentative, comme semble également l'avoir prévu Vignole sous la forme d'un escalier tournant. Ces deux escaliers, E 2 et E 7, étaient *more florentino*, avec des « ricetti », des antichambres semblables à des pièces, comme on n'en voit que rarement à Rome. Le « ricetto » de l'escalier E 2 était certes assez petit (environ 5 x 5 m), mais entièrement symétrique et décoré de niches. Il se rapportait vraisemblablement moins aux escaliers secondaires qu'aux deux pièces représentatives A et D au rez-de-chaussée, pièces qui devaient être prévues comme salles d'audience du duc ou de son troisième fils, le cardinal Ranuccio. En fait, il est probable que Ranuccio (1530-1565), qui résidait dans le palais familial depuis sa nomination en tant qu'archevêque de Naples (1544) et cardinal (décembre 1545), ait eu une influence croissante sur la construction du palais, conseillé en cela par Alexandre, de dix ans plus âgé que lui et expert en matière d'art¹⁷⁰. Il ne reçut l'importante fonction de

grand pénitencier que le 12 février 1547, donc après la mort de Sangallo, et cette nomination ne put donc plus exercer d'influence sur les plans de ce dernier¹⁷¹.

Le plan qui avait été retenu au cours de la dernière année de la vie de Sangallo n'a pas été conservé. Mais une série de plans, dessinés au cours des années cinquante ou même soixante et recopiés en partie ultérieurement, se rapproche du rez-de-chaussée de ce dernier plan : il s'agit de l'Uffizi A 3450, du plan de Berlin Hdz 1141 et de l'Albertina Ital. arch. 1075¹⁷² (fig. 16-18). Sur ces trois plans et leurs copies, l'escalier E 2 aboutit dans le puits de lumière voisin; trois des portes du « ricetto » C manquent, de même que les niches du « ricetto » C sur les plans de Florence et de Berlin. Par rapport au plan Uffizi A 4927 daté de 1549, l'actuelle pièce H est séparée par une mince cloison de la volée inférieure de l'escalier détruit E 7. La loggia ouverte sur le jardin possède des niches demi-circulaires, et non quadrangulaires comme sur le projet Uffizi A 298; les chambranes des fenêtres de la façade arrière ne se distinguent en rien de ceux des autres façades externes. Sur le plan de Vienne, c'est la seconde fenêtre de la façade latérale droite qui est bouchée, et non la dernière de la façade sur la place, laquelle, aujourd'hui encore, est murée pour des raisons d'ordre statique. D'autre part, les indications écrites portant sur les dimensions et les fonctions sont beaucoup plus détaillées que sur les deux autres versions. Il ne s'agit donc ni de copies du même document, ni même de copies directes du dernier projet de Sangallo, mais plutôt de plans combinant de façon plus ou moins exacte l'état de la construction à cette époque et le dernier plan de Sangallo. Le style de Vignole n'apparaît à aucun endroit. La loggia et l'« andito » se distinguent justement par leur simplicité « sangallesque » de la complexité de la version réalisée¹⁷³. Et l'escalier E 7 n'est pas compatible avec les « camerini » de Vignole. Par contre, on constate un rapport évident avec Vignole sur les deux plans de New York 49.92.61 et 49.92.74 ainsi que sur le plan de Naples découvert depuis peu¹⁷⁴ (fig. 12, 13 et 15). L'escalier E 7 dans le corps latéral droit n'y est plus représenté; à sa place, se trouve un escalier tournant dans l'angle ouest du corps postérieur, escalier qui rappelle celui du Palais Farnèse à Caprarola (tous deux datant de la même époque), que Vignole construisit également sur l'ordre du cardinal Alexandre¹⁷⁵; le plan y est plus complexe, et sur la façade de la loggia donnant sur le jardin apparaissent déjà des motifs tels que les niches et les demi-colonnes qui font penser à la version réalisée.

¹⁷⁰ En ce qui concerne le personnage de Ranuccio, se reporter tout particulièrement à NAVENNE 1914, p. 589 sq.

¹⁷¹ HIERARCHIA CATHOLICA, 3, p. 30.

¹⁷² FROMMEL 1973, 2, p. 123, doc. icon. 43, 44, 45, pl. 56b, d; *infra*, W. LOTZ, p. 231-232; K. SCHWAGER, *Giacomo della Porta's Herkunft und Anfänge in Rom...*, dans *Röm. Jb. f. Kunstgesch.*, 15, 1975, p. 135, note 144, attribue le dessin de Berlin à Giacomo della Porta (bien qu'on ne puisse guère reconnaître son écriture dans l'inscription sur le plan), et les mesures de celui de Vienne à G. A. Dosio. K. Schwager se réfère en outre au plan de la Bibliothèque nationale de Madrid 16-49, fol. 14, publié par E. BATTISTI, *Disegni cinquecenteschi per S. Giovanni dei Fiorentini*, dans *Quad. Ist. Stor. Archit.*, 1961, p. 185-194, et au plan n° 3174 de la collection

Tessin au Musée national de Stockholm, ces deux plans correspondant au plan de Berlin.

¹⁷³ C. L. FROMMEL, dans *Le Palais Farnèse. Relevé photogrammétrique et plans*, Rome, 1977, p. 16-17; cf. *infra*, W. LOTZ, p. 234 sq.

¹⁷⁴ FROMMEL 1973, 2, p. 123, doc. icon. 41, pl. 56a, b; une copie de 49.92.74, d'après K. SCHWAGER (*op. cit.*), se trouve dans la collection Cronstedt du Musée national de Stockholm, n° 1330 portant l'inscription : « pianta del palazzo S. Angelo qui non e finito » (fig. 14); le plan de Naples est mentionné chez F. E. KELLER, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564-1565*, dans *Jb. Berliner Museen*, 18, 1976, p. 24-56.

¹⁷⁵ PARTRIDGE 1970, p. 81 sq.

D'importants renseignements sur la forme du dernier projet de Sangallo, et la date du projet de Vignole pour le corps postérieur, nous sont donnés par une expertise du sculpteur Guglielmo della Porta qui travaillait depuis 1547 environ dans le palais au tombeau de Paul III, et possédait des informations sûres¹⁷⁶. Le memorandum de Guglielmo fut rédigé après la mort de Ranuccio en 1565 qu'il sous-entend, mais avant que soit élevé le corps postérieur de l'étage ionique¹⁷⁷. Car Guglielmo propose, certainement pour faire concurrence à Vignole, de ne pas fermer le corps postérieur, mais de le laisser dans son état actuel (donc encore avec un seul étage) (cf. fig. 62) et de prolonger les deux corps latéraux (à trois étages) en direction de la via Giulia. Ainsi la cour en forme de puits pourrait être élargie et mieux éclairée et il serait possible de gagner des pièces d'habitation supplémentaires; la structure architecturale présente resterait telle quelle. À ce propos, Guglielmo invoque un projet de Sangallo resté inachevé («dette principio») dans lequel la cour aurait également dû être élargie par des loggias et des terrasses («logie aperte e scoperte»). Mais il est difficile de comprendre cela autrement qu'ainsi : au premier et au deuxième étage, Sangallo voulait laisser en retrait la partie centrale du corps postérieur sur le jardin (c'est-à-dire la surface au-dessus de la loggia, du vestibule SW et des deux pièces N et M, pl. 403) et ouvrir les galeries de la cour sur le jardin en couvrant cette partie centrale du rez-de-chaussée d'une terrasse. Les «logie aperte» seraient donc les galeries (ouvertes des deux côtés dans les étages supérieurs du corps arrière) et les «logie scoperte» une terrasse au-dessus de la loggia du rez-de-chaussée ouverte sur le jardin. Toutefois, il nous faut examiner avec scepticisme les considérations de Guglielmo, comme le montrent par exemple ses remarques sur le projet de Michel-Ange : selon ses dires celui-ci aurait également voulu éclaircir la cour mais toutes les prières de Paul III pour obtenir un projet concret de sa main seraient restées vaines. Cette affirmation est d'autant plus étonnante que les documents comptables concernant la maquette de Michel-Ange pour les galeries du corps postérieur ont été conservés et que Lafréry a publié en 1560, donc certainement avant l'expertise de Guglielmo, l'élévation en perspective du projet de Michel-Ange¹⁷⁸ (fig. 62). Car, selon toute vraisemblance, le projet soi-disant prévu par le cardinal Ranuccio et qui échoua en raison de l'importance des frais de maçon et de taille n'est rien d'autre que le projet de Michel-Ange qui, effectivement, aurait entraîné des frais importants et une perte de place considérable pour les pièces d'habitation. On ne sait toujours pas quand la loggia ouverte sur le jardin et la galerie correspondante à l'étage noble furent réalisées. La loggia sur le jardin et l'«andito»

s'y rapportant, qui trahissent de façon indéniable le style de Vignole, ne datent probablement que des dernières années de sa vie, donc du début des années soixante-dix. Et il n'est pas exclu que la loggia de l'étage noble ouverte sur le jardin ait déjà été réalisée en partie par Giacomo della Porta. Dans la loggia du deuxième étage seulement, della Porta dut, compte tenu de la hauteur de l'étage noble et de la corniche de couronnement, éviter une répétition de l'ordonnance de la cour et suivre sa propre inspiration.

Les modifications apportées aux projets de Sangallo par les architectes qui lui succédèrent sont beaucoup plus importantes pour les étages supérieurs que pour le rez-de-chaussée. Nous verrons que Michel-Ange avait certes repris une grande partie de l'étage ionique de Sangallo et qu'il continua l'escalier principal, le «salone» selon Sangallo et conserva la disposition du corps de façade. Mais, la disposition des ailes latérales et du corps postérieur fut fondamentalement modifiée par les successeurs de Sangallo. Jusqu'au bout, ce dernier s'en tint à l'idée de trois étages sur cour de même valeur et ouverts sous arcades – sauf pendant quelques semaines de l'hiver 1545-1546, lorsqu'il imagina une ordonnance monumentale pour la façade et, par là, un étage supérieur plus bas. Mais, si Guglielmo della Porta est dans l'erreur lorsqu'il rapporte qu'une ouverture était prévue pour le corps postérieur, Sangallo a toutefois bien pu prévoir au centre du corps postérieur une grande galerie fermée de cinq travées de large et pas de seconde loggia. Et Sangallo a même dû imaginer tout autrement la disposition du corps latéral droit parce qu'il voulait une galerie ouverte, et parce qu'en outre, l'escalier E 7 aboutissait dans l'actuelle pièce N de l'étage noble et, en conséquence, la divisait. Mais ceci signifie que l'actuelle pièce N de l'étage noble n'aurait compris que les deux fenêtres nord-est et aurait été ainsi semblable aux pièces voisines F et G.

Le plafond à caissons du «salotto dipinto» ne comporte pas d'écusson, comme toutes les parties du «projet du cardinal», et pourrait, de même que les chambranles de portes, appartenir au style d'avant 1527. Il fut relevé par Michel-Ange jusqu'à la nouvelle hauteur du plancher du deuxième étage : cette pièce devait donc être initialement plus basse. La cheminée en marbre avec ses consoles en griffes de lion et l'épigraphe de Paul III est due à Sangallo et fut esquissée et commentée brièvement par son cousin Aristotele¹⁷⁹. De même, les cheminées des pièces C et D remontent encore à l'époque de Paul III (pl. 210b, 218c et d, 251a et b).

Le projet de Sangallo ne prévoyait des pièces en mezzanine que pour des espaces résiduels, et non pas comme les parties d'un entresol cohérent. La première mezzanine au-

¹⁷⁶ FROMMEL 1973, 2, p. 115-116, doc. 104.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, 2, p. 115, doc. 103, p. 144, la loggia «à canto la detta camera verso il fiume» est identifiée de façon erronée comme celle côté jardin de l'étage noble. Il s'agit probablement d'une loggia provisoire en bois sur la plate-forme à un étage du corps postérieur (cf. *infra*, W. LOTZ, p. 229-230).

¹⁷⁸ Cf. *infra*, p. 164.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, 2, p. 121, doc. icon., 25; voir également Uffizi A 1401 avec

l'esquisse de la niche d'une fenêtre du «salotto dipinto» (*op. cit.*, 2, p. 317, doc. icon. 8, pl. 138e; ici pl. 195d) par Aristotele da Sangallo. La cheminée de la pièce C montre que l'on reprenait sans scrupule les pierres de taille antiques. Le chambranle de celle-ci est sculpté dans des parties d'une colonne dont les cannelures apparurent au cours de travaux en 1976 (pl. 218b).

dessus du rez-de-chaussée devrait correspondre encore aux conceptions de Sangallo, à l'exception de la pièce F au-dessus du «tinello» subdivisé dans l'angle sud (pl. 404). La pièce E au-dessus du vestibule nord-ouest devait déjà à l'époque n'être accessible que d'en haut par un escalier secret. La seconde mezzanine au-dessus de l'étage noble devait être encore plus petite dans le projet de Sangallo, étant donné qu'il n'envisageait de subdiviser ni les galeries latérales ni même le corps postérieur (pl. 406). Enfin, le deuxième étage principal de Sangallo aurait suivi dans ses grandes lignes la disposition de l'étage noble.

Pour ce qui est des fonctions des pièces dans le dernier projet de Sangallo, celles-ci n'ont pas été fondamentalement modifiées, mais plutôt partiellement déplacées. Les inscriptions sur quelques plans postérieurs à 1546 concernent essentiellement les fonctions de l'aile latérale gauche et du corps postérieur (fig. 6 et 7). D'après celles-ci, la moitié arrière du corps latéral gauche du rez-de-chaussée était réservée à la cuisine «secrète» et à la cuisine commune (pièces R, S et T) et l'emplacement des pièces O et P de l'aile arrière au grand «tinello», c'est-à-dire à la salle à manger pour la «famiglia». Judicieusement on ne pénétrait pas dans ce «tinello» directement de la cour, mais par un étroit couloir, qui à gauche portait à l'escalier de service E 3 ainsi qu'aux deux cuisines, et à droite à ce que l'on présume être le garde-manger. La «famiglia» pouvait donc, par la cour, accéder sans détour à la salle à manger directement depuis les chambres; les plats pouvaient être portés par le couloir dans le garde-manger et de là jusqu'aux salles à manger du maître de maison. Des deux côtés du couloir Sangallo, déjà, prévoit un guichet qui permettait de passer les plats de la cuisine au «tinello» par le chemin le plus court. La petite pièce à l'angle sud du palais, dessinée avec trois fenêtres, n'était accessible que par le «tinello»: il s'agit sans doute d'une salle à manger séparée pour des personnalités privilégiées. La cave à vin se trouvait placée avec à propos près des salles à manger et d'un escalier descendant à la cave. Elle était probablement située dans la pièce W sous le «tinello», et fut pourvue plus tard de colonnes. Le maître de maison mangeait vraisemblablement dans la pièce L donnant sur le jardin. Cette hypothèse serait confirmée par le fait qu'une pièce voisine, située dans l'aile latérale droite du palais, probablement la pièce d'angle K, servait en 1557 de «credenza» donc d'office pour de grands repas. Dans une pièce de même dimension, probablement la pièce voisine I, on entrepose en 1557 la «munition», vraisemblablement de la vaisselle et des provisions de bouche. La pièce F, au nord-est du vestibule latéral, servait alors de «sala dei palafrenieri», c'est-à-dire la pièce où se tiennent les palefreniers; la pièce voisine E était la chambre de Francesco Franchini, évêque de Massa. D'autres petites pièces du rez-de-chaussée servaient de cham-

bres à des prélats¹⁸⁰. Par conséquent, le maître de maison habitait à l'étage noble. Avant 1550, du vivant de Paul III, des parties du rez-de-chaussée avaient peut-être un caractère plus officiel. Ainsi Prospero dei Mocchi rapporte en mars 1547 que la Pénitencerie, c'est-à-dire les bureaux du cardinal Ranuccio, seront placés dans les «stantie di abbasso». Probablement qu'il indiquait surtout par là les pièces A à E¹⁸¹.

Les inscriptions portées sur les projets Uffizi A 735 et A 1009 fournissent de précieuses indications sur les fonctions des pièces de l'étage noble. C'est ainsi que Sangallo désigne la grande salle d'angle A comme une «sala», le «salotto dipinto» B et la pièce adjacente C comme des «salotti» et la pièce d'angle comme «camera a paramento in sul cantone overo tertio salotto»¹⁸² (fig. 47 et 48).

Mais une «camera dei paramenti» est un élément traditionnel de l'appartement pontifical et on le trouve comme tel au Vatican ou au Palais de Venise¹⁸³. Au Vatican, c'est la quatrième pièce des salles de parade, après la «sala regia» et les deux pièces de la «sala ducale», et immédiatement avant la «sala del Papagallo» où le pape règle ses affaires quotidiennes¹⁸⁴. Par conséquent, le nouveau projet de Sangallo pour le Palais Farnèse des années 1540 et suivantes concernerait bien un «palazzo de papa», dans lequel la grande salle d'angle A aurait assumé le rôle de la «sala regia», le «salotto dipinto» et la pièce C celui de la «sala ducale», et la salle d'angle D celui de «sala dei paramenti». Nous devrions alors chercher la «sala del papagallo» dans la pièce F. Cet ordre rituel d'un authentique appartement pontifical n'exclut en aucun cas que les pièces aient pu être utilisées pour des fonctions différentes par Pier Luigi ou par les petits-fils du pape car on pouvait remplacer rapidement les quelques meubles qui s'y trouvaient. La chapelle de la pièce E, dont l'existence est confirmée pour la première fois par la lettre de Prospero dei Mocchi datée de 1547, pouvait aussi bien tenir lieu d'habituelle chapelle de palais pour les petits-fils que de «capella secreta» pour le pape et comportait probablement un accès direct depuis la «sala del papagallo» (pièce F). Les fonctions désignées sur l'inventaire de 1568, ainsi que sur tous les suivants, tiennent déjà compte des modifications apportées par Vignole; aussi ne permettent-elles pas de déterminer celles du projet de Sangallo.

L'élévation extérieure

Étant donné que la façade extérieure a été exécutée jusqu'aux chambranles des fenêtres du second étage selon les plans de Sangallo, la reconstitution du projet définitif peut ici se limiter à trois points, à savoir la fenêtre du balcon, la corniche de couronnement et la partie médiane de la façade postérieure.

¹⁸⁰ UGINET 1980, p. 76-77, nos 696, 697, 699, 707.

¹⁸¹ Cf. *infra*, W. LOTZ, p. 225 sq.

¹⁸² Aimable indication de François-Charles Uginet.

¹⁸³ C. L. FROMMEL, *Antonio da Sangallo's Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Vatikanischen Palastes*, dans *Z. f. Kunstgesch.*, 27, 1964,

p. 1 sq., fig. 3; T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento architecture (Figura, 9)*, Stockholm, 1958, p. 283 sq.

¹⁸⁴ H. DIENER, *Die «Camera Papagalli» im Palast des Papstes...*, dans *Archiv für Kulturgeschichte*, 49, 1967, p. 43 sq.

La fenêtre du balcon était déjà commencée avant la nomination d'Alexandre au pontificat et fut terminée au plus tard vers le milieu des années quarante, d'après le projet de Sangallo. Certes, Michel-Ange entreprit des modifications radicales; toutefois, les points de repère suffisent à reconstituer son état initial. Le projet de Sangallo, Uffizi A 734, pour le plafond à caissons de la pièce C comprend également un plan du «salotto dipinto» (fig. 45). La fenêtre du balcon présente sur ce dernier une embrasure allant se rétrécissant vers l'extérieur; une colonne est située de chaque côté contre les piles externes. Le relevé de Munich daté d'environ 1546 représente certainement l'élévation de la fenêtre du balcon¹⁸⁵ (fig. 50). Une arcade aveugle est reliée aux colonnes encadrant l'embrasure ainsi qu'aux demi-colonnes flanquant la baie. La petite arcade intérieure semble fermée par une paroi murale en forme de lunette devant laquelle est placé un riche écusson – quoique plus petit que l'actuel – avec les armoiries du pape. Des traces dans la maçonnerie au-dessus de l'entablement de l'actuelle fenêtre du balcon montrent que ces arcades ont réellement été réalisées. Au cas où leurs contours suivaient effectivement des demi-cercles concentriques, leur sommet devait se trouver à environ un mètre au-dessous de la corniche de l'étage supérieur.

Pour le balcon, ainsi que pour les galeries sur la cour était éventuellement prévu le balustre de type classique, symétrique par rapport à l'axe médian, semblable à celui qu'a représenté Sangallo sur les projets Uffizi A 627 et A 1000 recto, et que l'on retrouve sur les projets de Michel-Ange pour la façade et la cour (fig. 22 et 24). Sangallo a encore utilisé ce type de balustre dans des œuvres de sa maturité, telles que sa demeure dans la via Giulia ou la maquette en bois pour la nouvelle basilique de Saint-Pierre¹⁸⁶. Les balustres réalisés, en forme de gouttes, qui apparaissent pour la première fois sur un dessin de 1560 environ, sont vraisemblablement de Michel-Ange, ou peut-être même de Vignole (fig. 57, 60, pl. 71a).

Nous avons vu que l'ordre colossal du projet Uffizi A 998 avait contraint Sangallo à réduire au minimum le deuxième étage de la façade mais que ce minimum aurait nettement suffi pour des chambranles à colonnes et les pièces «représentatives». Dans la réalisation, Sangallo a ensuite sensiblement élevé les chambranles des fenêtres du deuxième étage – et par là également la hauteur totale du deuxième étage, qui déjà sur l'hypothèse de droite de Uffizi A 627 était de 38 palmes. Et, étant donné que Sangallo, dans son dernier projet, revint au schéma de Uffizi A 627, mais que les deux étages inférieurs avaient entre-temps atteint

une hauteur d'environ 40-41 palmes, on peut estimer celle du deuxième étage de la façade, y compris la corniche de couronnement, à environ 40-41 palmes, soit au total 1,70 m – 1,90 m de moins qu'aujourd'hui. Cette différence est due, pour 1,05 m environ, à la frise à fleur de lis et lotus qu'introduisit Michel-Ange entre la maçonnerie et la corniche de couronnement proprement dite; et, pour le reste, à la maçonnerie entre les chambranles des fenêtres et la frise. L'étage supérieur de Sangallo, et par là, l'ensemble de la façade devaient paraître sensiblement plus réduits; ou bien l'espace libre au-dessus des chambranles des fenêtres était considérablement plus restreint qu'aux deux étages inférieurs, ou bien la corniche de couronnement était considérablement plus basse que celle de Michel-Ange. Le dernier projet de Sangallo pour la corniche même devait, par son profil, si ce n'est aussi par son ornementation, être tout à fait semblable à la corniche de Michel-Ange, comme le montre une comparaison avec celle qui est représentée sur Uffizi A 998 (fig. 33).

Au cas où pour son dernier projet Sangallo aurait conservé la loggia sur le jardin telle qu'elle apparaît dans Uffizi A 298, ce que semblent bien indiquer les chambranles des fenêtres réalisés tardivement sur la façade vers le jardin, il aurait repris à cet endroit trois arcades de l'ordre dorique de la cour, avec cette différence toutefois que les demi-colonnes auraient été remplacées par des pilastres. Et si – comme cela semble être le cas sur Uffizi A 298 et les plans similaires de Florence, Vienne et Berlin – aucun membre intermédiaire n'était prévu entre chacun des quatre chambranles de fenêtres et l'ordonnance de piliers dorique, leur juxtaposition n'aurait pas été des plus heureuses. Selon l'expertise de Guglielmo della Porta, une terrasse était prévue au-dessus de la loggia et, derrière elle, les deux galeries s'ouvrant par trois arcades vers le jardin; si tel était le cas, la façade de Sangallo donnant sur le Tibre aurait déjà anticipé celle qui fut réalisée, et aurait reporté les trois niveaux de la cour au milieu de la façade sur le jardin. Il n'est pas à exclure non plus que Sangallo prévoyait d'autres loggias au-dessus de celle du rez-de-chaussée. Mais, si Sangallo prévoyait dans le même alignement des pièces fermées au-dessus de la loggia, il aurait fait correspondre les axes de ses fenêtres avec les arcades de la loggia et, par là, aurait dû les disposer à des intervalles plus grands – à peu près de la même façon que sur les deux façades latérales, dont le groupe des fenêtres centrales se répartit également selon les largeurs des travées de la cour. En tout cas, le rythme de la façade donnant sur le jardin n'aurait guère produit un effet très heureux.

¹⁸⁵ FROMMEL 1973, 2, p. 121, doc. icon. 28, pl. 57c.

¹⁸⁶ *Op cit.*, pl. 135a; GIOVANNONI 1960, fig. 85, 88.

Direction de Michel-Ange (1546 et années suivantes)

Histoire de la construction

Au plus tard au cours de l'été de l'année 1546, Paul III désigna Michel-Ange comme le vainqueur du concours organisé pour la corniche de couronnement, sans pour autant démettre Sangallo de ses fonctions d'architecte responsable – « e farlo (la corniche de couronnement) nondimeno mettere in opera da Antonio »¹⁸⁷. Le 29 septembre 1546, Sangallo mourut subitement : Michel-Ange prit sa succession comme maître d'œuvre de Saint-Pierre et on conçoit aisément que le pape lui confiât l'établissement des plans du palais. Vraisemblablement, le mordant Michel-Ange avait déjà fait part au pape de ses critiques sur le projet de Sangallo, avant la mort de celui-ci, exposé ses suggestions pour l'améliorer et, ainsi, plongé le pape dans le doute quant aux qualités artistiques du monument de famille, et à la valeur de son architecte. Quoi qu'il en soit, Michel-Ange, à la colère des partisans de Sangallo, ne s'en tint pas au projet de la corniche de couronnement, mais modifia également d'autres parties inachevées, comme l'explique le récit très détaillé de Vasari¹⁸⁸. Nous sommes en droit d'inférer de là que Michel-Ange n'accepta la responsabilité qu'après que le pape lui eut permis d'entreprendre des modifications importantes – tout comme dans le chantier de Saint-Pierre. Ce qui ne signifie pas que le chantier du palais en tant que tel ait été fondamentalement restructuré : Michel-Ange remplace Sangallo, Melegghino reste deuxième architecte, Maccarone « soprastante » et Baronino « capomastro dei muratori »¹⁸⁹. Et, d'après les documents, les travaux continuèrent sans interruption.

Pour mieux définir les interventions de Michel-Ange, il faut tout d'abord, en se référant à la lettre du 2 mars 1547 de Prospero dei Mocchi, le témoin le plus précis, se représenter l'état du palais après la mort de Sangallo, d'autant que la reconstitution qu'en fait Ackerman mérite quelques corrections¹⁹⁰. D'après cette lettre, la façade sur la place dépassait déjà les fenêtres du deuxième étage si bien qu'une maquette en bois de la corniche de couronnement pouvait être placée sur l'angle nord afin d'en vérifier l'effet. Et, étant donné que Michel-Ange s'en tint aux chambranles de fenêtres de Sangallo pour le second étage, cela implique qu'ils étaient déjà en construction fin 1546. Il en va de même pour les pierres taillées de l'étage ionique de la cour et pour les chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée, des murs de la cour et de la façade sur jardin auxquels travailla Nardo dei Rossi dès janvier 1546. Le rez-de-chaussée du corps latéral gauche, le « tinello » dans la moitié gauche du corps postérieur, ainsi qu'une bonne partie du

corps latéral droit, y compris l'escalier E 7 détruit par la suite, étaient déjà terminés. Les fenêtres au rez-de-chaussée étaient « tout autour », donc au moins sur les trois façades extérieures et les quatre travées sud-est de la façade arrière, munies de barreaux de fer, ainsi que de chambranles de travertin. Les arcades du rez-de-chaussée étaient exécutées sur les quatre côtés de la cour, les salles de séjour à l'étage noble du corps de façade, y compris la chapelle E étaient utilisables. Il manquait les pièces du rez-de-chaussée du corps postérieur au nord-ouest du « tinello », les deux étages supérieurs sur les corps latéraux ainsi que sur le corps postérieur et en partie le deuxième étage côté cour du corps de façade. La construction du deuxième étage de la façade sur la place était apparemment en train. C'est ce qui ressort également du fait que le toit de la grande salle d'angle ne fut posé qu'à l'été 1549 et qu'à ce moment-là arrivèrent les briques d'ornement blanches et rouges qui, vraisemblablement, furent utilisées pour le revêtement des quatre dernières travées (au nord-ouest) de l'étage supérieur de la façade latérale gauche¹⁹¹. Apparemment, ces briques d'ornement ne furent posées qu'à la fin, après que les murs en blocage aient reçu la ferme.

Il est plus difficile de déterminer jusqu'à quel point avancèrent les travaux pendant la période où Michel-Ange en assumait la responsabilité, donc au moins jusqu'à la mort de Paul III en novembre 1549. Seul subsiste le livre de comptes pour l'année 1549 indiquant comme montant total des dépenses 14814 ducats¹⁹². Mais des indications éparses, datées de 1547-1548, laissent entrevoir que durant ces deux années, les travaux ne furent pas ralentis. En 1549, ils ne concernèrent pas seulement la grande salle d'angle, mais ils portèrent aussi sur l'aménagement intérieur (sol, cheminée et plafond à caissons) de la pièce d'angle D de l'étage noble, le gigantesque réservoir d'eau sous la cour, la galerie ionique du corps de façade et le « ricetto » s'y rattachant, ainsi que sur la maquette du corps postérieur. En outre, la cage d'escalier à l'étage noble du corps latéral gauche devait être en construction.

Après la mort de Paul III, les énormes subventions dont il répondait en tant que pape s'épuisèrent ; les décrets de Léon X concernant la protection des monuments antiques qu'il avait enfreints afin de fournir des matériaux à son palais, durent à nouveau entrer en vigueur¹⁹³. Vignole remplaça Maccarone comme conducteur des travaux. Entre la mort de Paul III et celle de Ranuccio fin octobre 1565, les travaux consistèrent probablement à achever le corps de façade et les deux corps latéraux ; mais, on ne travailla guère plus au corps postérieur. En tout cas, on retrouve des inscriptions et emblèmes de Ranuccio à tous les étages

61, fol. 161v sq.).

¹⁹⁰ ACKERMAN 1961, p. 80, fig. 10.

¹⁹¹ FROMMEL 1973, 2, p. 112, doc. 79, 81.

¹⁹² *Op. cit.*, 2, p. 111-112, doc. 64-82; UGINET 1980, p. 44.

¹⁹³ FROMMEL 1973, 2, p. 110, doc. 54; 1, p. 9.

¹⁸⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 113, doc. 95.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, 2, p. 113, doc. 96.

¹⁸⁹ A.S. Roma, Camerale I, vol. 1515, fol. 11r; ainsi est mentionné le 14 juin 1549 *magister Bartholomeus Baroninus laicus et civis casalensis architectus palatii (!) domus familie de Farnesio* (A.S.C. Roma, sez. LXVI, Istrom.,

supérieurs du corps de façade et à l'étage noble du corps latéral droit, mais pas dans le corps postérieur¹⁹⁴. Et Guglielmo della Porta souligna expressément dans son memorandum que l'on (sous Ranuccio) aurait disposé faute de place «allogiamenti ... sopra li tetti», sans aucun doute les attiques au-dessus du deuxième étage côté cour du corps de façade et des ailes latérales, comme on peut le voir déjà sur la coupe de New York¹⁹⁵ (fig. 60). Il est possible en fait de dater les trois feuilles de New York de l'époque qui suivit la mort de Michel-Ange et de Ranuccio, donc vers 1565, alors que le frère de Ranuccio, Alexandre, avait redonné une nouvelle actualité à l'établissement des plans du corps postérieur. Par contre les vues de Berlin Hdz 4151, sur lesquelles n'apparaissent ni l'étage en attique de Ranuccio, ni le deuxième étage sur la cour du corps latéral droit, ni la loggia de Vignole ouverte sur le jardin, doivent encore dater du vivant de Ranuccio, probablement même des années cinquante, étant donné que les plafonds à caissons, les cheminées et les chambranles de porte de Ranuccio n'y sont pas encore représentés. En résumé, nous devons considérer les années entre l'automne 1546 et 1565 comme une période unitaire pendant laquelle le projet de Michel-Ange resta officiellement déterminant, et où le corps postérieur fut abandonné pour des raisons financières. En tout cas, rien ne permet d'assurer que les plans furent modifiés dans des parties essentielles sous Ranuccio.

Toutefois, certains détails montrent que, de plus en plus, Vignole assumait les fonctions d'architecte responsable¹⁹⁶ : ainsi, la coupe demi-ovale de la voûte de la galerie au-dessus du «ricetto» de Michel-Ange, les chambranles de porte richement décorés, les cheminées, les plafonds à caissons portant les armoiries ou l'emblème de Ranuccio et les balustres en forme de gouttes. Vraisemblablement, Michel-Ange, à la mort du pape et devant la stagnation des travaux, se désintéressa du Palais Farnèse. Et si, en 1560, son projet pour le corps postérieur fut publié, avec son accord, c'est certainement parce qu'il doutait de sa réalisation et recherchait le soutien de l'opinion publique ou du moins voulait le sauver de l'oubli. Il serait sans doute faux d'en conclure qu'il existait une sorte de tension ou même une rivalité entre Michel-Ange et Vignole. En effet, Vignole n'intervint qu'après la mort de Michel-Ange en présentant ses propres projets pour l'aménagement du corps postérieur.

Les transformations de Michel-Ange (1546-1549)

La corniche de couronnement

Il est probable que déjà lors du concours de 1546, Michel-Ange conçut la corniche de couronnement autre-

ment que comme un détail isolé et purement décoratif. Nos sources assurent que le pape avait étudié sur place à deux reprises, en mars et juillet 1547, la maquette en bois de la corniche de couronnement longue d'environ 3,50 m, et l'on peut donc penser que la première impression du pape n'avait pas été totalement positive, soit à cause de la corniche en elle-même, soit à cause de l'espace entre la corniche et les chambranles des fenêtres. Michel-Ange doit avoir projeté dès le début d'élever la hauteur totale de l'étage supérieur, pour garantir un effet plus grandiose à toute la façade. Il doit avoir vu que non seulement l'allure de la corniche de couronnement, mais aussi celle de toute la façade gagnerait beaucoup si l'on augmentait la hauteur de l'étage supérieur entre les chambranles des fenêtres et la frise, d'environ 0,65 m – 0,85 m, c'est-à-dire de la valeur de deux à trois bossages d'angle. L'épreuve de mars 1547 ne semble pas être restée sans conséquences statiques. En mai 1547, Michel-Ange vint à la connaissance de la critique maligne de l'architecte Nanni di Baccio Bigio, probablement un partisan de San Gallo : étant donné que, déjà pour une élévation partielle, il avait fallu entreprendre des travaux de soutènement à l'angle nord du palais, Michel-Ange allait, on pouvait l'espérer, détruire l'ensemble de la construction¹⁹⁷. Il s'agit là certainement de l'incident dont s'est souvenu vers 1570 Galeazzo Alghisi da Carpi, et qu'a rapporté par oui-dire, donc de façon moins exacte, Flaminio Vacca¹⁹⁸ : Sangallo avait incorporé aux fondations du mur de façade de la pièce D du rez-de-chaussée un reste de mur ancien, qui s'était révélé, lors de l'essai de la corniche de couronnement, comme appartenant à une construction antique; la façade s'affaissa, les corniches en pierres de taille se rompirent, et il fallut engager des travaux coûteux de remise en état tant dans la cave que dans la pièce D du rez-de-chaussée, avant même de penser à la réalisation de la corniche de couronnement. La maçonnerie en travertin très soignée avec laquelle Baronino consolida le mur de façade de la pièce D a été récemment dégagée (pl. 160a). L'une des deux fenêtres de cette pièce orientées vers la place, à savoir celle de droite (nord-ouest), est encore murée de nos jours. Ces réparations ont pu être exécutées entre les mois de mars et de juillet 1547 et, ainsi, permirent à Michel-Ange d'élever le mur extérieur. Pour ce faire, il s'inspira, de façon significative, de modèles florentins, tels que le Palais Strozzi et le Palais Pandolfini.

La fenêtre du balcon

Toujours du vivant de Paul III, Michel-Ange semble avoir modifié la fenêtre du balcon de l'étage noble et y avoir apposé les superbes armoiries du pape régnant. Une fois de plus, ce sont, en premier lieu, des raisons de forme et un souci de représentation qui poussèrent à cette rectifi-

¹⁹⁴ Cf. *infra*, M. PASTOUREAU, p. 453.

¹⁹⁵ FROMMEL 1973, 2, p. 123, doc. icon. 41c, pl. 58a.

¹⁹⁶ Cf. *infra*, W. LOTZ, p. 225 sq.; le 13 avril 1557, Vignole est nommé «architetto del Ill.mo et R.mo Santo Angelo» (L. H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy, 1400 et 1600*, Harmondsworth, 1974, p. 372,

note 40); depuis le mois de mai 1550 «Jacomo Barotio architetto» vérifie les comptes de Guglielmo della Porta pour les travaux du tombeau de Paul III (CADIER 1889, p. 87 sq.).

¹⁹⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 111, doc. 57.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, 2, p. 116, doc. 105, 115.

cation. La fenêtre à arcades de Sangallo remontait encore au « projet du cardinal » et ne permettait pas de placer un écusson monumental aux armes du pape. Et si son entablement était effectivement interrompu, comme sur l'élévation de Munich, sous la fausse-lunette de l'arcade intérieure, Michel-Ange pouvait difficilement accepter ce motif, ne fût-ce que pour son dessin. Certes, la suppression des deux fausses-arcades et la fermeture de l'entablement ne constituaient pas, sur le plan de la composition, un compromis entièrement satisfaisant; même la beauté du gigantesque écusson aux armes du pape ne peut sur ce point donner le change.

En 1549, année de la mort de Paul III, alors que naissaient les deux versions de la médaille commémorative ainsi que la gravure de Béatrizet représentant la façade, l'achèvement de celle-ci, avec les armoiries et la corniche de couronnement, était une raison suffisante pour fêter le « créateur de cette construction », celui qui « a dressé par ses propres moyens le Palais Farnèse depuis les fondations », comme le vantent les monnaies; il est vrai « à grands frais » – *magnis impensis* – et « en respectant les règles de l'architecture » – *servatis architecturae praeceptis* – « pour lui-même et ses descendants », comme le rapporte la gravure¹⁹⁹ (fig. 51, 52 et 61). Il est intéressant de constater qu'il n'est question là ni de Pier Luigi ni de son héritier Ottavio Farnèse, bien que ceux-ci aient été les héritiers légaux du palais, ni du maître de maison de l'époque, le cardinal Ranuccio, mais uniquement de Paul III. Celui-ci resta effectivement, depuis le début des travaux jusqu'à sa mort, le promoteur véritable de cette gigantesque entreprise, et dut ressentir une certaine satisfaction d'avoir au moins pu voir de ses yeux la façade sur la place terminée. Il est également remarquable que Paul III insiste, non seulement sur les monnaies, mais aussi sur la gravure, sur le fait que lui seul a supporté les frais, étant entré dès août 1541 dans un violent conflit avec Pier Luigi à propos du financement des travaux, et n'ayant pu convaincre son entêté de fils de participer aux frais de sa propre résidence, tout au moins en y consacrant chaque mois une somme de 400 ducats²⁰⁰.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 122, doc. icon. 31, 34, pl. 57a, d; sur les deux versions de la médaille, la façade compte 13 travées et non pas 15 comme le laissent entendre les reproductions de Bonannis (renseignement aimablement fourni par O. Michel).

²⁰⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 109, doc. 47. Les comptes réunis par F.-C. Uginet pour les années 1541-1544 éclairent le complexe système de financement des travaux de construction sous Paul III (UGINET 1980, p. 23 sq., 26-29, 33). Selon ces comptes, le pape n'était pas seul à fournir de grosses sommes de sa caisse privée (« *tesoreria secreta* »), mais aussi les deux fils de Pier Luigi, le cardinal Alexandre et Ranuccio Farnèse, qui peut-être avaient été pourvus de riches bénéfices entre autre à cet effet. Tout d'abord le cardinal Alexandre semble en porter la charge principale. Entre mars et décembre 1541, il paie 7940 ducats, et entre octobre 1543 et juin 1544 9155,40 ducats, alors que Ranuccio ne contribue entre novembre 1543 et juin 1544 qu'avec 2683 ducats et la « *tesoreria secreta* » entre octobre 1543 et février 1544 qu'avec 1798,85 ducats. Ces sommes étaient versées sur le compte de Pier Luigi chez le banquier romain Ceuli, qui en payait ensuite les mandats aux artisans. Il semble que dès 1546 au plus tard la part de la « *tesoreria secreta* » s'est accrue. D'après Fea, qui a pu consulter des livres de dépenses de la « *tesoreria* » des années 1546-49

Wolfgang Lotz a interprété de façon convaincante les hachures sombres se trouvant derrière l'écusson aux armes du pape de la gravure de Béatrizet, comme une correction ultérieure²⁰¹. En conséquence, les deux fausses-arcades de Sangallo seraient restées en place dans un premier temps – preuve que Michel-Ange n'eut l'idée de modifier la fenêtre du balcon dans l'esprit de sa réalisation que vers 1548-1549. Lors de la correction, Béatrizet a omis de tracer l'entablement dans l'alignement des deux colonnes, faisant ainsi apparaître un coude que Michel-Ange n'avait certainement pas voulu.

Le schéma en élévation de Munich sur lequel est encore représentée la fenêtre à arcades de Sangallo que l'on retrouve avec des variations à l'étage supérieur, et qui montre entre l'étage supérieur et la corniche de couronnement un attique avec des fenêtres alternées, remonte certainement à l'époque du concours pour la corniche, donc à l'été 1546²⁰² (fig. 61).

Michel-Ange ne s'est pas contenté de modifier l'apparence extérieure de la fenêtre du balcon. En doublant les colonnes en place et en redressant l'embrasure de la fenêtre, il en a également modifié l'effet depuis le « *salotto dipinto* » de façon déterminante. Les colonnes n'apparaissent plus comme les frêles coulisses des côtés de l'embrasure qui va se retrécissant, mais adjoignent des éléments plastiques au volume du mur. Et en encadrant de marbre l'intérieur de la fenêtre il donna l'impression, grâce à ces colonnes, de mettre en évidence l'ossature de tout le mur. Peut-être les expériences malheureuses faites lors de l'essai de la corniche de couronnement en mars 1547 contribuèrent-elles également à un renforcement du milieu de la façade (pl. 206, 207).

Les deux étages supérieurs de la cour

Les deux étages supérieurs de la cour et le corps postérieur ont été conçus par Michel-Ange dans le même esprit et, par là, sont inséparables. En effet, les galeries nord-est et sud-ouest devaient apparemment être symétriques; la galerie sud-ouest devait en même temps faire

(UGINET 1980, p. 42) aujourd'hui perdus, entre avril 1546 et avril 1549, 73178 ducats provinrent de la « *tesoreria* ». Comme de cette somme 14814,21 ducats sont attestés pour l'année 1549 (UGINET 1980, p. 43), les dépenses de la « *tesoreria secreta* » pour les deux années précédentes se seraient chiffrées à respectivement environ 30.000 – 40.000 ducats et auraient ainsi dépassé de loin les dépenses des années 1543-44, aussi bien que de l'année 1549. En tout cas, il semble que les dépenses de 1549 et celles de 1543-44 sont à peu près équivalentes. Dès janvier 1549 au plus tard et jusqu'à la mort du pape le 10 novembre 1549, l'ensemble de la comptabilité des dépenses de construction se fait à la « *tesoreria* » (UGINET 1980, p. 42 sq.). C'est donc juste au moment de la frappe de la médaille et de la parution de la gravure que le financement du palais dépendait exclusivement du pape. Comme en principe les palais construits par les papes restaient propriété de la curie, mais que Paul III édifia son palais « pour lui-même et ses descendants », l'accent mis sur son rôle de maître de l'ouvrage est d'autant plus remarquable et peut probablement être interprété comme une expression de sa soif de gloire.

²⁰¹ Mentionné dans ACKERMAN 1964, p. 75.

²⁰² FROMMEL 1973, 2, p. 121, doc. icon. 28, pl. 57c.

fonction de loggia du jardin, étant ouverte dans toute sa largeur sur ce dernier²⁰³ (pl. 114-125). Tout comme pour la façade, le point de départ des réflexions de Michel-Ange fut certainement la lourdeur écrasante du portique dorique de Sangallo dont le système et les proportions devaient se répéter aux deux étages supérieurs. Et, étant donné qu'une partie des pierres de taille de l'étage ionique de la cour était déjà disponible, les projets de transformation de Michel-Ange devaient partir du « motif théâtral » ionique choisi par Sangallo, et de ses mesures. Pour ce qui est de la hauteur et de l'articulation de l'espace intérieur, il pouvait disposer d'une liberté relative en abandonnant – comme auparavant pour la corniche de couronnement – le principe de la correspondance entre les façades extérieure et intérieure, ainsi qu'entre le rez-de-chaussée et les étages supérieurs. Michel-Ange avait déjà su se libérer de ce principe ainsi que d'autres dogmes de l'architecture de la Renaissance dans des œuvres de jeunesse telles que la façade de la chapelle du château Saint-Ange ou de la chapelle des Médicis²⁰⁴. Déjà Bramante et Raphaël avaient montré dans les loggias de la cour du Belvédère, de la cour Saint-Damase ou dans la « Loggia », quelle légèreté et à la fois quelle ampleur peut revêtir un tel espace, et toutes les possibilités qu'offrent le rythme et la différenciation du relief mural. Et c'est effectivement le « ricetto » de Michel-Ange qui conféra à l'étage ionique la dignité représentative d'un étage noble.

Mais comment Michel-Ange a-t-il procédé exactement ? En faisant débiter la voûte au niveau de l'entablement ionique au lieu de celui de l'imposte, il réussit à alléger la galerie sans abandonner totalement le système de Sangallo. Ceci ne lui fut possible qu'en renonçant à la voûte à section demi-circulaire prévue par Sangallo, et en la remplaçant par une voûte en arc de cloître déprimée, ce qui rappelle de façon assez lointaine la troisième loggia de la cour inférieure de la cour du Belvédère. Celle-ci a effectivement une forme ovale, comme l'affirme Vasari pour le « ricetto »²⁰⁵, alors que dans la voûte de Michel-Ange, des cylindres en quart de cercle s'interposent entre l'entablement et le sommet horizontal de la voûte. Vraisemblablement à la suite d'une erreur des ouvriers, le sommet de la première partie de la voûte est légèrement incurvé entre la fenêtre sud-est et la première arcade de la cour, entraînant ainsi un raccord avec les sommets qui se trouvent légèrement décalés les uns par rapport aux autres (pl. 175).

Michel-Ange n'a pas simplement haussé la voûte au-dessus du sommet des arcades : il a également abandonné l'ordre choisi par Sangallo. Au lieu des demi-colonnes ioniques supportant un entablement tripartite, il a opté pour une ordonnance « dorisante » de pilastres sans base dont les fûts, considérablement plus larges, ont – nouvelle entorse à la règle – un rapport d'environ 1 à 10. L'entablement à deux éléments ressemble presque à une corniche d'imposte et forme saillie au-dessus des pilastres. Au-dessus des saillies

s'élèvent des arcs doubleaux dont la face inférieure est ornée comme un soffite.

Nous sommes tentés à présent d'expliquer à priori toutes les originalités architecturales propres à Michel-Ange par le caractère peu orthodoxe de ses conceptions formelles. En ce qui concerne l'ordonnance du « ricetto », les choses sont un peu plus complexes. Si Michel-Ange voulait effectivement incorporer dans son système les deux travées devant le débouché de l'escalier, il lui fallait tenir compte des arcades de l'escalier et de leur ordonnance, qui était déjà fixée au rez-de-chaussée, et qui dépendait pour sa part des dimensions de la cage d'escalier. Déjà Sangallo voulait calculer les arcades de l'escalier et les pilastres de la cage d'escalier de telle sorte qu'ils pussent s'intégrer dans le système des galeries de l'étage noble ; mais son système aurait difficilement pu atteindre l'unité du « ricetto » de Michel-Ange. Dans la version de Sangallo, ni les saillies du mur des galeries ni les pilastres adjacents aux arcades du débouché de l'escalier n'auraient dépassé l'imposte des pilastres des arcades. Michel-Ange, pour sa part, prend les pilastres de l'escalier comme point de départ de son ordonnance, en leur conservant la même largeur, mais en faisant aller les fûts au-delà du sommet des arcades. Pourtant, non seulement les arcades de l'escalier, mais aussi les intrados et les saillies du mur de celles-ci étaient plus étroites que les éléments correspondants des arcades de la cour. Ce manque de concordance entre les deux arcades de l'escalier et les cinq arcades de la cour ne pouvait en aucun cas être surmonté. Et si Michel-Ange avait respecté le système de Sangallo, aux deux travées étroites de l'escalier aurait succédé une large travée, l'arcade menant aux galeries latérales, que le pilier d'angle avec ses pilastres redoublés aurait toutefois séparée des cinq travées suivantes du « ricetto » proprement dit. Pour obtenir un rythme plus satisfaisant, Michel-Ange dut s'accommoder d'une absence de concordance, du moins dans la galerie gauche de l'étage ionique. Il fit coïncider la largeur de l'arcade menant à la galerie latérale avec celle des deux travées de l'escalier, et sépara au moyen d'une saillie massive ces trois travées semblables des cinq travées suivantes. Celles-ci se terminent elles-mêmes par un élément analogue qui se rattache non pas à trois travées mais seulement à une seule travée étroite. Mais du fait qu'il raccourcissait la troisième et la dernière travée et en déplaçant en conséquence les saillies du mur par rapport aux piliers d'angle des arcades de la cour, l'arcade d'entrée des deux corps latéraux se trouva dans une position asymétrique ; au début et à la fin de la galerie de gauche (sud-est) on peut remarquer un biais peu esthétique, du fait qu'il n'y a pas d'élément symétrique dans la galerie de droite, aménagée en pièces d'habitation par Vignole²⁰⁶.

Michel-Ange s'accommoda de ce défaut des deux galeries latérales pour donner un plus grand éclat à chacun des

²⁰³ Cf. *infra*, p. 167 sq.

²⁰⁴ MICHELANGELO ARCHITETTO, fig. 140 sq.; ACKERMAN 1964, p. 1 sq.; C. L. FROMMEL 1973, *S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici*, dans *Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn,*

1964), 2, Berlin, 1966, p. 41 sq.

²⁰⁵ FROMMEL 1973, 2, p. 114, doc. 96.

²⁰⁶ Cf. *infra*, W. LOTZ, p. 227 sq.

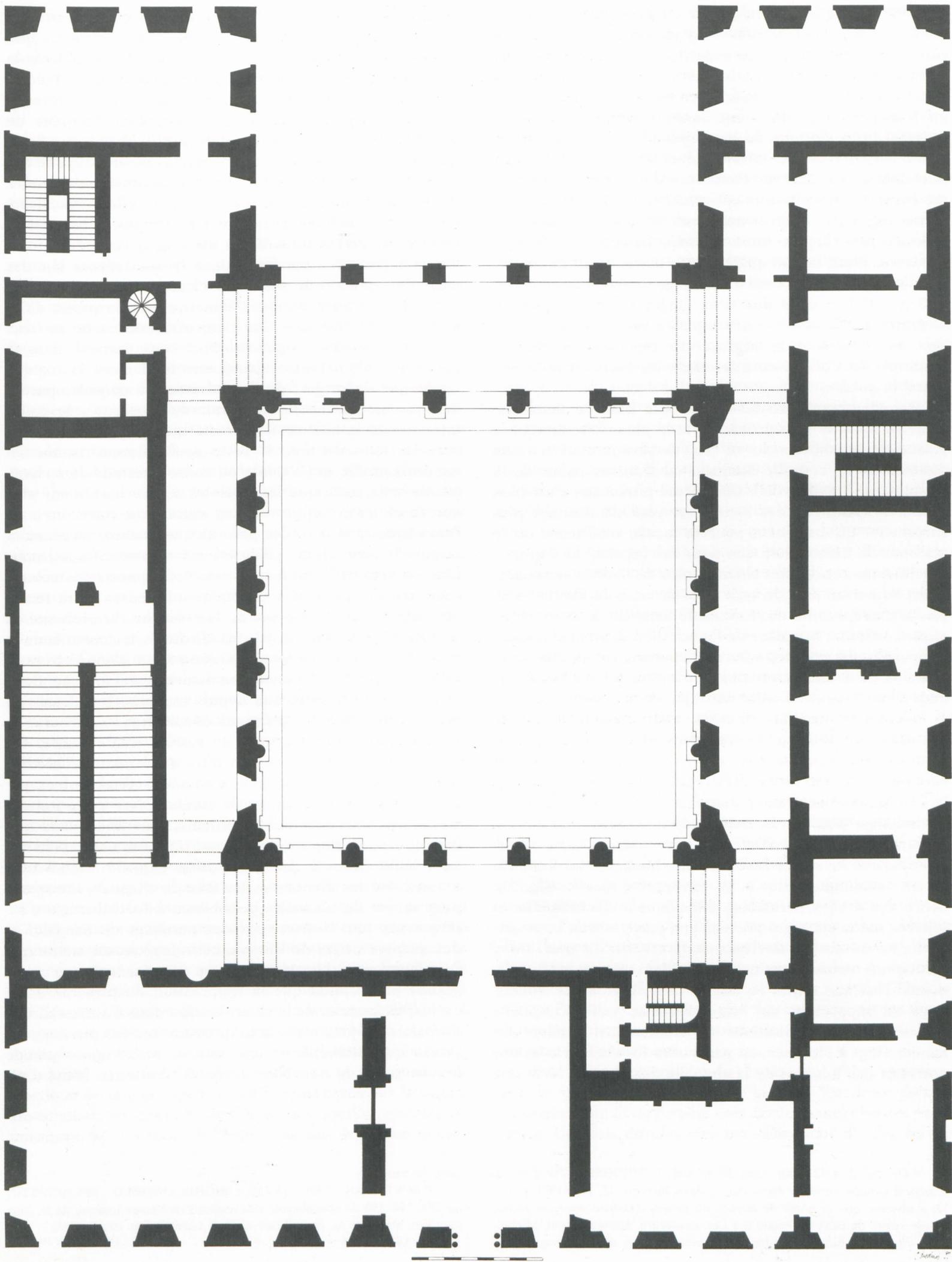
«ricetti» du corps de façade et du corps postérieur. En surhaussant la voûte, en prolongeant l'ordonnance par des doubleaux dans la zone voûtée, en uniformisant les trois premières travées et en les reliant aux cinq travées suivantes, Michel-Ange avait réussi, malgré toutes les données qu'il fallait prendre en considération, à contrôler de façon souveraine l'espace architectural. D'autres détails montrent jusqu'à quel point il a su le rythmer. Ainsi, le passage entre les travées extérieures et la saillie du mur est beaucoup plus marqué qu'entre les saillies du mur et les cinq travées centrales, bien que des deux côtés s'interposent deux ressauts entre le mur et le pilastre faisant saillie. Le fait que Michel-Ange décora de niches et de socles en travertin les pans de mur de chaque côté de la porte de la grande salle d'angle, et qu'il relia les trois premières travées en un petit «ricetto» symétrique en soi pour la salle d'angle prouve qu'il tenait à séparer en tant qu'unité spatiale les cinq arcades ouvertes devant l'entrée du «salotto dipinto», des travées extérieures. Le système de Sangallo aurait difficilement permis le transfert hiérarchique du «salotto dipinto» à la salle d'angle, qui entraîna les modifications apportées aux plans en 1540-1541. Sangallo avait prévu la porte ouvrant sur la salle d'angle en tant qu'arcade ouverte correspondant au débouché de l'escalier, et peut-être que Michel-Ange avait fait de même. Les chambranles surchargés des portes des deux salles portent le nom de Ranuccio et datent déjà de Vignole.

Michel-Ange réussit à donner ce caractère monumental à son «ricetto» en réduisant les deux galeries latérales et, ainsi, renonça à centrer la cour intérieure, une idée chère à la Renaissance italienne et en particulier à Sangallo. Même si Michel-Ange n'avait pas fermé les arcades des deux corps latéraux et leur avait donné la même hauteur de voûte que celle des «ricetti», il aurait été impossible, compte-tenu de la jonction asymétrique, de relier uniformément les quatre portiques de la cour. Les galeries étant beaucoup plus étroites que le «ricetto», une surélévation n'aurait pas produit le meilleur effet. Finalement, Michel-Ange renonça à des pièces d'habitation dans l'aile postérieure, celles-ci devant trouver place à un autre endroit. Ainsi, il conserva ici la hauteur sous sommet adoptée par Sangallo, même s'il remplaça sa voûte d'arêtes par une voûte en berceau surbaissée sans pilastres ni consoles, inspirée du second étage de la cour inférieure de la cour du Belvédère de Bramante. Le surhaussement de l'étage noble permit de ménager uniquement entre la voûte des galeries latérales et le plancher du deuxième étage un espace vide d'environ 2,90 m, qui fut utilisé pour une mezzanine. Étant donné que le plancher du deuxième étage se trouvait en outre à environ 1,25 m au-dessus de l'entablement de l'ordonnance ionique, les fenêtres de cette mezzanine furent placées de façon très ingénieuse dans le socle du deuxième étage – ce qui constituait déjà une raison pour fermer les murs du dernier étage supérieur de la cour. L'escalier menant à la mezzanine de la galerie de gauche part du palier tournant de l'escalier

principal, situé entre les deux étages supérieurs; les pièces en mezzanine au-dessus de la galerie de droite sont aujourd'hui accessibles par le petit escalier en colimaçon E 14 dans le pilier ouest de la cour. Sur la gravure de Lafréry datée de 1560 est également représenté dans l'aile latérale droite un corridor difficilement assimilable à cet escalier en colimaçon. Selon toute vraisemblance, Michel-Ange voulait prolonger l'escalier E 7 de Sangallo, alors détruit, jusqu'aux étages supérieurs, et, par là, jusqu'à la seconde mezzanine ce qui lui permettait de renoncer à cet escalier en colimaçon. D'ailleurs, la répartition tant horizontale que verticale de l'étage noble de l'actuel corps latéral droit, ses murs relativement minces, la forme de ses voûtes et les fenêtres de ses mezzanines légèrement modifiées en coupe laissent à penser que celui-ci n'a été réalisé que par Vignole. Le mur externe de la pièce H, plus épais que ceux des pièces I, K et L, a peut-être été commencé par Michel-Ange (cf. plan ci-contre).

La gravure de Lafréry représentant le projet de Michel-Ange pour la cour permet d'attribuer à Michel-Ange, avec une grande probabilité, les chambranles des fenêtres côté cour de l'étage noble (fig. 62). Et Vasari, dans la «vie» de Michel-Ange, parle également très clairement des chambranles de fenêtres des deux étages supérieurs : «seguito di dentro dal primo ordine in su del cortile di quello gli altri due ordini con le piu belle varie, e gratiose finestre, e ornamenti, ed ultimo cornicione»²⁰⁷. Ces chambranles de fenêtres sont d'un style beaucoup plus conservateur que ceux du deuxième étage sur cour dans la mesure où Michel-Ange a dû tenir compte de l'ordonnance ionique de Sangallo – tout comme pour la corniche de couronnement et le rythme du «ricetto» pour lesquels Michel-Ange avait dû s'adapter au système antérieur. Avec leur forme élancée, leurs consoles à triglyphes soutenues par un bandeau simple et leur fronton triangulaire pointant vers le haut, ils assument un rôle essentiel de transition entre l'étage noble de Sangallo et l'étage supérieur excentrique de Michel-Ange. Enfin, la frise ionique de Michel-Ange dont les masques et les fleurs de lis interrompent le flot horizontal des guirlandes de fruits au-dessus des demi-colonnes et des frontons pointus, assure la continuité verticale entre ces deux étages. Le fait que Michel-Ange se soit décidé à relever l'entablement d'environ 2 palmes est peut-être également en rapport avec le surhaussement du «ricetto». En tout cas, tous ces éléments menaçaient de détruire l'équilibre statique du «motif théâtral» de Sangallo. Les fenêtres mezzanines des deux corps latéraux de l'étage ionique, déjà elles seules, empêchèrent Michel-Ange de répéter au deuxième étage le système de l'étage noble avec des «ricetti» ouverts dans les corps antérieur et postérieur et des galeries latérales fermées. Toutefois, il tenait apparemment, indépendamment de toutes les considérations d'ordre fonctionnel, à apposer au palais son sceau facilement reconnaissable, ce qu'il ne fit nulle part de façon aussi évidente que sur les murs de l'étage supérieur de la cour. S'inspirant une

²⁰⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 114, doc. 96.



nouvelle fois de la cour inférieure du Belvédère, il changea le motif théâtral de Sangallo en un faisceau de pilastres, qui constitue l'ordre du niveau supérieur, selon le principe de la superposition. La demi-colonne est remplacée par un pilastre saillant, qu'accompagne en ressaut un entablement en deux parties. Et alors que Sangallo voulait opposer au puissant ordre dorique de son rez-de-chaussée deux autres ordres élégants de même valeur dans les étages supérieurs, Michel-Ange accordait de l'importance à conserver un rythme constant : ses pilastres corinthiens se comportent de la même façon par rapport aux demi-colonnes ioniques que celles-ci par rapport aux colonnes doriques du rez-de-chaussée. Étant donné qu'en raison de la voûte du «ricetto», la hauteur du deuxième étage dépassait d'environ 0,50 m – 0,60 m celle des deux étages inférieurs, Michel-Ange ne peut rendre son ordre plus élégant qu'en surhaussant excessivement le registre du piédestal et, d'après l'exemple du Colisée, en intercalant un socle entre le piédestal et la base.

Le chambranle de fenêtre adopté pour le deuxième étage, le motif le plus provocant et le plus riche de tout le palais, ne se différencie ni par sa position, ni par ses dimensions de ceux de Sangallo ou d'autres palais de la Renaissance (pl. 122-123). Ce qui est provocant, c'est bien plutôt le « langage » des formes, et ceci est d'autant plus surprenant qu'aussi bien pour la façade extérieure ou le tambour de Saint-Pierre que pour ses façades du Capitole, Michel-Ange conçut des chambranles de fenêtre se rapprochant beaucoup plus du type idéal de ceux du Panthéon et, par là, du répertoire des formes de Sangallo. Et même sans mettre en doute la qualité de l'innovation de Michel-Ange, il est permis de se demander si justement cette fenêtre, et l'entablement tout aussi peu conventionnel du deuxième étage, contribuent à l'unité plastique de la cour.

Les différents «vocables» de ce chambranle de fenêtre ont déjà en grande partie été employés auparavant; leur contexte, leur «grammaire», est jusque-là unique et, si l'on applique la norme de la logique tectonique du poids et de la charge, absurde. Le projet réalisé à la sanguine par Michel-Ange pour cet encadrement de fenêtre, conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford, nous renseigne sur sa genèse et permet de suivre l'évolution de Michel-Ange depuis la forme tectonique jusqu'à la forme illogique²⁰⁸ (fig. 53). Outre des études préalables difficilement déchiffrables et rejetées par la suite qui prévoyaient, entre autres, la projection des volutes et de leurs supports sur le mur, on y trouve une version reconnaissable dans ses moindres éléments. Plus que toutes les autres contributions de Michel-Ange se rapportant au Palais Farnèse, celle-ci rappelle directement ses réalisations en architecture pendant les années vingt à Florence, en particulier les chambranles des portes et des lunettes de la chapelle des Médicis ainsi que

les chambranles de fenêtres et le portail imaginé pour la salle de lecture de la Laurentienne²⁰⁹, lequel ne fut pas réalisé. Tout comme sur le projet pour le portail de la Laurentienne, le cadre intérieur architravé de la fenêtre représentée sur le projet d'Oxford est entouré par un cadre extérieur dont les consoles parotides sont décorées de motifs figurés, têtes de lions au-dessus et, en-dessous, écusson surmonté d'une couronne, vraisemblablement celui des ducs de Parme. De même, cet encadrement extérieur à consoles parotides repose sur des volutes elles-mêmes supportées par des bandeaux. Dans les deux cas, le fronton en segment de cercle proéminent est relié à l'encadrement à consoles parotides par une mince frise et repose sur des triglyphes qui, sur le projet de Florence, font partie d'un ordre de colonnes doriques, mais qui, sur le projet d'Oxford, ne sont plus que des éléments saillants de la frise, avec une ébauche de gouttes. Fort curieusement, dans la réalisation Michel-Ange abandonne totalement la logique tectonique du projet : de l'encadrement à consoles parotides qui, sur le dessin, entourait de tous côtés le cadre intérieur de la fenêtre, il ne reste que le cintre supérieur avec les têtes de lion; le reste se développe comme un bandeau profilé qui s'ajoute au cadre intérieur de la fenêtre, de telle sorte que les consoles squameuses n'ont plus que le cintre à supporter. Les extrémités inférieures de l'encadrement à consoles parotides arrivaient initialement jusqu'à la corniche du piédestal, qui constituait aussi pour elles un appui sûr. Au lieu de cela, les supports des volutes remplacent les consoles parotides inférieures et se terminent légèrement au-dessus de la corniche du piédestal, si bien qu'elles flottent dans la façade. Enfin, les ressauts de la frise sont tellement raccourcis que même le lourd fronton en arc de cercle manque d'une assurance tectonique. Dans le tympan du fronton qui, depuis toujours, constituait un espace libre pour les créations décoratives, on observe la séquence illogique suivante : un ressaut fragmentaire, des guirlandes et un bucrâne au centre. Pourquoi Michel-Ange poussa-t-il la dissolution de la grammaire tectonique et, par là, du caractère très formel de l'architecture de la Renaissance plus loin que partout ailleurs, plus loin même que dans la tardive Porta Pia? Ceci est difficilement explicable. La célèbre formule de Vasari selon laquelle Michel-Ange aurait brisé les chaînes et les fers du dogme «vitruvien» pour ouvrir de nouvelles possibilités à l'architecture n'explique pas tout²¹⁰. Aux yeux des partisans de Sangallo et des adeptes stricts de Vitruve, cette fenêtre, de même que l'entablement arbitraire, devaient représenter une aussi grande provocation que la suppression du principe de la correspondance et de la centralisation dans d'autres parties du palais. Et justement cette provocation dut procurer au sarcastique Michel-Ange une joie au moins aussi grande que sa quête de nouvelles formules plastiques. Il est d'au-

²⁰⁸ *Op. cit.*, 2, p. 121, doc. icon. 30, pl. 59d; G. HEDBERG, *The Farnese courtyard windows and the Porta Pia...*, dans *Marsyas*, 15, 1970-1971, p. 63-72, a observé que le point de départ du dessin d'Oxford était un chambranle voisin de ceux du Palais des Conservateurs. Apparemment, Michel-Ange a pensé d'abord à un type de chambranle plus semblable au réper-

toire de Sangallo.

²⁰⁹ ACKERMAN 1961, pl. 25b; MICHELANGIOLO ARCHITETTO, fig. 234, 240, 250; le chambranle des fenêtres de l'étage ionique de la cour peut être comparé au portail latéral de S. Lorenzo (*op. cit.*, fig. 358).

²¹⁰ VASARI 1878, p. 193.

tant plus surprenant que la gravure de la façade de Michel-Ange, exécutée en 1549, fasse un tel cas des *praeceptis architecturae servatis*, et que le pape aux idées humanistes ait suivi son architecte dans tous ses « capricci ».

Le corps postérieur

La réalisation du projet de Michel-Ange pour le corps postérieur dont la maquette fut fabriquée en juillet 1549, échoua du fait de la mort de Paul III, qui survint peu de temps après. Et si la remarque de Guglielmo della Porta s'applique réellement au projet de Michel-Ange, celui-ci aurait coûté la somme de 60000 ducats, trop importante pour la cassette du jeune cardinal après la disparition de son puissant protecteur²¹¹. Il ne nous reste de ce projet que la gravure de Lafréry de 1560, une perspective côté cour, qui ne nous renseigne pas beaucoup sur l'aspect de la façade donnant sur le jardin. Quoi qu'il en soit, cette gravure montre clairement qu'aucune autre pièce ne devait s'ouvrir derrière les cinq travées côté cour des deux étages inférieurs, et donc également du deuxième étage. Au rez-de-chaussée étaient prévus un passage sous arcade menant vers le jardin et de chaque côté deux fenêtres qui devaient vraisemblablement être encadrées comme aujourd'hui par des chambranles du type de ceux de la cour de Sangallo. Ces mêmes chambranles pouvaient bien être également prévus aux quatre fenêtres sur le jardin. Étant donné que le « tinello », l'escalier secondaire E 3 et la salle d'angle Q avaient déjà été réalisés sous Sangallo, le pape a difficilement pu donner son accord pour leur démolition; aussi ont-ils dû être considérés inéluctablement comme une partie du projet de Michel-Ange; un avant-corps symétrique devait, à l'angle ouest de la façade sur le jardin, assurer leur intégration à l'ensemble. On peut se demander si ces deux avant-corps devaient se limiter au rez-de-chaussée ou si au contraire – ce qui paraît plus probable – ils devaient être exécutés à chacun des trois niveaux. Dans ce dernier cas, Michel-Ange aurait été contraint de repousser le mur nord-ouest du « tinello » O vers le sud-est, de telle sorte qu'il ne gêne pas l'arcade sud-est de la galerie de l'étage noble donnant sur le jardin. Une telle modification de la structure architecturale déjà en place aurait été quelque peu coûteuse, surtout à cet emplacement, où des conduites d'eau passaient dans les fondations; mais elle aurait pu être envisagée, les fondations de la pièce L qui fait pendant n'étant à cette époque probablement pas commencées. La première version proposant des avant-corps sans étage sur le jardin, dont les toits plats auraient pu faire fonction de terrasses, aurait entraîné, tant sur la façade côté jardin que sur les deux façades latérales, des dissonances difficiles à défendre. La seconde version, plus vraisemblable, aurait, à bien des égards, constitué une anticipation de l'actuelle façade sur le jardin. Car, dans les deux cas, des parties de portique de la cour devaient être transposées sur la façade postérieure, et harmonisées avec les motifs rythmiques existants. Si l'on part de l'hypothèse que trois des quatre

fenêtres donnant alors sur le jardin devaient rester au même emplacement et être disposées symétriquement sur la paroi des nouveaux avant-corps, le mur nord-ouest de l'avant-corps oriental aurait dû courir à peu près dans l'alignement des saillies décalées du « ricetto » et aurait rattaché ces dernières au plan de façon plus convaincante. Les deux avant-corps sur le jardin auraient ainsi présenté un plan presque carré, et auraient été éclairés sur chacun des trois côtés, si bien qu'ils auraient pu accueillir aussi bien des petites pièces que des salles relativement grandes. Entre les cinq arcades de la façade sur le jardin et la saillie des deux avant-corps d'angle restait de chaque côté une largeur suffisante pour permettre une transition organique entre l'arcade et les angles des deux avant-corps (cf. plan ci-dessus).

La grande inconnue reste le rythme de la loggia de l'étage noble. Ou bien c'est la version réalisée qui était déjà projetée; mais elle présente cet inconvénient majeur que, à l'exception du registre du piédestal, aucun de ses éléments de décor, ni l'ordre ionique, ni les niches, ni les champs au-dessus d'elles, ni les corniches ne se trouvent en continuité harmonique avec le rythme des parties voisines de la façade. Il y a là un défaut qu'on attribuerait plus volontiers à Vignole ou à della Porta qu'à Michel-Ange. Ou bien il est possible que Michel-Ange ait voulu reprendre l'ordre abstrait des piliers du « ricetto » que l'on retrouve, sur la gravure de Lafréry, dans la loggia postérieure. Pour atteindre la hauteur de l'étage, cet ordre aurait reçu des piédestaux ou aurait été surmonté d'un entablement plus élevé. Mais on peut également penser que Michel-Ange renonça ici à cet ordre, et qu'il s'adapta, par des arcades à pilier sans ornement, à la simplicité « parcimonieuse » de la façade extérieure de Sangallo. Au deuxième étage de la façade sur le jardin, les chambranles de fenêtres de Sangallo devaient se poursuivre selon le rythme des arcades de façon à produire un effet comparable à celui des façades latérales (pl. 379-381).

Toutefois, il est impossible, chez un architecte aussi peu conventionnel et même à l'occasion aussi provocant que Michel-Ange, de reconstituer les éléments inconnus à partir des éléments existants. Sans aucun doute, le projet de Michel-Ange, que la gravure de Lafréry comble de louanges, s'inspire de la typologie de la « villa à portique avec des avant-corps d'angle » qui trouva dans la Farnésine de Peruzzi, sur l'autre rive du Tibre, une de ses plus célèbres illustrations. Peut-être, le dernier projet de Sangallo allait-il déjà dans ce sens. Cette tradition qui consiste à combiner palais citadin et villa à portique remonte au Palais Piccolomini à Pienza, et constituait une des caractéristiques essentielles de l'histoire de la construction du palais du Vatican pendant la Renaissance.

Fort curieusement, sur le dessin de Lafréry représentant le portique postérieur de la cour, les deux arcades extérieures de l'étage noble sont fermées, sans raison impérative. Une fois de plus, des considérations d'ordre formel

²¹¹ FROMMEL 1973, 2, p. 111, doc. 74.

ont dû entraîner cette décision. En tout cas, ces deux arcades extérieures fermées renforcent la cohésion entre le corps postérieur et les corps latéraux, d'une part, et entre l'étage noble et l'étage supérieur, d'autre part. Sur la façade nord-est de la cour, moins exposée aux regards, là où s'ouvriraient les cinq arcades du «ricetto», le raccord entre les travées ouvertes et les travées fermées devait paraître considérablement plus abrupt. L'impression qui se dégage de l'ensemble de ce corps postérieur, est celle, fort insolite pour une œuvre du dynamique Michel-Ange, d'une sorte de rythme ascendant, depuis les cinq arcades du rez-de-chaussée, en passant par les trois arcades ouvertes de l'étage noble, jusqu'aux cinq travées de fenêtres fermées de l'étage supérieur. Là encore, on discerne un refus concerté du principe de la superposition et de l'alignement statiques, qui caractérisait Sangallo. Une telle «subjectivation» de l'architecture qui se préoccupe en premier lieu du regard de l'observateur et des rapports visuels, se manifestait déjà depuis Bramante et Raphaël²¹².

Vasari, qui suivait avec la plus grande attention toutes les entreprises de Michel-Ange et des Farnèse dans le domaine artistique, rapporte dans la seconde édition de la vie de Michel-Ange une autre donnée importante concernant le projet pour le corps postérieur, à l'époque de Paul III : Michel-Ange aurait voulu dresser à nouveau pour en faire une fontaine le groupe du *Taureau Farnèse* retrouvé en 1545 dans les Thermes de Caracalla, que l'on considérait alors comme provenant d'un nymphée antique; la restauration du *Taureau Farnèse* était à ce moment-là (avant 1570) encore en cours²¹³. D'autre part, Michel-Ange aurait ordonné de jeter un pont sur le Tibre pour établir une liaison directe entre le palais et les vignes des Farnèse du Transtévère. Il aurait ainsi voulu créer un axe de perspective depuis le portail principal en passant par la cour jusqu'au groupe du *Taureau Farnèse* et de là, par la via Giulia et le pont, jusqu'au jardin de l'autre côté du Tibre avec son portail sur la via della Lungara, projet peu commun, à la mesure du pape et de son rang, à la mesure du génie inventif de Michel-Ange.

Le récit de Vasari est parfois mis en doute pour la seule raison qu'un tel pont privé aurait dépassé même les

possibilités d'un Paul III²¹⁴. Toutefois, ce projet de pont semble confirmé par le rapport d'un ambassadeur florentin daté du 21 juillet 1548, selon lequel le détour que faisait habituellement le pape par le pont Sisto pour aller de ses vignes à son palais lui aurait suggéré l'idée de faire jeter un pont en bois menant directement – *linea recta* – du palais à la vigne²¹⁵. Un tel pont en bois aurait pu être coupé pendant la saison rude et remis en place en été. Aussi peut-on se demander si Michel-Ange pensa jamais à construire un pont en pierre. L'important dans le projet de Michel-Ange était bien moins l'axe de foulée que l'axe de perspective, et celui-ci était réalisable même sans liaison permanente. Mais un tel axe de perspective aurait exigé que Michel-Ange renonçât à tous les murs qui le gênaient, qu'il restructurât le jardin du Transtévère dans ses parties sud-est, et peut-être même qu'il modifiât le terrain dans une plus large mesure. Le point de vue sud-ouest de cet axe se serait trouvé par ailleurs à proximité de la porta Settiana qui existait déjà à cette époque²¹⁶. Le *Taureau Farnèse* aurait été du plus bel effet au centre du jardin postérieur, emplacement qui lui était probablement encore réservé dans les projets postérieurs à 1565, ainsi que sur le plan de New York 49.92.74 représentant le jardin²¹⁷ (fig. 15). Avec une longueur totale de 400 m environ, cet axe de perspective aurait même dépassé celui de la cour du Belvédère; cela prouve une fois de plus l'importance que revêtaient pour Michel-Ange les conquêtes visuelles de Bramante malgré tout ce qui pouvait séparer les deux hommes.

Au-delà de toute considération d'ordre optique, le *Taureau Farnèse* devait certainement jouer également un rôle dans l'ensemble du programme iconographique du palais : Hercule était l'ancêtre mythique d'Alexandre le Grand ainsi que des Farnèse, et il est glorifié en tant que tel sur les fresques de Caprarola et du «camerino»²¹⁸. Et deux autres statues, dont le célèbre *Hercule Farnèse*, dont Sangallo lui-même avait encore pu voir la disposition symétrique devant le *tepidarium* des thermes de Caracalla²¹⁹, sont déjà représentées sur la gravure de Lafréry, placées de chaque côté du passage du portique de la cour menant au jardin²²⁰. En tout cas, nous pouvons admettre que les nombreuses

²¹² A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, p. 292 sq., fig. 203 sq.; FROMMEL 1973, 1, p. 103 sq., 152 sq.

²¹³ *Op. cit.*, 2, p. 114, doc. 96; SIEBENHÜNER 1952, p. 144 sq.

²¹⁴ R. BONELLI, dans MICHELANGIOLO ARCHITETTO, p. 618, qui met en doute également l'authenticité de la gravure de Lafréry. Cf. aussi *supra*, L. SPEZZAFERRO, p. 118 sq.

²¹⁵ FROMMEL 1973, 2, p. 111, doc. 62.

²¹⁶ Le rapport entre ces deux terrains et le passage probable de l'axe de perspective de Michel-Ange apparaît particulièrement bien sur le plan de Rome exécuté par Nolli en 1748 (*op. cit.*, pl. 199-200).

²¹⁷ Cf. *supra*, p. 156, note 174.

²¹⁸ Pour l'iconographie du salon d'Hercule du Palais Farnèse de Caprarola et pour la signification d'Hercule pour la famille Farnèse, voir PARTRIDGE 1971, part 2, 1972, p. 50 sq.; la recommandation de l'humaniste Giovanbattista Veralli de donner aux portes et aux fenêtres du nouveau palais la forme de celles du temple d'Hercule à Cori pourrait aussi avoir une signification iconographique (F. CASIMIRO, *Memorie storiche delle chiese, e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma, 1744,

p. 12: «Ebbe Giovambattista [Veralli] stretta familiarità col cardinale Alessandro Farnese, vescovo di Ostia, e poi sommo pontefice col nome di Paolo III, e spesse volte ricevettolo nella sua casa, situata in porta montis, o come parlano altri notai in partita S. Mariae Montis. Il P. Santi Laurenti, in un libro MS delle famiglie di Cora, sua patria, che oggi è posseduto dal Sig. Luigi Fasanella, narra che lo stesso Giovanbattista persuase il soprallodato cardinale a fabbricare le porte, e le finestre del Palazzo Farnesiano di Roma *instar illarum, que sunt Corae in Herculis templo, oggi rovinato*). Aujourd'hui, on ne peut établir un rapport qu'entre le portail parotide du temple d'Hercule et les chambranles parotides du rez-de-chaussée du Palais Farnèse. Veralli avait prononcé le discours pour l'inauguration de la statue commémorative de Léon X sur le Capitole (G. MARINI, *Professori dell'archiginnasio...*, Roma, 1797, p. 38; LANCIANI 1902, 2, p. 157).

²¹⁹ NAVENNE 1914, p. 442-443.

²²⁰ Une multitude d'autres vues postérieures montrent que ces deux statues ont réellement été mises en place, peut-être en tant que partie du projet de Michel-Ange (pl. 140-141); celles-ci ne sont pas encore mentionnées en 1556 (FROMMEL 1973, 2, p. 112, doc. 89).

niches qui, dès le début, apparaissent tant sur les projets de Sangallo que sur ceux de Michel-Ange, ne devaient pas avoir simplement un caractère décoratif, mais devaient accueillir les éléments d'un programme iconographique organisé de façon très subtile, que les sources existantes ne nous permettent pas, du reste, de reconstituer²²¹. D'après la description que fit Boissard de la collection des œuvres antiques du palais, publiée seulement à partir de 1597, un grand nombre de statues destinées à sa décoration furent conservées dans une pièce située du côté du Tibre jusqu'à ce que le palais fût terminé²²². Boissard vécut à Rome de 1555 à 1559, donc certainement avant le début des travaux aux loggias du corps postérieur. En 1568, sont conservées des « statue di marmo de la banda del Vigniola », donc vraisemblablement dans la zone de l'actuel jardin²²³ et, vers 1638, le *Taureau Farnèse* se trouve encore « in una stanza del secondo cortile verso via Giulia »²²⁴. D'autre part, du temps du cardinal Ranuccio et juste après sa mort, des statues antiques, restaurées en partie par Guglielmo della Porta²²⁵, se dressaient déjà dans le vestibule, au débouché de l'escalier et dans la cage de celui-ci, dans le « ricetto » de Michel-Ange, sous le portique postérieur de la cour, dans la grande salle d'angle, dans les pièces d'habitation du maître, ainsi que dans de nombreuses autres salles²²⁶. Il ressort également de la description de Boissard que les mosaïques de la « cave à vin » faisaient jadis partie du programme de visite officiel du palais.

Si le projet de Michel-Ange pour le corps postérieur nous a été transmis avec ses éléments les plus importants, il reste maintenant à savoir qui est l'auteur du projet d'un corps postérieur sans loggia, dont on ne connaît jusqu'à présent que deux versions légèrement différentes, à savoir la copie réalisée par Vasari le jeune d'après un plan daté du 12 mai 1549, et le plan de l'Albertina Ital. arch. 1073²²⁷ (fig. 6 et 7). Le titre que porte le dessin Uffizi A 4927 indique qu'il s'agit là du plan du Palais Farnèse de Sangallo et que ce qui devait être ajouté par Michel-Ange, et manque encore, est complété (par le dessinateur) « con l'aggiunta di Michelangelo Buonarruti, et di quello che vi manca, fatto oggi questo dì 12 di maggio ». Le projet de Michel-Ange pour le corps postérieur était encore à l'étude à cette époque; aussi le dessinateur peut-il avoir complété les parties manquantes du corps postérieur – « quello che vi manca » – en suivant sa propre imagination. Il est sûr qu'il ne recopia pas un plan mais partit des fragments de la construction existante; c'est ce que trahissent de nombreuses fautes de détails, par exemple les pilastres côté cour du vestibule, la volée inférieure de l'escalier, l'escalier secon-

daire E 3, le mur nord-ouest du « tinello » ou le mur sud-ouest du « ricetto » H entre autres, fautes qui visiblement lui échappèrent lorsque l'auteur prit lui-même ses mesures. Pour l'articulation du corridor en forme de boyau situé entre le portique postérieur de la cour et le jardin, il ne trouva rien de mieux que de reprendre l'ordonnance choisie par Sangallo pour les entrées latérales, dont le rythme inhabituel était dû au transfert de l'escalier principal dans le corps latéral gauche. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de remarquer qu'il attribue aux deux nouvelles pièces situées de part et d'autre du corridor postérieur des fonctions aussi précises que celles de « garde-manger » pour celle de gauche et « salotto » pour celle de droite. Et l'on peut penser qu'il ne suivit pas ici sa propre imagination étant donné que ces deux pièces sont représentées de façon plus correcte sur le plan de Vienne. Même le dessinateur des plans visiblement très exacts de Berlin Hdz 4151 datant des années cinquante compléta au crayon par un corridor en forme de boyau le mur sud-est de l'actuel « andito » (à l'encre) dont seules devaient exister les fondations (fig. 9). Si l'on ne connaissait ni le projet de Sangallo ni celui de Michel-Ange pour le corps postérieur et que l'on voyait simplement le fragment de mur sud-est de l'« andito » apparemment commencé déjà sous Sangallo, une telle reconstruction était effectivement possible et c'est probablement ce qui s'est passé pour les deux plans de Florence et de Vienne. Et, étant donné que le projet de Michel-Ange, si l'on en croit le récit de Guglielmo della Porta, n'était pas connu de tous, le projet de Vienne et le relevé de Berlin ont bien pu être réalisés après 1549. Le dessinateur du plan de Vienne procède du reste de façon beaucoup plus exacte dans l'inventaire des parties déjà exécutées du palais que le dessinateur du modèle de l'Uffizi A 4927. Il est au courant de l'escalier secondaire prévu dans la pièce K de l'angle ouest, escalier qu'apparemment le dessinateur du plan des Offices ne connaissait pas; il élimine déjà l'escalier E 7 de Sangallo dans le corps latéral droit – un argument, bien que faible, pour dater cette feuille de l'époque qui suivit la mort de Michel-Ange et de Ranuccio. Sa proposition pour l'aménagement du couloir postérieur ne fait peut-être pas preuve de plus d'imagination que celle du plan des Offices, mais elle est plus sensée dans la mesure où elle réduit les trois nefs du vestibule d'entrée de Sangallo à une seule nef. Les deux plans excluent déjà, en raison de la disposition du « salotto » à droite de l'« andito », l'existence de loggias dans les deux étages supérieurs. Tout porte à croire qu'ils ont peu de rapport avec la pensée de Sangallo ou celle de Michel-Ange.

²²¹ Voir les statues mentionnées dans FROMMEL 1973, 2, p. 110 sq., doc. 54, 55, 67, 69, 72, 80, 89, 102, 103, 119.

²²² *Op. cit.*, 2, p. 116-117, doc. 119.

²²³ *Op. cit.*, 2, p. 115, doc. 103.

²²⁴ *Op. cit.*, 2, p. 117, doc. 124.

²²⁵ *Op. cit.*, 2, p. 115, doc. 102.

²²⁶ Pour les collections d'antiques, cf. *infra*, R. VINCENT, p. 331-351.

²²⁷ FROMMEL 1973, 2, p. 122-123, doc. icon. 32, 46, pl. 55b, d.

Le Palais Farnèse dans l'histoire de l'architecture

En prophétisant avec résignation qu'avec la mort précoce de Sangallo disparaissait une fois pour toutes l'unité artistique du palais, Vasari avait à maints égards raison²²⁸. Seul le visiteur non averti ne pourra pas s'apercevoir que sur les façades avant et arrière, sur les quatre façades de la cour ainsi que dans l'architecture intérieure, des éléments hétérogènes se heurtent, et que même les rares parties présentant en elles-même une homogénéité, telles que le vestibule, ou le «ricetto» d'autre part, parlent un langage trop différent pour former un tout. Déjà lorsqu'il contemple les cathédrales du Moyen-Âge où il est courant de voir plusieurs styles se côtoyer, le visiteur ayant une formation historique est toujours tenté de «distiller» tel ou tel projet et de le reconstituer en pensée. À partir de Brunelleschi et d'Alberti, le «primo disegno» gagne en autorité; c'était bien justement l'avis de Michel-Ange qui, en modifiant ses plans pour la nouvelle basilique de Saint-Pierre après 1546, soulignait qu'il revenait ainsi «à la vérité du projet de Bramante, car celui qui commence une construction en est également le véritable architecte»²²⁹. Dans Saint-Pierre où il put éliminer non seulement les galeries de Raphaël et de Sangallo, mais aussi le chœur de Bramante, il réussit à créer un tout artistique – même si son projet définitif montre qu'il ne faut pas trop prendre à la lettre l'aveu d'un retour à la «verità» de Bramante. Dans le Palais Farnèse où il avait à construire sur les parties déjà entamées, il laissa, semble-t-il, encore plus libre cours à ses conceptions, et son mépris pour l'infériorité artistique de son prédécesseur n'y est certainement pas pour rien. Une autre chose est sûre : il travaillait pour un pape puissant et n'était pas tout à fait libre de se laisser aller partout à ses impulsions. Et le pape aurait difficilement appelé Michel-Ange à succéder à Sangallo en tant qu'architecte du Palais Farnèse s'il n'avait attendu de lui que la réalisation fidèle du projet de Sangallo pour la cour et le corps postérieur. Mais Michel-Ange était une autorité artistique suffisante pour faire accepter par le pape telle ou telle version, et il sut le persuader de certaines modifications, qui portaient préjudice à l'unité du palais.

De toute façon, Antonio da Sangallo le jeune n'était pas non plus un architecte qui, une fois un projet terminé, l'appliquait fidèlement en tous points. Les lourds chaînages rustiques des angles et les larges chambranles de fenêtres du rez-de-chaussée semblent appartenir à un style antérieur à celui du vestibule, du rez-de-chaussée de la cour ou des chambranles des fenêtres de l'étage noble, qui sont plus élégants, plus «antiques» et plus proches du style de Raphaël. Les demi-colonnes de l'étage ionique, les chambranles des fenêtres de l'étage dorique de la cour et la façade sur le jardin, les chaînages rustiques des deux étages

supérieurs de la façade ainsi que les chambranles des fenêtres du deuxième étage de la façade sont caractéristiques du style de Sangallo après 1530. Même si la façade ou la cour avaient été terminées selon le projet de Sangallo, le «primo disegno» y aurait toutefois subi des modifications partielles. Et ceci s'applique également à l'aménagement intérieur des pièces du corps de façade qui, par l'introduction de la grande salle d'angle et le transfert de l'escalier principal, perdait l'équilibre résultant de sa symétrie. Cependant, il serait faux de conclure, à partir de ces modifications tardives entreprises par Sangallo, que ce dernier négligeait d'avoir une conception générale et qu'il avait conçu ses plans de façon tellement lâche que telle ou telle modification n'avait pas d'importance. Il suffit de contempler une des quelques constructions en tous points homogènes réalisées par Sangallo, telles que le Palais Baldassini, une œuvre de jeunesse (1514 et années suivantes), le Banco di Santo Spirito (1524-1525) de la période mûre ou sa résidence dans la via Giulia (1534 environ et années suivantes), pour se convaincre du contraire²³⁰ : ces trois constructions présentent certes en elles-même une homogénéité réelle, mais elles sont si différentes les unes des autres qu'on ne les attribuerait que difficilement à un seul et même architecte. Et pourtant toutes ces phases de son style sont représentées dans le Palais Farnèse, en particulier la première et la dernière.

Le premier «projet de présentation» de Sangallo, Uffizi A 627, qui a été conservé, et date de 1514 environ, se situe à un niveau aussi archaïque que le Palais Baldassini. Il présente une façade de trois étages à peu près équivalents, selon un schéma qui était passé de mode depuis les façades à deux niveaux avec étage noble prédominant, comme celles du Palais Caprini (1501 et années suivantes) de Bramante, et les écuries de la Farnésine construites par Raphaël pour Agostino Chigi (1513 et années suivantes)²³¹. Enfin, il reprit même le type du Palais de Venise (1465 environ et années suivantes) où justement les étages de la façade sans ornement, rappelant une fortification, sont rythmés par des chambranles de travertin, des corniches et des pierres d'angle, où le large couloir est également recouvert d'une voûte en berceau creusée de caissons et où la magnificence du «motif théâtral» antique ne se déploie aussi que dans la cour²³². Ce n'est pas pour rien que Paul III a fait par la suite du Palais de Venise sa résidence préférée. Lui qui avait été élevé dans l'esprit de Pomponio Leto, c'est dans ce palais de son prédécesseur Paul II, proche des théories d'Alberti, et non pas dans l'élégance plus urbaine, plus moderne de Bramante et de Raphaël, qu'il voyait la quintessence de l'architecture antique, lorsqu'il songea pour la première fois à édifier un nouveau

²²⁸ *Op. cit.*, 2, p. 112, doc. 85.

²²⁹ ACKERMAN 1964, p. 89.

²³⁰ FROMMEL 1973, 1, p. 122-123, p. 128-129, p. 132 sq., p. 151-152, p. 166 sq., pl. 10 sq., 15 sq., 132 sq.

²³¹ *Op. cit.*, 1, p. 93 sq., 102 sq., pl. 32 sq., 69 sq.

²³² T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento architecture* (Firenze, 9), Stockholm, 1958, p. 245 sq.

palais. Déjà son pavillon du Transtévère datant de la fin du XV^e siècle, offrait un aspect extérieur tout aussi sévère²³³.

Antonio da Sangallo était florentin, il était le neveu de Giuliano da Sangallo et fut pendant des années le collaborateur de Bramante. Ces trois composantes permettent d'expliquer les différences qui séparent son premier projet du Palais de Venise. En tant que florentin, les grands palais du Quattrocento comme le Palais Médicis et le Palais Strozzi lui étaient des plus familiers, avec leur façade qui, par la dimension de ses trois étages relativement bas, l'accentuation des angles et la corniche de couronnement, faisait grande impression, et avec leur élégante cour intérieure centrée, résolument humaniste, qui contrastait avec cette apparence «fortifiée». Il avait reçu de son oncle Giuliano l'intérêt pour les formes architecturales antiques, que ce soit l'arrangement de la *domus* avec *vestibulum*, *atrium* et *peristylum* ou les détails tels que chambranles de fenêtres, bases ou formes de chapiteau. Dans le premier projet de Sangallo, l'influence de Giuliano se fait surtout sentir dans les chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée qui, selon toute vraisemblance, sont inspirés du Palais Médicis-Lante proche de Giuliano (1514 et années suivantes)²³⁴. Toutefois, malgré tous ces archaïsmes, Antonio apparaît déjà dans son premier projet pour le Palais Farnèse comme un véritable architecte de la Renaissance²³⁵. Cela s'exprime moins dans le type de façade à trois étages que dans son désir, plus puissant que chez Giuliano, d'organisation systématique et cohérente. Il suffit de comparer le rez-de-chaussée du Palais Farnèse avec celui du Palais Médicis-Lante, de la façade à la

cour, pour prendre réellement conscience de cette différence : au lieu de l'élégance fragile de Giuliano apparaît chez Antonio la force monumentale, au lieu de la virtuosité décorative la vigueur savoureuse, au lieu de la finesse légère la pesanteur imposante. Certes il existe dans les projets de Giuliano pour la façade de San Lorenzo de Florence de 1515-1516, en particulier sur Uffizi A 280, une ordonnance de demi-colonnes doriques, et une solution plastique pour résoudre la question des angles, qui se rapprochent du rez-de-chaussée de la cour²³⁶. Cependant, ces projets ont été conçus après Uffizi A 627, alors que Giuliano avait quitté Rome pour Florence et ne peuvent donc pas être considérés comme une source d'inspiration pour la cour du Palais Farnèse. Même Bramante, dont Sangallo fut le collaborateur de 1503 environ jusqu'à sa mort en 1514²³⁷, n'a livré que peu d'exemples qui pussent alimenter le style puissant du jeune Sangallo : par exemple la cour du Belvédère (1504 et années suivantes), le fragmentaire Palais des Tribunaux (1508 et années suivantes) et le «tegorio» de l'autel de Saint-Pierre²³⁸. Au rez-de-chaussée de la cour du Belvédère et dans son escalier circulaire, Bramante essaie pour la première fois de donner au dorique une proportion se rapprochant des normes fixées par Vitruve pour les temples antiques²³⁹. Dans les puissants bossages de la Porta Giulia de la cour du Belvédère, le portail correspondant de la cour de Saint-Damase (1509 et années suivantes) et surtout dans les bossages du Palais des Tribunaux, il conféra à l'appareil rustique un caractère monumental simple tel qu'il était encore inconnu au Quat-

²³³ C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Perruzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961, p. 102-103; C. L. FROMMEL, *Die Benediktionsloggia Pius' II. und der Palazzo Venezia : Francesco del Borgos Beitrag zur Architektur des römischen Quattrocento*, dans *Röm. Jb. f. Kunstgesch.*, 1981 (sous presse).

²³⁴ FROMMEL 1973, 1, p. 100-101, pl. 87b, 88b, c.

²³⁵ Récemment G. M. ANDRES (*The villa Medici in Rome*, 2, New York, London, 1976, p. 356 sq., fig. 213 sq.) a reconnu dans le dessin d'élévation d'une façade Uffizi A 1639 (FROMMEL 1973, pl. 188b) la façade latérale donnant sur la place du Palais Ricci-Parraciani. Les bossages d'angles rustiques, la banquette du socle, les encadrements de fenêtre qui animent le rez-de-chaussée et le portail à colonnes disparu désignent cette façade comme une œuvre de jeunesse authentique de Antonio da Sangallo le jeune. Des détails comme les chambranles de fenêtre du deuxième et du troisième étage – le troisième est d'une date postérieure – suggèrent même une période d'élaboration encore antérieure à celle des Palais Farnèse et Baldassini et rappellent les détails de la cour de la «Rocca» de Capodimonte (*Op. cit.*, pl. 186f) ou ceux qui sont caractéristiques de Pietro Roselli et de son cercle (*op. cit.*, pl. 74a, c). La parenté avec la cheminée du Vatican dessinée par Bramante en 1508-1509 et réalisée par Sangallo (*op. cit.*, pl. 186a) est encore plus immédiate que dans le cas des Palais Farnèse et Baldassini. On pourrait en déduire, pour cette façade, une date autour des années 1512-1514. L'acte de vente du 5 juillet 1533, connu jusqu'à présent de façon incomplète, oriente dans la même direction. D'après cet acte, Alessandro del Bene vend à Fabio Arcella, évêque de Bisignano, *domum terrineam soleratam tegulatam satis pulchram et magnam cum multis et diversis stantiis et membris tam sub quam supra terram muris circumdatam... in regione Arenula et in via Julia ab una parte et prope Sanctum Johannem mediantibus quibusdam domibus ab aliis duabus lateribus vie publice que fuit quondam domini Nicolai et post eius obitum domini Alexandri Calcantibus filii et heredis*. Le prix s'élève à 2700 ducats d'or et le cens annuel dû au chapitre de Saint-Jean de Latran à 9 «giuli». (A.S. Roma, RCA, vol. 176 [P. P. Arditius], fol. 119r sq.; *loc. cit.*, vol. 175, fol. 208r sq.; cf. G. M. ANDRES, *op. cit.*, avec bibliographie). Niccolò Calcagni, *Ruberti filius*

civis mercator florentinus probatissimus fidei vir (V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma...*, 1, Roma, 1869, p. 371, n° 1432) fut nommé le 30 décembre 1506 par Jules II *provinciae Marchiae Anconitanae thesaurarius* (PASTOR 1944, 3, p. 579, note 9). En 1526-27, quand son fils «Alexandro Carcano» se trouvait à la tête d'une maisonnée de vingt personnes dans le rione Arenula (D. GNOLI, *Descriptio Urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, dans *Arch. Soc. rom. Stor. patria*, 17, 1894, p. 467), il était assurément déjà mort. Il avait choisi d'être inhumé dans la chapelle des della Rovere à Santa Maria del Popolo (V. FORCELLA, *loc. cit.*). Vraisemblablement c'est déjà Alessandro, qui, dans les années précédant le Sac de Rome, fit agrandir le palais et décorer sa façade de fresques de Polidoro et de Maturino (G. M. ANDRES, *op. cit.*, p. 357). La maison près de S. Giovanni in Ayno fut achevée en 1510 par T. Inghirami, dit «il Fedra», humaniste, courtisan et ami de Raphaël (1470-1516; A.S.C., S. Giovanni in Laterano, vol. C, XV, fol. 9v). C'était probablement déjà pour lui que Sangallo en projetait la transformation.

²³⁶ G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, 1942, p. 100-101, pl. XXIII sq.

²³⁷ Dans l'ébauche d'une préface prévue pour une édition de Vitruve, Sangallo en personne écrit vers 1539 : «... abbiamo consumato li studii nostri in Roma dalla età nostra di anni XVIII (= 1503) al principio del pontificato di papa Julio nel MD (au lieu de 1503!)... e sempre stato alli servitii de' detti pontefici in le loro fabriche al tempo di papa Julio sotto Bramante architetto sino a l'anno (secondo) del pontificato di Leone, dipoi in compagnia di Rafaello da Urbino fino all'anno (ottavo) di Lione...» (GIOVANNONI 1960, p. 396-397).

²³⁸ A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, p. 334 sq., 592 sq., fig. 218 sq., 377, 379, 387 sq.; J. SHEARMAN, *Il «Tiburio» di Bramante*, dans *Studi Bramanteschi...*, atti del Congresso internazionale... 1970, Roma, 1974, p. 567 sq.

²³⁹ C. THOENES, *Bramante und die Säulenordnung*, dans *Kunstchronik*, 30, 1977 (XV. Deutscher Kunsthistorikertag, Resümees der Referate), p. 62-63.

trocento romain. Et l'ordre de demi-colonnes doriques du « tegurio » de l'autel de Saint-Pierre (1513 et années suivantes) semble avoir préparé plus directement celui du rez-de-chaussée du Palais Farnèse que les autres demi-colonnes de Bramante.

Toutefois, il est vraisemblable que Sangallo se soit référé directement à la source la plus importante de Bramante, à savoir le rythme extérieur des théâtres romains. Déjà Gamucci constatait que la cour de Sangallo avec sa superposition des trois ordres s'inspirait des théâtres romains²⁴⁰, et, là encore, une construction de Bramante a bien pu lui servir de modèle, à savoir la cour du Palais des Tribunaux. Cependant, la solution adoptée par Bramante pour les angles n'offre pas un caractère monumental comparable. Et même si ceux-ci s'inspirent peut-être typologiquement du palais ducal à Urbino, leurs modèles directs sont certainement à nouveau des constructions de Bramante telles que le Palais Caprini, le « tegurio » de l'autel de Saint-Pierre ou la Casa Santa de Lorette dont, finalement, Sangallo inverse simplement les encoignures. Mais il est souvent difficile de savoir dans le détail si Sangallo a plutôt profité de l'enseignement de son oncle Giuliano ou bien de celui de son maître Bramante ou, stimulé par les deux, de l'Antiquité romaine.

L'influence de Bramante dans la pensée architectonique de Sangallo transparait également dans une autre particularité du palais, à savoir l'importance de la continuité axiale, et l'harmonie de l'enchaînement systématique de toutes les parties tant horizontalement que verticalement. Bramante, le premier, avait employé dans le Palais Giraud-Torlonia un type d'escalier dont la volée inférieure se trouvait en rapport axial avec le portique d'entrée, sans que pour autant la volée supérieure se heurtât à l'axe de la galerie supérieure – comme c'était encore le cas dans la

Chancellerie²⁴¹. Bramante, le premier, avait ainsi conçu le chemin de l'entrée jusqu'à la « sala », en passant par l'« andito », le portique de la cour, l'escalier et la galerie de la cour, comme un mouvement continu. Et c'est en cela que Sangallo fut son élève le plus docile. S'il ne recula devant aucun effort pour relier le rythme de son vestibule à celui de la cour, ou l'arcade de l'escalier au rythme du rez-de-chaussée de la cour, il suivit justement le principe de Bramante. On pourrait même affirmer que, dans l'application rigoureuse des principes de la continuité axiale, de la cohérence horizontale et de la correspondance entre les façades intérieure et extérieure, Sangallo fut encore plus conséquent et parfois même plus dogmatique que Bramante. C'est seulement chez Sangallo que les nouvelles normes de la Renaissance menaçèrent de se fixer en dogmes, et il fallut un Michel-Ange pour retrouver la richesse d'idées créatrices d'un Bramante.

Le plus difficile est de déterminer quel rapport s'établit entre le projet du cardinal et Raphaël, qui fut également élève de Bramante et entra dans la vie publique en tant qu'architecte indépendant en même temps que Sangallo²⁴². La relation entre le projet du cardinal et les œuvres contemporaines de Raphaël telles que les écuries de la Farnésine, la chapelle Chigi ou le Palais de Jacopo da Brescia est relativement lâche : dans ses premières constructions, Raphaël suit beaucoup plus directement les prototypes et le style de Bramante ; en tant que peintre, il avait beaucoup moins à se battre avec des archaïsmes et des rudesses que Sangallo, dont la formation était celle d'un charpentier. Cependant, ces deux maîtres étaient liés à Giuliano da Sangallo, tous deux recueillirent au Vatican l'héritage de Bramante et tout laisse à penser que leur style convergea vers 1516-1517. Dans l'œuvre de Raphaël, c'est le palais florentin Pandolfini qui se rapproche le plus de Sangallo²⁴³.

²⁴⁰ FROMMEL 1973, 2, p. 113, doc. 94.

²⁴¹ *Op. cit.*, 1, p. 60 sq.

²⁴² *Op. cit.*, 1, p. 38 sq.; S. RAY, *Raffaello architetto*, Bari, 1974.

²⁴³ FROMMEL 1973, 1, p. 107 sq., 2, p. 355 sq., pl. 156 sq. : la date du Palais Pandolfini est assurée par les documents suivants : (18 février 1516) : ... *asserentes* [les moines de S. Maria de Montesenario près de Florence] *quod cum anno millesimo quadringentesimo novagesimo octavo die prima martij tunc prior et conventus prefati monasterii sive domus quendam locum terrineum seu ortum cum muris seu muraglis et domibus depersis sitas intra Florentiam in via sancti Galli apud et contiguum mansioni sive domibus quondam?] ecclesie sancti Silvestri pro annuo canone seu censo decem ducatorum auri largorum reverendissimo in Christo patri et domino Jannoctio Pandulfini episcopo Troianensi pro se suisque heredibus et successoribus in perpetuum emphiteosin. . . prout publico instrumento manu Ser Johannis de . . . anene (?) publici notarii florentini desuper confecto plenius continetur. Et deinde prefato domino Jannoctio episcopo Troianensi in pacifica seu quasi possessione dicti linelli existenti et a dicta civitate habitante (?) nobilis vir Franciscus Pandulfi de Pandulfinis prefati domini episcopi frater germanus vice et nomine prefati domini episcopi una cum fratre Cipriano de Fuligneo sindaco et procuratore dicti monasterij et conventus sancte Marie de Montesenario convenissent et quendam componen. . . (?) fecissent in qua asseruerunt ipsum dominum Jannoctium episcopum pro censu et canone dicti orti seu terreni sibi ut premititur in emphiteosin datum in ducatis nonaginta auri. . . pro pluribus annis jam decursis et non solutis eiusdem monasterii. . . debitorem existere. . . Comme il ressort d'un acte notarié du notaire Ser Battista de Florence, en date du 28 décembre 1515, toutes les dettes de Pandolfini ont été entre temps remboursées : . . . *deliberatione et ut in domo et orto**

predictis eidem reverendissimo domino Jannocto episcopo ut prefertur locatis opus et laborerium inceptum ad debitum finem producatum specialiter et expresse voluerant contenti fuerunt et consensuerunt quod idem reverendus Jannoctus episcopus eiusque heredes et successores absque aliqua iuris vel facti oppositione et contradictione et seu impedimento. . . opus et laborerium ac edificium huiusque inceptum cum omnibus et singulis eorum pertinentijs et iuribus prosequi finire et ad debitum finem producere possint et valeant. . . cum pactj tam conditionis modis atque capitulis infrascriptis que alias coram reverendissimo in Christo patre et domino Antonio tituli Sancti Vitalis presbitero cardinali dicti ordinis protectore inter prefatum r.d. episcopum ex una et venerabiles religiosos fratres Augustinum florentinum sacre theologie professorem syndicum et procuratorem dicti ordinis et conventus et fratrem Hieronimum etiam florentinum Ambrosium de Faventia dicti monasterij domus et conventus fratres. . . conventa conclusa et firmata. . . fuerunt.

« In presentia del reverendissimo cardinali di San Vitale dignissimo protectore de lordine de Servi in la chiesa di Santo Silvestro de fratribus di Montesenario posita in via di Sangallo, si feciono le sequenti conventioni di volonta di sua reverendissima signoria infra il reverendissimo messer Jhannotio Pandolfini vescovo di Troia et e frati di Montesenario de lordine de Servi presente il ditto reverendissimo episcopo et frate Augustino florentino mastro in sacra theologia et procuratore di ditto ordine et frate Jeronimo florentino et frate Ambrosio de Faenzia professo in Monte Senaro et primo che detto vescovo dovesse fare seguitare et finire ad sua spesa quello che al presente si trova principiato in ditta chiesa per lornamento de laltari principale dove e una sacristia et una scala quale scala e pro uso et servitio di detto vescovo et sua heredi et successoribus et detta sacrestia per uso et libera di detta chiesa di ditti frati et non possa et

Car, sans aucun doute, le Palais Farnèse était déjà en construction vers 1516-1517 lorsque le projet pour le Palais Pandolfini reçut sa forme définitive. Et, étant donné que Sangallo passa en automne 1516 second maître d'œuvre de Saint-Pierre et par là devint l'assistant direct de Raphaël, on peut être assuré qu'il y eut entre ces deux hommes un échange d'idées intense au cours de ces années-là. Cependant, la façade du Palais Pandolfini se distingue de celle du Palais Farnèse, non seulement par ses deux étages à la manière de Bramante, mais aussi par l'élégance des chambranles des fenêtres et des chaînages rustiques des angles du rez-de-chaussée. Les claveaux du portail, les chambranles des fenêtres de l'étage noble, l'enchaînement de moulures pratiqué dans leur entablement, dans celui du moins que choisit Sangallo pour les trois fenêtres centrales, se situent par contre à peu près à un même stade de l'évolution. On pourrait même penser que dans la travée centrale

du Palais Pandolfini était prévue une fenêtre de balcon semblable à celle du Palais Farnèse. Mais, étant donné que Sangallo adapta apparemment le détail d'un nouvel étage à ses conceptions formelles du moment, et que l'ornementation en pierres de taille de l'étage noble ne fut vraisemblablement pas réalisée avant 1517, il est possible qu'il s'inspira déjà, pour le portail et l'étage noble, du Palais Pandolfini de Raphaël, alors que Raphaël pour sa part s'inspirait consciemment du type du Palais Farnèse de Sangallo pour son unique palais florentin. Cette influence réciproque étroite entre ces deux maîtres à peu près du même âge se révèle également à travers les plans de Saint-Pierre (1516 et années suivantes) et de la Villa Madame (1518-1519)²⁴⁴.

Ainsi, le premier projet de Sangallo pour le Palais Farnèse plonge profondément ses racines dans le sol de Rome et de la Renaissance, sans que l'on distingue des symptômes d'une attitude académique ou même éclecti-

non debba detto vescovo ne sua successorii far murare ne smurare in ditta chiesa ne nili antedetti lochi excepto sopra l'archo di detta capella et sacristia et scala que verra alto brachia dodici cioe dal piano di terra che detto vescovo per se et soi successorii potranno murare come si dice per uso lor da le ditte dodici bracie de alteza in su, et questo che detti frati de Montesenaro debbiano donare al dicto episcopo et sua successorii et maxime per fare ad sua spesa detto ornamento et detta sacristia ad servitio et libera de detti frati et la scala detta resti anchora libera ad detto vescovo et sua successorii et heredi delli quali cose di presente ne in futuro ditti frati domandare al detto vescovo o sua successorii possino domandare [avec annotation dans la marge : ne prezo alcuno ne al ditto vescovo o sua successorii possino domandare] ad ditti frati cosa alcuna per detto ornamento o sacristia. Et promette detto vescovo non fare murare ne smurare neli fondamenti in dicta chiesa ne in la habitatione restante per hospitio di detti frati ne fare porte in lo muro divisorio infra quello de li frati et dj ditto vescovo et principalmente che non sieno intrate di ponte que entri in chiesa et sendoci al presente le debbe fare rimurare finite le antedette cose principiate in chiesa et perche detti permissono che detto vescovo murasse dove era una pichola sacristia nello hospitio di detti frati de la quale il detto vescovo si servi ad sua comodita di circa la quarta parte et detto vescovo ne li debbe recompensare declaro il detto reverendissimo cardinale presenti li anteditti che detto vescovo devesse fare ad sua spesa in detto hospitio di fratj et loco libere una volta sotteranea et alcuna (?) commodita per detti frati ad loro electione non manchando de ditti ducati doro di spesa per ricompensa di detta parte di detta sacrestia... ». Sont consignés en outre les paiements suivants de Pandolfini : sur ordre du 1^{er} août 1515, de 25 ducats; du 28 décembre 1515, de 2 ducats; du 11 février 1516, de 18 ducats et du 18 février 1516, de 10 ducats, pour le Census, jusqu'au 1^{er} janvier 1516. De plus, Pandolfini s'engage à payer l'ordre de 200 ducats *ad usum commodum et utilitatem dictorum prioris*. La convention est conclue dans la maison de Pandolfini in *populo sancti Laurentii prope ecclesiam sancti Silvestri*; sont témoins, Andrea de Grifonibus, de San Miniato al Tedesco et Giovanpaolo de Marchesanis, un clerc de la basilique Vaticane (A.S.C. Roma, sez. LXVI, vol. 27, fol. 59v sq.). (22 mars 1518) : ... *Cum ita fuerit et sit quod alias... Johannotius episcopus troianus conduxisset in emphyteosim perpetuam a conventu et fratribus domus ordinis fratrum... sancte Marie de Montesenario... quendam locum sive hortum muro cinctum et in eo certas domos in civitate Florentii in via sancti Galli prope ecclesiam Sancti Silvestri consistentes pro annuo censo decem ducatorum auri largorum pro se et suis heredibus et successoribus... Et deinde inter prefatum dominum Johannotium... ac conventum... fuisset conventum quod ubi prefatus dominus episcopus et sui heredes et successores solverent eisdem fratribus... ducatos ducentos ad usum et utilitatem dicti monasterij Ex tunc idem... foret extinctus ac huiusmodi bona libera et franca essent ipso facto... Et deinde per sanctissimum dominum nostrum papam fuisset ipsi episcopo concessa facultas ut quandam*

*restantem partem hortj seu viridarij ac habitationis ad eosdem conventum et fratres spectantem et pertinentem una cum parva ecclesia sive sacello et quodam parvo loco ab eisdem fratribus et conventu data idonea recompensa seu pro concenientj censu... Ac fratribus ipsis super permissis cum prefato domino episcopo tractandi et concordandi et alia praemissa faciendi et adimplendi necnon ecclesiam sive sacellum huiusmodi in aliquem propinquum locum sub eadem Sancti Silvestri invocatione transferendi construendi et edificandi ac priorem ecclesiam demoliendi et solo equandj et ossa defunctorum si qua inveniantur in eadem ecclesia seu cimiterio sepulta cum terra ad ecclesiam de novo construendam transferendi... Necnon dictam ecclesiam de novo construendam de bonis patrimonialibus vel alias ad prefatum dominum episcopum... spectantem... Necnon prefatus sanctissimus dominus noster papa quecumque et qualiacumque bona que prefatus dominus episcopus simul vel successive dicte ecclesie de novo construenda daret et assignaret perpetuo applicaverit et incorporaverit, necnon iuspatronatum presentandi personam idoneam ad dictam ecclesiam... prefato domino episcopo ac suis heredibus... reliqueret... prout in literis apostolicis sue sanctitatis sub data quinto decimo kalendis junii pontificatus sui anno quinto serosius et plenius continetur... Pandolfini cède à son frère Pandolfo et à son successeur direct, avec l'obligation d'un fidéicommiss : *infrascripta bona videlicet hortum ac domus et parvum restantem locum et sacellum ac omnia et singula supradicta tam per prefatos fratres et conventum sibi concessa... Necnon omnem supellectilem ac instrumenta (?) et bona qualiacumque sint mobilia et se moventia ac ornamentum quodcumque quod tempore obitus prefati domini episcopi donatoris in dictis domibus et bonis... reperientur quoquo modo etiam si ad ingentem et magnam summam ac valorem... Acta... Rome in palatio apostolico et camera solite habitationis prefati reverendissimi domini episcopi... Sont témoins Silvio Passerini, Gabriele Marino et Baldassare da Pescia; signature autographe de Pandolfini (*loc. cit.*, vol. 32, fol. 38r sq.).**

La propriété de la via Sangallo n'était échue à Pandolfini que le 1^{er} mars 1498. Le 22 décembre 1515 il récupère le paiement de loyers qui restaient dus, évidemment pour pouvoir poursuivre les travaux de construction, commencés avec le consentement des propriétaires et de leur cardinal protecteur, Antonio Maria del Monte. Dans l'acte notarié du 18 février 1516 sont simplement notifiées les conditions de la poursuite du travail, qui concernent surtout l'entretien de la vieille église S. Silvestro. Ce n'est certes pas un hasard si l'on a pris ces mesures précisément au cours des semaines où Léon X et Raphaël séjournèrent à Florence. C'est vraisemblablement aussi à cette époque que furent mis au point les préalables pour le projet de Raphaël. Au demeurant Pandolfini n'obtient que le 15 juin 1517 la permission du pape d'intégrer désormais l'église à son palais, et de la remplacer par une construction neuve (FROMMEL 1973, *loc. cit.*). Cela signifie que les plans de Raphaël ne peuvent avoir pris leur tournure définitive qu'entre février 1516 et juin 1517.

²⁴⁴ C. L. FROMMEL, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, dans *Röm. Jb. f. Kunstgesch.*, 15, 1975, p. 81 sq.

que : Sangallo ne reprend à son compte que les idées qui ne l'éloignent pas du domaine de ses propres possibilités formelles; et il ne se contente pas de reprendre, il progresse, devient le chef de file d'une évolution, le représentant d'un nouveau style qui se différencie aussi bien de celui de ses maîtres que de celui de ses contemporains; et il ne s'en distingue pas tant par de brillantes innovations que par la signification, la « systématisation », la schématisation même de ce qu'il a hérité de ses maîtres; par la transposition de leur légèreté scénographique dans l'idiome lourd, puissant et massif de quelques exemples antiques très appréciés, tel le théâtre de Marcellus.

Par ailleurs, Sangallo, au cours de sa carrière de plus de trente ans en tant qu'architecte indépendant et responsable des projets du Palais Farnèse, a tenté de réduire cette lourdeur innée. Ceci apparaît déjà dans les motifs raphaéliques du premier projet, mais surtout dans le « projet du duc » de 1540-1546 : le chaînage rustique des angles des deux étages supérieurs est plus lisse, plus régulier, plus incorporel; les chambranles ioniques des fenêtres de l'étage supérieur acquièrent une vigueur dynamique, une finesse, une abstraction et une sensibilité à la lumière qui manquaient dans le « vitruvianisme » sec de ses autres œuvres tardives et sont très éloignées des chambranles des fenêtres de l'étage noble, fidèles à l'Antiquité. Et *mutatis mutandis* d'autres différences comparables peuvent être relevées entre l'ordre ionique et l'ordre dorique de la cour, ou bien entre les lourds chambranles de fenêtres du rez-de-chaussée de la façade, et les chambranles excessivement élancés, au profil extrêmement complexe, des fenêtres de la cour et de la façade sur le jardin.

Ces modifications du style tardif de Sangallo ne sauraient être séparées de l'évolution générale. Sangallo reprit les innovations d'un Peruzzi, d'un Jules Romain, d'un Jacopo Sansovino et même de Michel-Ange, comme le montrent des copies exécutées d'après la maquette en bois réalisée pour San Lorenzo, ou d'après l'escalier de la Laurentienne²⁴⁵. Ainsi, la tendance à l'abstraction des consoles des chambranles de fenêtre ioniques par exemple se retrouve-t-elle tout d'abord dans les chambranles des fenêtres de Michel-Ange pour le Palais Médicis de 1517, puis dans les fenêtres du rez-de-chaussée du Palais pontifical de Lorette par Sangallo, certainement inspirées de celles de Michel-Ange²⁴⁶.

Sa tentative, peut-être déjà suscitée par Michel-Ange, de transformer au dernier moment la façade archaïque à trois étages en une façade extérieure à deux niveaux, à la manière de Bramante, montre déjà que Sangallo évoluait, qu'il était vers 1540 un tout autre homme que vers 1514. Apparemment, il se laissa guider une nouvelle fois par le Palais des Tribunaux de Bramante dont les deux étages supérieurs sont également réunis par un ordre colossal, et où les pilastres sont réservés pour les angles du palais²⁴⁷. Par là, il ne suivait pas péniblement une mode dépassée depuis longtemps, mais au contraire s'efforçait de transposer dans son œuvre de jeunesse le principe de la prédominance de l'étage noble, principe qui commença à s'introduire dans ses propres œuvres vers 1516-1518.

L'évolution ultérieure de l'architecture des palais romains devait, par la suite, conduire la formule des trois étages de la façade, telle qu'elle fut réalisée, à un succès complet, surtout parce qu'elle était plus simple, plus fonctionnelle et moins coûteuse que le système complexe de Bramante, de Raphaël ou de Michel-Ange et de ses successeurs. Sangallo, à la fin de sa vie, n'a peut-être même pas soupçonné un tel succès. Alors que la façade, mis à part quelques détails progressistes, représentait finalement un type antérieur à celui de Bramante, Sangallo a pu espérer créer sur la cour une synthèse de la cour centrée des palais de la Renaissance et de la façade *cavea* du théâtre de Marcellus, synthèse qui répondait à l'idéal de l'architecture romaine de la Renaissance. Mais c'est ensuite Michel-Ange qui contecarra ses plans et au lieu de mener la cour à son « achèvement », en fit le théâtre de curiosités artistiques, de contrastes formels, stylistiques et qualitatifs. En effet, avec les fenêtres du Palais Farnèse commence une nouvelle phase de l'histoire de l'architecture romaine qui n'apparaît dans aucune autre construction antérieure, à savoir la transposition du maniérisme florentin. Certes ce maniérisme florentin fut, en architecture, la création toute personnelle de Michel-Ange. Mais il était né à Florence, dans certaines conditions spécifiquement florentines, en relation avec d'autres constructions florentines. Et il fallut un long processus d'amalgame pour que des maîtres tels que Giacomo della Porta, Carlo Maderno et surtout le Bernin parviennent à faire une synthèse véritable de ces deux mondes, qui se heurtent de front dans la cour du Palais Farnèse.

Christoph Luitpold FROMMEL

²⁴⁵ Voir Uffizi A 790 (GIOVANNONI 1960, fig. 2) et Uffizi A 816, 817 (*op. cit.*, p. 23).

²⁴⁶ FROMMEL 1973, 1, p. 48, pl. 186d.

²⁴⁷ *Op. cit.*, 2, p. 334, pl. 146a.