

Il progetto di Houdin per il Louvre e il suo dialogo con l'architettura italiana

Christoph Luitpold FROMMEL

UNO DEI tanti aspetti che distinguono un palazzo italiano da un *hôtel* francese è la facciata, e dell'influsso delle facciate rinascimentali su quelle del Seicento francese si occupa il seguente contributo. In Italia l'articolazione esterna si concentra sull'ala anteriore dove si trova anche il salone e alla quale – nei casi più illustri – è anteposta una piazza (fig. 1a). Il *corps de logis* di un *hôtel* con la *salle* si trova invece al di là del cortile e il suo fronte è più riccamente articolato del muro d'entrata. Questa tradizione viene esemplificata anche nel palais du Luxembourg, benché sia stato costruito in maniera italianizzante per una Medici¹. Anche nel Louvre di Lescot il *corps de logis* si trova nell'ala posteriore ed è molto più riccamente articolato dell'esterno sobrio che guarda il fiume. Questo sistema fu ancora continuato da Enrico IV quando cominciò a quadruplicare il Louvre nel suo 'Grand Dessein' (fig. 2a)², dove continua a non esserci alcun accenno di piazza davanti al castello.

Sotto Luigi XIV, grazie a una nuova grande ondata di influsso italiano, le cose cominciano a cambiare. Nel progetto che Jacques Lemercier, allora architetto del re, presenta verso il 1652-1653, il fronte orientale del Louvre diventa una vera facciata, come la chiama ancora Jacques-François

1. R. Coope, *Salomon de Brosse and the development of the classical style in French architecture from 1565 to 1630*, London, 1972, pp. 110-134; si veda anche il contributo di Sara Galletti in questo volume, cui si rimanda anche per le immagini del palazzo.
2. D. del Pesco, *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*, Roma, 1987; J.-C. Dauterive, *Louvre et Tuileries architecture de papier*, Bruxelles, 1987; J.-M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, 1989; R. W. Berger, *The palace of the sun. The Louvre of Louis XIV*, University Park, 1993; M. Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs: der Louvre König Ludwigs XIV, und das Werk Claude Perraults*, München, 2000, pp. 3-12.

Blondel nel 1756 (fig. 2b)³. Come Bramante a palazzo Caprini o Palladio a palazzo Thiene – ma senza cambiare il movimento del corpo esterno – Lemerrier riveste il pianterreno di bugne, lo apre in arcate a tutto sesto e distingue il piano nobile dei tre padiglioni con un ordine gigante e frontoni. Egli elimina il mezzanino, copre una parte dei padiglioni e corona le ali intermedie – come nei palazzi palladiani – con una balaustrata. In un periodo più classicista Blondel criticherà Lemerrier per aver conservato i tanti corpi dall'esterno cinquecentesco come «autant de corps de logis particuliers qu'il y a des ressauts dans cette facade».

Lemerrier muore nel 1654 e il suo successore Louis Le Vau presenta nel 1659-1660 un progetto che conosciamo solo dalla pianta e dall'alzato del meno distinto fronte sud (fig. 2c-d)⁴. Le Vau continua il sistema paratattico di Lescot più testualmente di Lemerrier e conserva i padiglioni, ma riprende da Lemerrier la distinzione di quelli centrali con un ordine che ora comprende i due piani principali. Sulla pianta si vede che questi, e non l'intera facciata, sono la meta visuale dei viali d'accesso. Le Vau propone davanti al fronte orientale una piazza – 'place' – leggermente irregolare che si estende fino alla prospiciente chiesa di Saint-Germain-l'Auxerrois, ma copre la vista sui padiglioni laterali tramite altri edifici.

Circa due anni più tardi, il poco conosciuto Antoine Léonor Houdin pubblica quattro piante, una prospettiva a volo d'uccello e un alzato per la facciata orientale del Louvre (fig. 3a-b)⁵. Nelle arcate e nel bugnato del pianterreno egli si ispira a Lemerrier ma trasforma i padiglioni in avancorpi semplici, sormontando sia quello centrale sia l'adiacente atrio in basso con frontoni. Il terzo piano degli avancorpi angolari imita quasi testualmente il progetto palladiano per la villa Trissino, mai realizzato (fig. 1b)⁶. Internamente essi sono larghi solo ca. 12 *toises* (23,39 m) e dovevano probabilmente servire come belvedere ariosi per la famiglia reale e i loro ospiti. Il colonnato dorico del piano nobile procede secondo un

3. J.-F. Blondel, *Architecture française*, Paris, 1752-1756, vol. IV, libro VI, p. 52; Petzet, *op. cit.* (nota 2), pp. 7-12; A. Gady, *Jacques Lemerrier*, Paris, 2005 (recensione di M. Petzet in *Kunstchronik*, 122 [1980], pp. 290-294).
4. Petzet, *op. cit.* (nota 2), pp. 12-18.
5. Berger, *op. cit.*, (nota 2) pp. 12-13; Daufresne, *op. cit.* (nota 2), pp. 48-49; Pérouse de Montclos, *op. cit.* (nota 2), pp. 255-256; M. Petzet, «Houdins Louvreprojekt und die Planung Le Vau», in *Musis et litteris für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, München, 1993, pp. 183-204; Petzet, *op. cit.* (nota 2), pp. 18-22.
6. A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570, p. 60.

ritmo paratattico e copre tutti i tetti. Affini a Palladio sono anche altri motivi, come il rapporto snello delle arcate, la superposizione dello Ionico al Dorico con triglifi o le statue e i balaustri dell'attico. Gli anelli delle cupolette e le volute a 'C' del loro *flos* in cima sembrano invece ispirati alle illustrazioni del S. Pietro e del Tempietto di Bramante nel terzo libro di Serlio Fig. 1c)⁷.

Le riprese di Houdin sono quindi in primo luogo basate su prototipi rinascimentali pubblicati in trattati cinquecenteschi piuttosto che su esperienze visuali personali. Egli segue i prototipi in maniera molto più testuale che non Salomon de Brosse quando costruisce nel 1618 il Parlamento di Rennes (fig. 1d)⁸. La bipartizione bramantesca, l'ordine dorico con fregio a triglifi, la balaustrata dell'attico, l'accentuazione del centro e la trasformazione dei padiglioni in avancorpi sono paragonabili, ma de Brosse non rinuncia agli alti tetti, alla continuità verticale dei pilastri e al crescendo dinamico verso il centro – tendenze che ricordano piuttosto le architetture di Raffaello, Giulio Romano, Vignola e Primaticcio che non Palladio e che già nel progetto di Lemercier sono meno sviluppate.

Anche nell'accentuazione delle torri angolari e nel raddoppiamento delle ali laterali (fig. 3b) Houdin si ispira a prototipi italianizzanti come l'Ancy-le-Franc di Serlio⁹. Egli rovescia la sequenza vitruviana di atrio e vestibolo e conferisce solo a quello settentrionale quattro colonne. Nel progetto di Houdin i vestiboli a tre navate seguono ancora più direttamente il modello di palazzo Farnese che non nel progetto di Le Vau. Gli scaloni nell'ala settentrionale sono raddoppiati e più larghi che non nei palazzi Farnese a Piacenza, Barberini a Roma e Luxembourg ma non istituiscono un rapporto visuale con il vestibolo. Davanti all'ala settentrionale si trova un giardino e l'entrata principale rimane quindi quella orientale con il ponte levatoio. Innamorato della colonna libera, Houdin propone logge che – come in Vaticano ma in maniera poco adatta al clima parigino – proteggono le stanze dal sole. Nella prima pianta egli prevede atri più sporgenti e undici campate strette tra gli avancorpi invece delle nove dell'alzato. Reagendo poi evidentemente ad alcune critiche, egli

7. S. Serlio, *L'architettura*, a cura di F. P. Fiore, Milano, 2001, Libro Terzo, pp. XL, XLIII.

8. Coope, *op. cit.* (nota 1), pp. 155-177; Pérouse de Montclos, *op. cit.* (nota 2), pp. 210.

9. S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, 1998, pp. 209-216.

sposta in un secondo progetto le colonne delle ali rientranti direttamente davanti al muro (fig. 3c).

Houdin aveva scoperto in Palladio il miglior interprete dell'Antico e nel suo zelo di avvicinarsi ancora di più all'antichità egli si era ispirato anche al Rinascimento romano; ma neanche qui egli aveva potuto trovare esempi di ordini vitruviani di colonne piene che circondano tutti i lati di un palazzo. Probabilmente conosceva le ricostruzioni di Etienne Dupérac e Giacomo Lauro, dove i palazzi degli imperatori sono circondati da lunghi colonnati (fig. 4a)¹⁰ e sicuramente sapeva che papa Alessandro VII stava costruendo piazza S. Pietro (fig. 4b)¹¹.

Nel primo progetto del colonnato (1656) Bernini aveva proposto arcate e le aveva decorate con un ordine dorico a triglifi, attico con statue e balaustri e aggetti solo negli avancorpi angolari – un ritorno al Rinascimento che nei decenni precedenti a Roma sarebbe stato impensabile (fig. 4c). Per Virgilio Spada e Holstenio, i due principali consulenti del papa, neanche questo sistema era sufficientemente antico. Essi proponevano a Bernini di imitare una trionfale strada a tre corsie protetta da portici con colonnati: «un triplice portico trionfale greco» che essi conoscevano solo da descrizioni. Probabilmente anche per mancanza di prototipi antichi Bernini si ispirò nel suo progetto definitivo a progetti palladiani come quello di villa Trissino a Meledo dove il palazzo viene fiancheggiato da colonnati curvi (fig. 1b).

Questo ritorno al classicismo era stato anticipato già negli anni Venti e una della figure chiavi ne era senza dubbio un connazionale di Houdin, Nicolas Poussin¹². In contrasto con la maggior parte dei suoi contemporanei egli, già nelle sue prime evocazioni dell'antico, aveva reintegrato l'architettura e ricostruito gli edifici antichi con lo stesso «realismo

10. É. Dupérac, *Disegni delle ruine di Roma*, ca. 1574, reprint Milano, 1964; *Meraviglie di Roma antica*, Roma, 1637; D. del Pesco, «Borromini e la Roma antica di Giacomo Lauro», in *Francesco Borromini*, Atti del convegno internazionale Roma 13-15 giugno 2000, a cura di C. L. Frommel, E. Sladek, Milano, 2000, pp. 284-296; Petzet, *op. cit.* (nota 2), p. 66, fig. 70°.
11. T. Mader, *Bernini and the art of architecture*, New York - London - Paris, 1998, pp. 123-167; C. L. e S. Frommel, «Bernini e la tradizione classica», in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, a cura di M. G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Roma, 1999, pp. 121-126.
12. C. L. Frommel, «Poussin e l'architettura», in *Poussin et Rome*, a cura di O. Bonfait, C. L. Frommel, M. Hochmann e S. Schütze, Paris, 1996, pp. 119-134.

storico» come le figure, i gesti e i vestiti. Inizialmente si era appoggiato alle rovine romane e – come nel tempio tuscanico della ‘Peste di Ashod’ o nella ricostruzione dell’ordine dorico nel ‘Ritrovamento di Teseo’ del 1533 incirca – anche su Serlio e Vignola. Negli anni Trenta Poussin scopre poi i ‘Quattro Libri’ di Palladio ed è l’unico pittore a seguire quasi testualmente le sue ricostruzioni dell’antico, come in alcuni interni dei ‘Sette Sacramenti’ ambientati in un atrio antico secondo Palladio¹³. I palazzi nella Gerusalemme della ‘Morte di Zaffira’ del 1650 circa assomigliano ai palazzi Thiene e dei Conservatori – che anche Poussin guarda come ricostruzioni perfette di un’architettura all’antica. Nel fondo della contemporanea ‘Guarigione dei Ciechi’ egli rappresenta due ville in stile palladiano.

Nel 1635-1636 Poussin aveva mostrato a Roland Fréart de Chambray le antichità di Roma e lo aveva convinto della superiorità dell’architettura classicista e del suo migliore interprete, Andrea Palladio. Nel 1638 Sublet de Noyers, il cugino di Roland Fréart appena nominato soprintendente, si impone di completare il Louvre e farne il centro dell’arte francese. Roland Fréart richiama su Poussin l’attenzione di Sublet, che consiglia al re di affidargli la decorazione della Grande Galerie. Di fronte alle esitazioni dell’artista, Sublet manda a Roma i due fratelli Fréart, che nel 1640 lo accompagnano a Parigi. Poussin non nasconde il suo disprezzo per l’architettura francese e per quella di Lemercier in particolare. Questo era però protetto da Richelieu e, nel 1630 fu incaricato dallo stesso Sublet di progettare il Noviziato dei Gesuiti a Parigi. Sotto l’influsso di Poussin non solo i fratelli Fréart ma anche Sublet si convertirono a un classicismo sul modello di Palladio. Nella prefazione del *Parallèle de l’architecture antique et moderne* del 1650, il primo manifesto palladiano in Francia, Roland Fréart racconta di aver iniziato il libro negli anni 1643-1645 quando Richelieu era morto e lui stesso, assieme a Sublet, caduto in disgrazia. Fréart dedica il trattato a Sublet e ai propri fratelli elogiando Palladio, come migliore interprete di Vitruvio, e Poussin, come unico vero artista vivente, il ‘Raffaello del secolo’. Nello stesso anno 1650 Roland Fréart pubblica la prima traduzione francese dei *Quattro Libri* di Palladio. Nel recueil de *Desseins de plusieurs palais*, dedicato a Mazzarino, Antoine

13. Si veda la figura 2 del saggio di Silvia Ginzburg in questo stesso volume, in cui la scena si svolge in un atrio palladiano corinzio, ispirato a quello rappresentato in Palladio, *op. cit.*, (nota 6), II, capo 6.

Le Pautre reagisce già nel 1652 a queste tendenze facendo i suoi ordini ancora più dominanti e nascondendo i tetti, ma – diversamente da Houdin – le sue tipologie rimangono quelle francesi¹⁴.

I fratelli Fréart sperano che Sublet possa tornare a corte e riprendere i suoi grandi piani, ma Mazzarino e il suo soprintendente hanno altri gusti e preferiscono prima Lemercier e poi Le Vau. Non per caso solo dopo la morte di Mazzarino, Houdin pubblica i progetti per il Louvre ed è probabile che anch'egli stesse in stretto contatto con i Fréart¹⁵.

Inizialmente Poussin, Sublet e i fratelli Fréart erano abbastanza isolati nella loro ammirazione per Palladio, ma nel 1656, quando Alessandro VII incarica Bernini per la piazza antistante S. Pietro, nasce un nuovo interesse per l'imitazione diretta dei prototipi antichi e del loro massimo interprete. Poussin deve aver seguito appassionatamente questa evoluzione e aver informato gli amici parigini della vittoria di un classicismo così vicino alle proprie idee – un evento che a un tratto cambia la scena architettonica dell'Europa. Questo nuovo interesse per l'antico e per la colonna in particolare si manifesta anche nei progetti che Pietro da Cortona e Borromini propongono durante il pontificato di Alessandro VII¹⁶.

Non solo nel colonnato della facciata orientale ma anche nelle sue proposte per l'articolazione del contesto urbano attorno il Louvre, Houdin si ispira a Bernini (fig. 4c). Davanti all'ala orientale egli propone una piazza circolare a due piani con balaustrata che neutralizza la divergenza tra l'asse trasversale del Louvre e la continuazione del Pont Neuf, una delle arterie principali della città. Padiglioni identici a quelli del Louvre accentuano i due assi principali della piazza e anche la sua articolazione esterna sembra identica. Una chiesa al posto del quarto padiglione doveva fungere da cappella reale e sostituire Saint-Germain, che sarebbe stata sacrificata al progetto. Diversamente da Bernini che davanti alla facciata orientale vuole una piazza «comme à la place Saint-Pierre¹⁷» Houdin non è interessato a un prospetto che domini la piazza o a profondi assi visuali. Lo spa-

14. M. Péraud, *Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre (première partie)*, Paris, 1993; Pérouse de Montclos, *op. cit.* (nota 2), pp. 225-226.

15. Nel capitolo dedicato al Palladianesimo francese W. Oechslin, *Palladianesimo: teoria e prassi*, Venezia, 2006, pp. 159-196, non si occupa dei progetti di Houdin.

16. C. L. Frommel, «Borromini e la tradizione», in *Francesco Borromini e l'universo barocco*, a cura di R. Bösel e C. L. Frommel, Milano, 2000, pp. 67-68; A. Cerruti Fusco, M. Villani, *Pietro da Cortona architetto*, Roma, 2002, pp. 257-310.

17. Petzet, *op. cit.* (nota 2), p. 104.

zio tra la piazza e il Louvre gli serve solo come una sorta di *avant-cour*. La struttura circolare dietro le Tuileries comprende tre piani e rimane senza balaustrata, trattandosi probabilmente di un anfiteatro all'aperto come sarà proposto anche da Bernini nel 1665 con l'«*amphithéâtre à l'imitation du Colisée et du théâtre de Marcellus*» e Perrault nel 1668¹⁸.

Il progetto gigantesco di Houdin si configura come una delle prime risposte all'ordine reale del 30 ottobre 1660 di completare il 'Grand dessein' del Louvre¹⁹. Dopo la gloriosa pace dei Pirenei nel 1659 e la salita della Francia a prima potenza d'Europa, la scala di progettazione si stava monumentalizzando. Nel marzo 1661, alla morte di Mazzarino, il protettore di Louis Le Vau, Houdin deve aver sperato che i suoi progetti classicheggianti e imperiali potessero avere una qualche risonanza. Agli intendenti, però, devono essere saltati agli occhi anche i grandi difetti del suo progetto. Houdin non solo voleva sacrificare una buona parte della costruzione precedente ma era anche troppo radicale ed eclettico nel suo riferimento quasi esclusivo a prototipi italiani. La bella ala centrale della sua facciata non si collega armoniosamente con le ville palladiane che coronano le alte torri fiancheggianti e il corpo del castello; la piazza e il teatro non rappresentano un insieme organico. Come a tanti progettisti di questi anni anche a Houdin mancava l'esperienza visuale di cui Bernini disponeva in un grado così alto.

Le Vau viene di nuovo confermato architetto del Louvre e anch'egli comincia a trasformare il fronte orientale in una facciata: sempre però una facciata alla francese dove, come al Palais du Luxembourg, il corpo orientale culmina in un vestibolo centrale e le ali laterali sono più basse del *corps de logis* sul fondo²⁰. Un parere del 1664 raccomanda, infatti, che «*la face de l'entrée du Louvre ne fut ny sy grande ny sy riche, que le corps du batiment*»²¹.

Con la nomina di Colbert a *surintendant*, il 1 gennaio 1664, la stella di Le Vau si oscura subito. Colbert chiede il giudizio degli architetti parigini sul suo progetto e solo allora François Mansart, François Le Vau, il fratello di Louis, e Claude Perrault presentano progetti propri²². Il vecchio

18. Ivi, pp. 243-259.

19. Ivi, pp. 16-17.

20. Ivi, p. 22-38.

21. Ivi, p. 55.

22. Ivi, pp. 107-119.

Mansart insiste in maniera imponente sulla tradizione nazionale dei tanti corpi distinti mentre Louis Le Vau combina la composizione francese con un dominante ordine gigante. Il suo meno conosciuto fratello François riprende il colonnato libero e gli avancorpi angolari da Houdin, rinunciando al loro terzo piano e creando una facciata ancora più coerente, probabilmente in accordo con il gusto di Colbert per cui aveva lavorato già nel 1657²³. Il suo progetto è molto più economico perché continua nel pianterreno, nel bugnato d'angolo e nei tetti visibili il sistema di Lescot e lo modifica solo leggermente nell'attico. Con il raddoppio delle colonne e l'articolazione dell'attico egli sottolinea le forze verticali e combina quindi la parte già realizzata con le idee classiciste di Houdin e con un verticalismo più francese. La sua ripresa del colonnato di Houdin precedeva probabilmente quello di Perrault il cui progetto del 1664 non conosciamo. Più tardi suo fratello Charles si vanta però che l'idea del colonnato fosse sua: «La pensée du peristyle est de moi²⁴». Nel 1664 il colonnato comunque non rappresentava una nuova idea ma piuttosto la vittoria dell'idea principale di Houdin da parte dei classicisti tra cui non solo i fratelli Fréart de Chambray ma anche Colbert.

Questo partito non era però soddisfatto dalle proposte degli architetti francesi e nel marzo 1664 il *surintendant* invita a nome del re i più rinomati architetti della Roma papale a proporre progetti alternativi. Probabilmente sin dall'inizio Colbert aveva pensato a Bernini, il più famoso di tutti. Forse su consiglio dei fratelli Fréart egli prega Poussin di trattare con gli architetti romani, ma egli non accetta. L'idea di invitare Borromini e Carlo Rainaldi non deve essergli piaciuta. Benché gli architetti poi invitati conoscessero l'ultimo progetto di Louis Le Vau e un programma funzionale di massima, essi seguono la tradizione italiana e trasformano l'ala orientale in quella principale con il salone corposamente sporgente e affacciato su una piazza – un cambio di parametri non accettabile per il re di Francia come risulta dagli eventi successivi. Quando anche il terzo progetto di Bernini naufraga, Colbert torna alle idee francesi e forma il piccolo consiglio composto da Le Vau, i fratelli Perrault e Le Brun²⁵. Nel 1668 si arriva a una soluzione comune che si ispira per gli aspetti essen-

23. C. Tadgell, «Claude Perrault, Francois Le Vau and the Louvre Colonnade», *The Burlington Magazine*, 122 (1980), pp. 326-337; Petzet, *op. cit.* (nota 2), pp. 53-61.

24. Ivi, p. 64.

25. Ivi, pp. 147-182.

ziali ancora ai progetti di Houdin, e non solo nella bipartizione in un basso piano zoccolo e un piano nobile con colonnato gigante e nella riduzione a tre avancorpi semplici ma anche nell'eliminazione del mezzanino e del tetto. Le colonne raddoppiate, l'eliminazione del terzo piano degli avancorpi angolari e la continuazione del pianterreno di Lescot seguono invece il progetto di François Le Vau.

Sia il progetto urbanistico di Houdin sia quello per la facciata orientale si rivelano quindi determinanti per la soluzione definitiva e per la futura evoluzione dell'architettura francese. Houdin, i fratelli Fréart e Colbert non sognavano tanto di impiantare il Palladianesimo in Francia quanto di rivaleggiare con il papa e piazza S. Pietro e di creare – come poi Napoleone – una Roma francese fondata non su sogni e ambizioni di papi impotenti ma su una egemonia politica e culturale in tutta l'Europa.

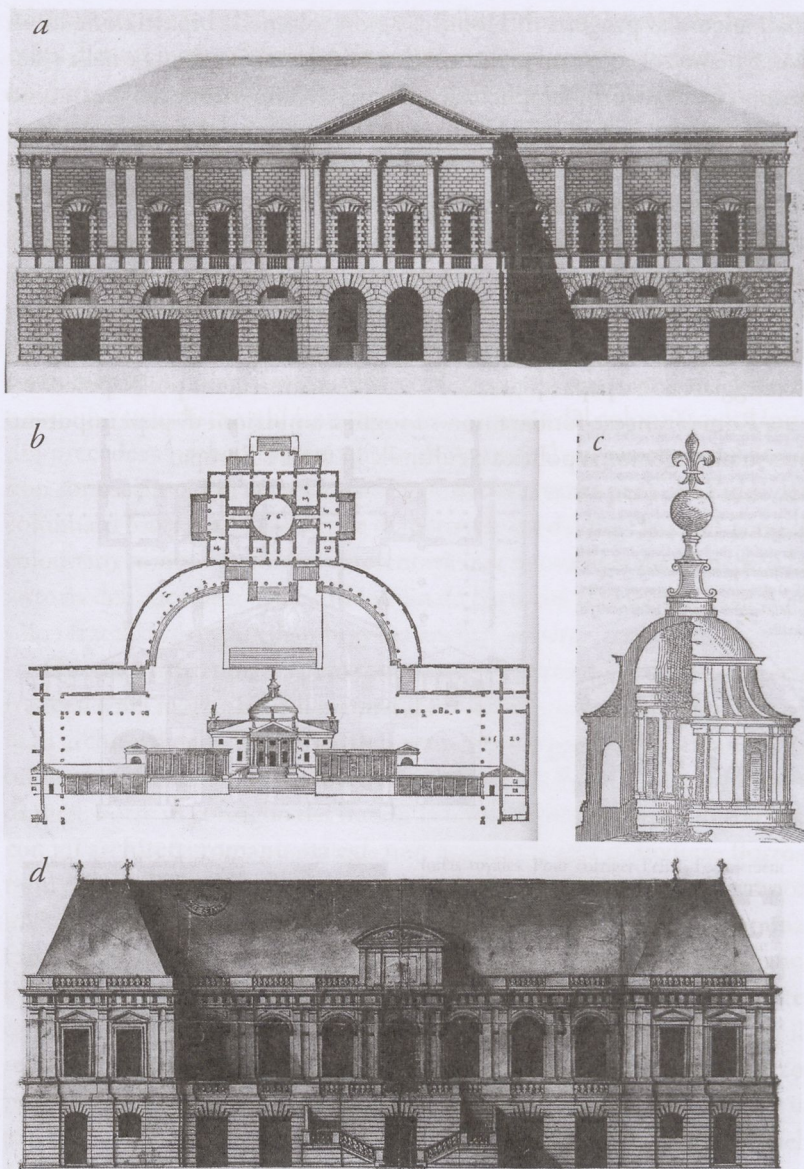


FIG. 1. — a) G. Bertotti Scamozzi, ricostruzione del progetto palladiano per palazzo Tiene (da Bertotti Scamozzi) — b) A. Palladio, progetto per la villa Trissino a Meledo (da *I Quattro Libri*) — c) S. Serlio, progetto di Bramante per la lanterna della cupola di S. Pietro (dal *Terzo Libro*) — d) Alzato del Parlamento di Rennes (Archives départementales d'Ille-et-Vilaine)

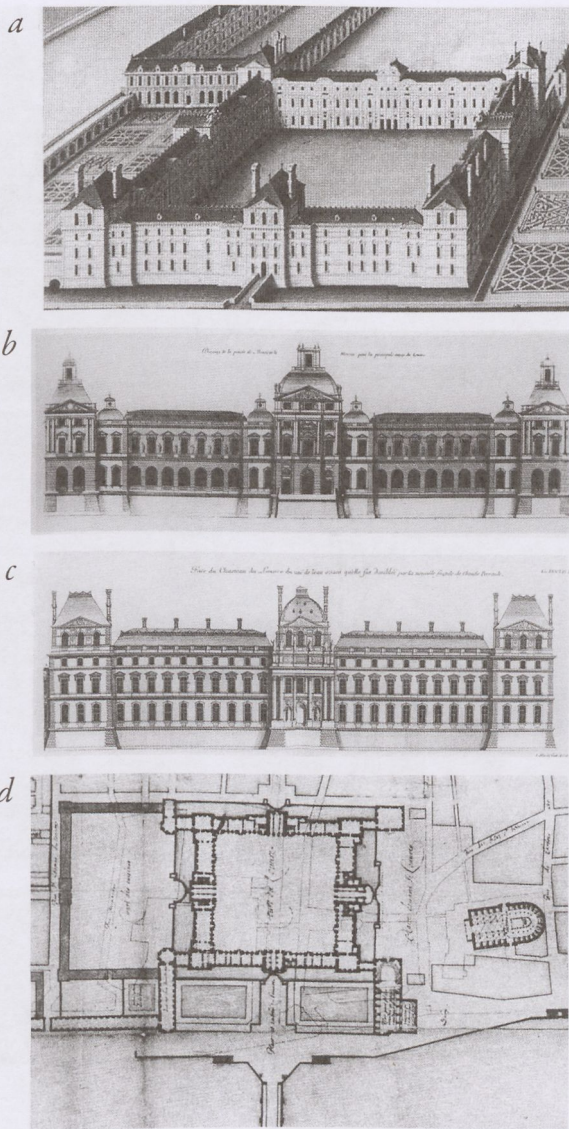


FIG. 2. — *a*) T. Dubreuil, assimetria del “Grand Dessin” (château de Fontainebleau, galerie des Cerfs) — *b*) J. Marot, alzato del progetto Lemercier per la facciata orientale (da Marot) — *c*) L. Le Vau, progetto di alzato per la facciata meridionale (Paris, Louvre, cabinet des dessins, *Recueil du Louvre*, I, inv. 26076) — *d*) L. Le Vau, progetto di pianta (Paris, Louvre, cabinet des dessins, *Recueil du Louvre*, I, folio 21)

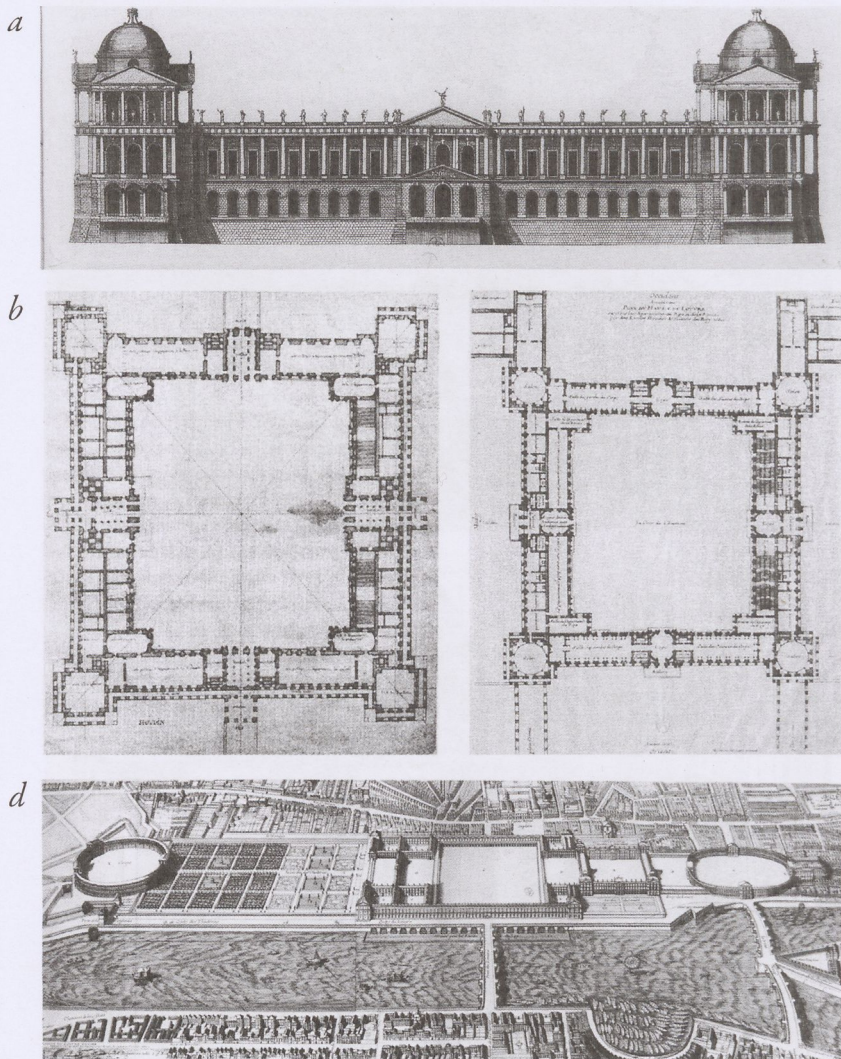


FIG. 3. — a) F. Bignon, alzato del progetto di A. L. Houdin per la facciata orientale (Bibliothèque nationale Est. 3921 8) — b) F. Bignon, pianta del primo progetto di Houdin (Paris, Louvre, cabinet des dessins, *Recueil du Louvre*, I, f. 1) — c) F. Bignon, pianta del secondo progetto di Houdin per il piano nobile del Louvre (Paris, Louvre, cabinet des dessins, *Recueil du Louvre*, I, f. 1) — d) A. L. Houdin, progetto per il Louvre (Paris, musée Carnavalet)

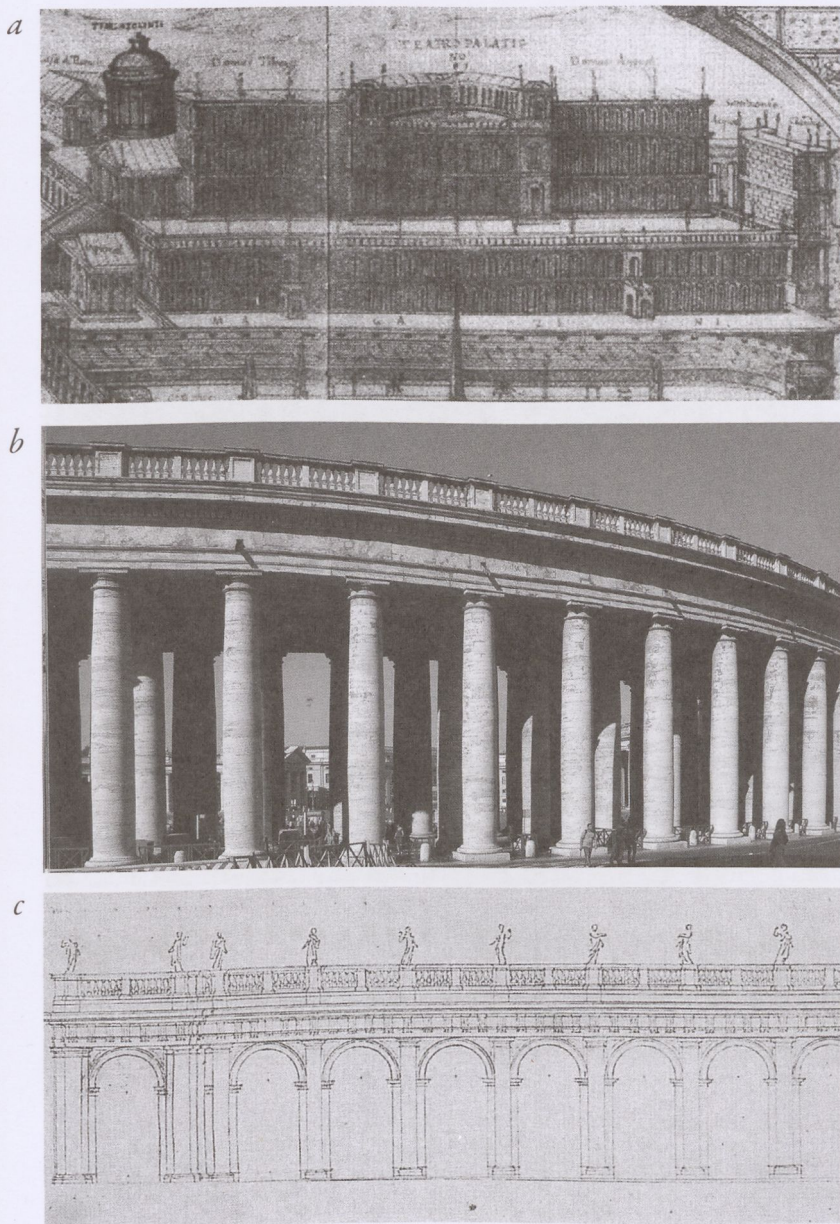


FIG. 4. — *a*) É. Dupérac, ricostruzione del Palatino con i palazzi degli imperatori (da Dupérac, *Disegni de le ruine*) — *b*) Roma, piazza San Pietro — *c*) G. L. Bernini, primo progetto per piazza San Pietro (Biblioteca Vaticana, Chigi)

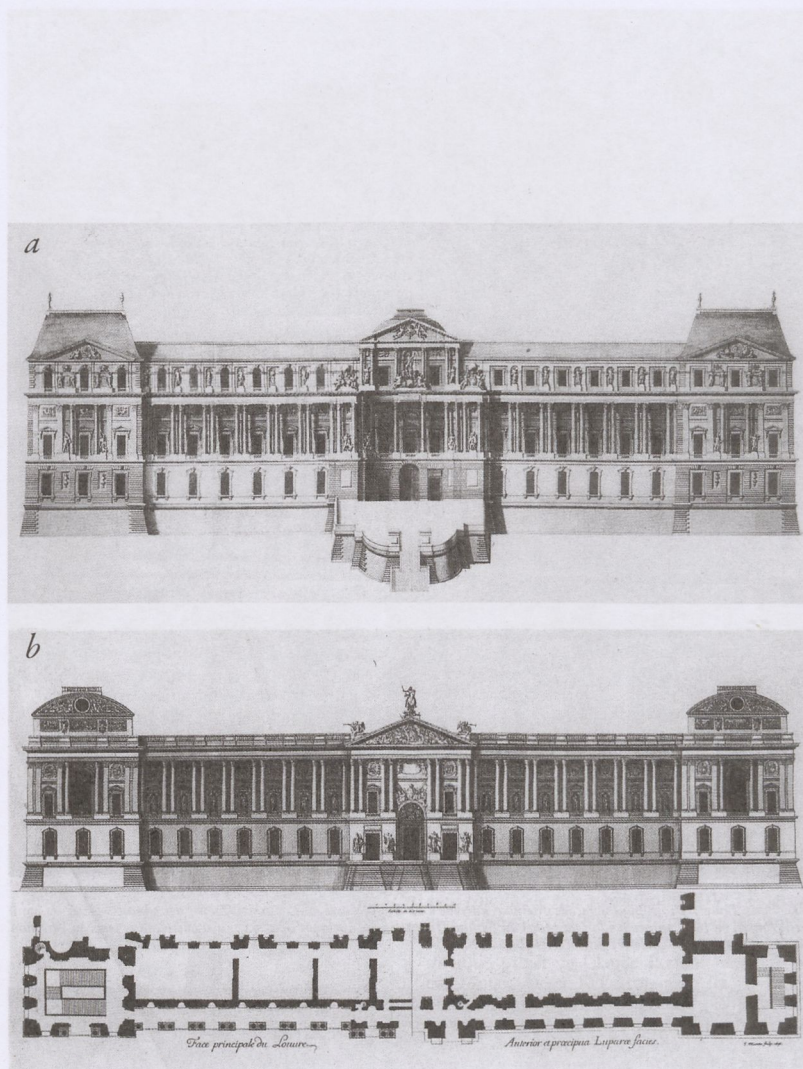


FIG. 5. — *a*) F. Le Vau, progetto del 1661 per la facciata orientale (Stockholm, National Museum) — *b*) J. Marot, progetto di C. Perrault (?) per la facciata orientale (da Marot)