

## storia/history

### Francisco Martínez Mindeguía Il disegno di Jacques Lemercier del modello di San Giovanni dei Fiorentini *Jacques Lemercier's drawing of the model of San Giovanni dei Fiorentini*

In 1607 Jacques Lemercier drew and etched the wooden model of Michelangelo's design for the church of San Giovanni dei Fiorentini in Rome. Contrary to what he normally did, Lemercier decided not to draw the building represented by the model, but the model itself. Based on a review of Lemercier's experiences and training, the unique topic, and comparisons with other similar cases, this contribution presents a hypothesis as to the reasons behind Lemercier's choice.

Key words: Jacques Lemercier, Domenico Parasacchi, San Giovanni dei Fiorentini, model.

*In 1607 Jacques Lemercier drew and etched the wooden model of Michelangelo's design for the church of San Giovanni dei Fiorentini in Rome (fig. 1).<sup>1</sup> Contrary to what he usually did, Lemercier decided not to draw the building represented by the model, but the model itself, placing it on a wooden table with three trestles. He also inserted the measurements and reduced scale in the title of the etching: 'Drawing of a Model not implemented but made for San Giovanni dei Fiorentini in Rome; the reduced scale is two palms per inch for the length while the width is Pal' 9 ¼ and the height is Pal' 7'. Under the title he added information about the author of the design, 'Michel' Angelo Bonarota Inventor' and the author of the etching: 'Jacobus Mercier Gallus fecit Romae Año 1607'.*

*Lemercier was as accurate in the title as he was in the drawing: the right trestle is smaller and its horizontal transverse section is lower than the others. Clearly Lemercier was not a 'conventional' architect, but why then did he lavish his interest in the building onto the model and onto the tool he used to represent it, thereby transforming the element of mediation into the protagonist?*

*Maybe Lemercier wanted to avoid proposing the idea of a real building when in fact it was only a model. Undoubtedly he admired Michelangelo since he used several of the latter's architectural solutions<sup>2</sup> and kept a portrait of Michelangelo in his study along with small copies of Moses and the Pietà.<sup>3</sup> Perhaps he wanted to emphasise the fact that Michelangelo's design had been abandoned in favour of the one by Giacomo della Porta.<sup>4</sup> In this case his behaviour is reminiscent of Antonio Labacco's decision to publish the drawings of the model of St. Peter's*

*Nel 1607 Jacques Lemercier disegnò e incise il modello ligneo del progetto di Michelangelo per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma. Contrariamente a quanto era solito fare, Lemercier non disegnò l'edificio che il modello rappresentava, ma il modello stesso. Questo contributo presenta un'ipotesi relativa alle ragioni di tale scelta, maturata sulla base della disamina delle esperienze e della formazione di Lemercier, della singolarità del tema e mediante il confronto con altri casi simili.*

*Parole chiave: Jacques Lemercier, Domenico Parasacchi, San Giovanni dei Fiorentini, modello.*

Nel 1607 Jacques Lemercier disegnò e incise il modello ligneo del progetto di Michelangelo per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma (fig. 1)<sup>1</sup>. Contrariamente a quanto era solito fare, Lemercier non disegnò l'edificio che il modello rappresentava, bensì il modello stesso, collocato su una tavola di legno con tre cavalletti. Inoltre inserì le misure e la scala di riduzione nel titolo dell'incisione: "Disegno d'un Modello non messe in Opera fatto per San Gioani de i Fiorentini in Roma la reductione del quale e di doi palmi per oncie la longhezza et larghezza è di Pal' 9 ¼ et l'altezza di Pal' 7". Sotto il titolo aggiunse i dati dell'autore del progetto, "Michel' Angelo Bonarota Inuentore", e quelli dell'autore dell'incisione: "Jacobus Mercier Gallus fecit Romae Año 1607". L'accuratezza mostrata nel titolo si estende anche al

disegno, nel quale il cavalletto di destra è più basso e ha una traversa orizzontale di sezione inferiore alle altre. È evidente che Lemercier non era un architetto "convenzionale", ma perché ha riversato il suo interesse per l'edificio sul modello, sullo strumento della sua rappresentazione, trasformando l'elemento di mediazione in protagonista?

Potremmo ipotizzare che Lemercier volesse evitare di suggerire l'idea di un edificio realmente costruito quando in realtà si trattava solo di un modello. Poiché è certa l'ammirazione di Lemercier per Michelangelo, del quale adottò alcune soluzioni architettoniche<sup>2</sup> e del quale conservò nel suo studio un ritratto oltre a incisioni e copie ridotte del *Mosè* e della *Pietà*<sup>3</sup>, forse il suo scopo era quello di sottolineare il fatto che il progetto michelangiotesco era stato abband-



*Pagina precedente.* 1/ Jacques Lemercier, modello del progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini. Previous page, Jacques Lemercier, model of Michelangelo's design for San Giovanni dei Fiorentini.

2/ Antonio Labacco, sezione del modello di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro in Vaticano. Antonio Labacco, section of the model by Antonio da Sangallo the Younger for St. Peter's in the Vatican.

nato in favore di quello di Giacomo Della Porta<sup>4</sup>. In tal caso ciò ricorderebbe la decisione di Antonio Labacco di pubblicare i disegni del modello della basilica di San Pietro, dopo la morte di Antonio da Sangallo il Giovane e dopo che Michelangelo, avendo assunto l'incarico dei lavori nel 1546, lo aveva fatto rimuovere (fig. 2)<sup>5</sup>. Secondo Vasari, Labacco «ha voluto per ciò mostrare quanta fusse la virtù del Sangallo, e che si conosca da ogni uomo il parere di quell'Architetto»<sup>6</sup>, e questa poté essere anche la motivazione di Lemercier. In entrambi i casi il modello esisteva ancora e poteva essere ammirato e studiato «da ogni uomo», ma pubblicarne l'incisione era un modo per garantirne la memoria facendolo conoscere a coloro che non si trovavano a Roma.

#### Jacques Lemercier a Roma

Lemercier aveva allora 22 anni e si trovava a Roma per un soggiorno di apprendistato che doveva durare fino alla fine del 1611 o agli inizi del 1612. Apparteneva a una famiglia di capomastri e suo padre, Nicolas Lemercier (1541-1637), era una figura di rilievo nella regione del Vexin francese, considerato come «un des braves architectes de ce temps»<sup>7</sup>, citato

come «*maître masson du roy pour la chastellenie de Pontoise*», o «*géomètre du roy*» o come «*architecte des Bâtimens du roi*», «*architecte des Bâtimens de la reine*» o, il più delle volte, come «*mâitre maçon et architecte de la reine*»<sup>8</sup>. Con questi presupposti è probabile che Lemercier abbia imparato a disegnare presto e, visti i disegni che eseguì a Roma, è probabile che conoscesse il libro sulla prospettiva di Jacques Androuet du Cerceau<sup>9</sup>, quello di Jean Cousin<sup>10</sup> o, forse, quello di Jean Pélerin (*Le Viator*)<sup>11</sup>. L'attenta formazione che Nicolas Lemercier poté garantire a suo figlio lascia supporre che, già prima di recarsi a Roma, il giovane conoscesse la traduzione di Jean Martin del *De Architectura* di Vitruvio<sup>12</sup> o il trattato di Philibert De l'Orme<sup>13</sup>, e addirittura che questo architetto fosse il referente di Lemercier nella sua formazione e nel suo viaggio a Roma<sup>14</sup>. Sembra verosimile che conoscesse i disegni di Du Cerceau<sup>15</sup> e, forse, anche quelli di Étienne Dupérac<sup>16</sup>. Il viaggio a Roma per completare la sua formazione, in un'epoca in cui questi viaggi non erano ancora una consuetudine in Francia, è indice della sua preparazione e della sua volontà di perfezionamento. Non ci sono dati certi sul viaggio di Lemercier

*Basilica after Antonio da Sangallo the Younger died and after Michelangelo had had the model removed when he was entrusted with the project in 1546 (fig. 2).*<sup>5</sup>

*According to Vasari, Labacco wanted to illustrate Sangallo's skill and make every man aware of the work of that Architect<sup>6</sup>; this could have been the reason behind Lemercier's choice. In both cases the model still existed and could be admired and studied 'by everyone'; publishing the etching, however, was a way to ensure that it was not forgotten and let everyone in Rome become familiar with the work.*

#### Jacques Lemercier in Rome

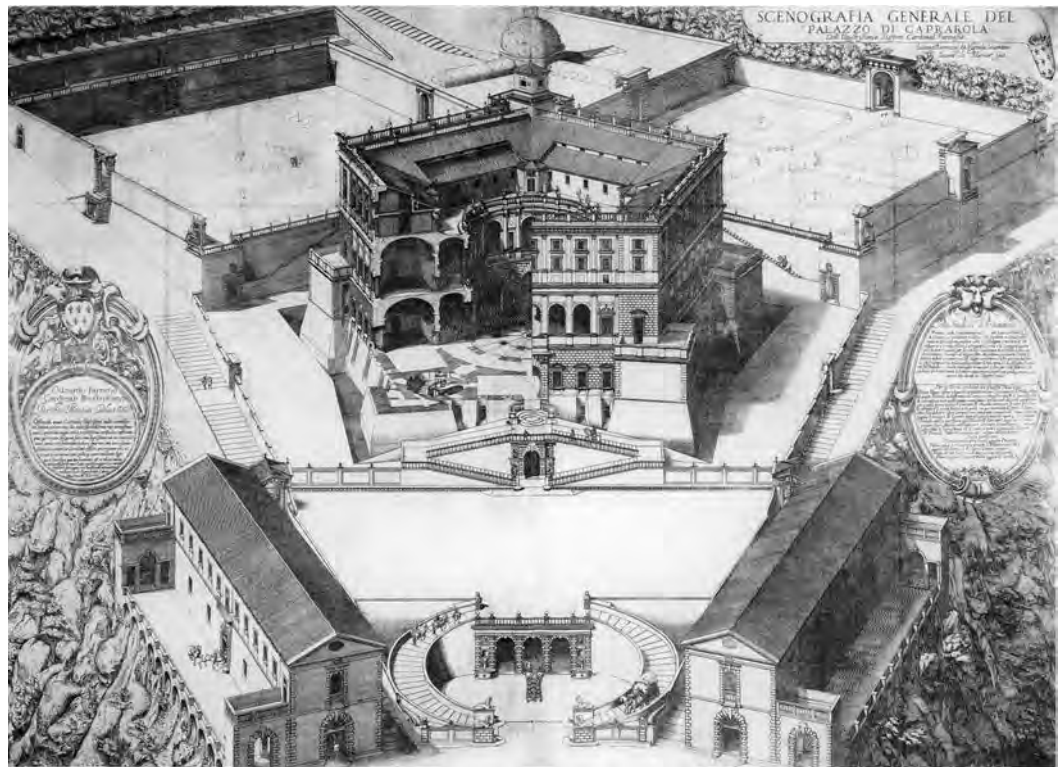
*Lemercier was then 22 years old and was living in Rome to follow an apprenticeship that was meant to last until late 1611 or early 1612. He came from a family of master-builders and his father, Nicolas Lemercier (1541-1637), was an important figure in the Vexin region in France. In fact he was considered as "un des braves architects de ce temps",<sup>7</sup> mentioned as a "maitre masson du roy pour la chastellenie de Pontoise" or "géomètre du roy" or as "architecte des Bâtimens du roi", "architecte des Bâtimens de la reine" or, more frequently, as "mâitre maçon et architecte de la reine".<sup>8</sup> Based on these premises, it's likely that Lemercier learnt to draw at an early age and, given the drawings he made in Rome; it's also likely he was familiar with the book of perspective by Jacques Androuet du Cerceau,<sup>9</sup> the one by Jean Cousin<sup>10</sup> or, perhaps, the book by Jean Pélerin (*Le Viator*).<sup>11</sup> The meticulous training that Nicolas Lemercier could give his son meant that even before going to Rome the young man was familiar with Jean Martin's translation of Vitruvius' *De Architectura*<sup>12</sup> or the treatise by Philibert de l'Orme.<sup>13</sup> It's also possible that the latter was Lemercier's referent during his training and journey to Rome<sup>14</sup> and that he had seen the drawings by Du Cerceau<sup>15</sup> and, possibly, the ones by Étienne Dupérac.<sup>16</sup> His journey to Rome at a time when this kind of journey was not customary in France indicates that he was already well trained and wanted to improve his skills. We do not know the exact dates of Lemercier's journey to Rome, nor how long he stayed in the city. It's very likely he travelled with Charles de Neufville de Villeroy, Marquis of Alincourt and*



*Ambassador to Rome from 1605 to 1608 (Lemerrier's father had worked for Charles in Pontoise<sup>17</sup>). Correspondence between the dates of the journey and Lemerrier's activities in Rome are documented, making it highly probable that he travelled with the Marquis in 1605<sup>18</sup> and that the latter protected him and introduced him into the Roman milieu. Only the four etchings testify to his time in the city. The first is the one mentioned earlier (1607), but he also executed three more: Palazzo Farnese in Caprarola dated 1608 (fig. 3),<sup>19</sup> the statue of Henry IV currently housed in the Loggia of Blessings in St. John Lateran (1608)<sup>20</sup> and finally the biers for Henry IV's funeral, again in St. John Lateran (1610).<sup>21</sup> The dates of these etchings are linked to the Marquis' return from Paris and his attempts to obtain new patronages from King Henry IV, Queen Maria de' Medici (for whom his father was "master-builder and architect") or from Cardinal Odoardo Farnese, owner of Palazzo Farnese in Caprarola. The names on the etchings are proof of his introduction into the Roman milieu: "Jacobus Mercier Gallus" for St. John Lateran, "Iacomo Le Mercier" for Palazzo Farnese, a concise "J. Le Mercier" for the statue of Henry IV, and "the French Mercier" for the bier. The names in all the texts are in Italian and Latin, except the third which is in French. Finally, A "French Giacomo" is present in the Accademia di San Luca between 1607 and 1611; it could correspond to Lemerrier, but we cannot be sure it is the same Frenchman.<sup>22</sup>*

#### **The model and its representation**

*The wooden model was a copy of the first terracotta model made by Tiberio Calcagni in 1560 based on the instructions he received from Michelangelo who, then aged 93, was far too busy with the works for St. Peter's and didn't have enough energy to tackle this project all by himself.<sup>23</sup> According to Vasari, it was the admiration shown by the city of Florence for the model that encouraged Michelangelo to make a wooden model some time later. During that period it was normal for a model to be made in two parts so that it could be opened to let people see inside; Lemerrier depicts it open, eliminating one of the two parts. The model was kept in a room next to the church until 1720 when it was destroyed during a fire.*



a Roma né sul suo soggiorno nella città. È probabile che abbia viaggiato accompagnandosi a Charles de Neufville de Villeroy, marchese di Alincourt e ambasciatore a Roma dal 1605 al 1608, per il quale il padre aveva lavorato a Pontoise<sup>17</sup>. La corrispondenza tra le date e l'attività di Lemerrier documentata nella città rendono probabile il fatto che egli abbia viaggiato con il marchese nel 1605<sup>18</sup> e che costui lo abbia protetto e introdotto nell'ambiente romano. Del suo soggiorno in città non si conservano altre testimonianze oltre alle quattro incisioni che egli realizzò. La prima è quella su menzionata, del 1607, ma ve ne sono altre tre: una del Palazzo Farnese di Caprarola del 1608 (fig. 3)<sup>19</sup>, un'altra della statua di Enrico IV che si trova nella Loggia della Benedizione in San Giovanni in Laterano del 1608<sup>20</sup> e, infine, una del catafalco realizzato per le esequie di quello stesso re, sempre nella basilica laterana, del 1610<sup>21</sup>. Le date di queste incisioni sono collegate con il ritorno a Parigi del marchese e con il tentativo di ottenere nuove protezioni da parte del re Enrico IV, della regina Maria de' Medici (della quale suo padre era "capomastro

e architetto") o del cardinale Odoardo Farnese, proprietario del palazzo di Caprarola. Dell'integrazione di Lemerrier nell'ambiente romano sono testimonianza i nomi scelti per firmare le incisioni: "Jacobus Mercier Gallus" per quella di San Giovanni, "Iacomo Le Mercier" per quella del Palazzo Farnese, un conciso "J. Le Mercier", per quella della statua di Enrico IV, e "Le Mercier francese", per quella del catafalco. In tutte i testi sono in italiano e latino, eccetto nella terza dove la scritta è in francese. Infine, nell'Accademia di San Luca risulta un "Giacomo francese", tra 1607 e 1611, che potrebbe corrispondere a Lemerrier, ma non può essere dato per certo che si tratti dello stesso francese<sup>22</sup>.

#### **Il modello e la sua rappresentazione**

Il modello ligneo era una copia di un primo modello di terracotta, realizzato da Tiberio Calcagni nel 1560 seguendo le istruzioni di Michelangelo, che allora aveva 93 anni ed era troppo occupato con le opere per San Pietro e non aveva le forze necessarie per affrontare da solo tale progetto<sup>23</sup>. Secondo Vasari, fu

4/ Domenico Parasacchi e Valeriano Regnart, alzato e sezione del progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini.

*Domenico Parasacchi and Valeriano Regnart, elevation and section of Michelangelo's design for San Giovanni dei Fiorentini.*

l'ammirazione che la città di Firenze mostrò per questo modello a incoraggiare Michelangelo a realizzarne, in un secondo momento, un modello in legno. Sembra fosse diviso, secondo la prassi consueta, in due parti che potevano essere separate per mostrare l'interno; Lemerrier lo mostra aperto, eliminando una delle parti. Il modello fu conservato in una sala vicina alla chiesa fino al 1720, quando un incendio lo distrusse.

Più tardi venne realizzata un'altra incisione del modello che potremmo considerare più tradizionale e che vale la pena di prendere in considerazione. In realtà le incisioni furono due: una mostra la giustapposizione di metà prospetto e metà sezione (fig. 4)<sup>24</sup>, l'altra la pianta della chiesa (fig. 5)<sup>25</sup>. Entrambe facevano parte del *Praecipua urbis Romanae templa*<sup>26</sup> pubblicato nel 1650<sup>27</sup> da Valeriano Regnart<sup>28</sup> con disegni di Domenico Parasacchi<sup>29</sup>. I titoli delle due incisioni non presentano alcun riferimento né al modello, né al fatto che l'edificio non era stato costruito. L'attenzione delle due incisioni è incentrata sul progetto di

Michelangelo, senza altre questioni che potrebbero distogliere l'attenzione<sup>30</sup>.

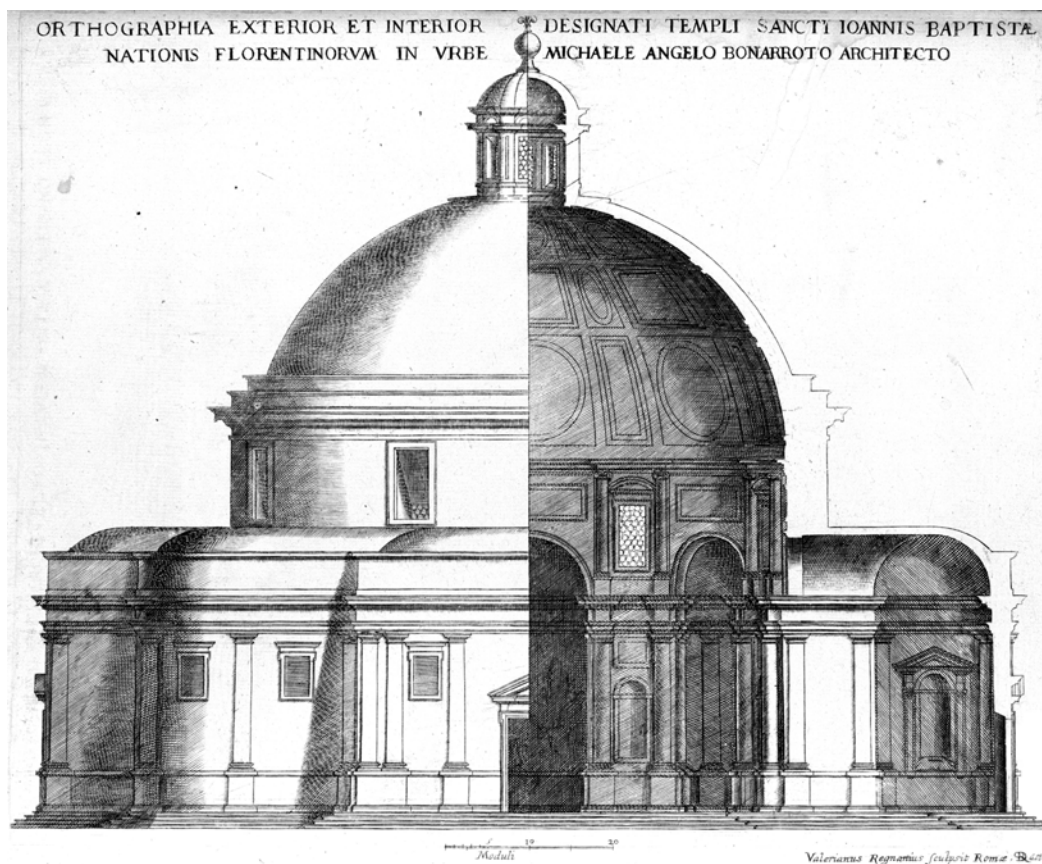
Per quanto riguarda la prima di queste incisioni, la separazione delle due proiezioni ottenuta per mezzo di una linea retta implicava un grado di astrazione che non era ancora consueto nell'ambito della stampa, più incline a ottenere questo effetto mediante una linea irregolare che suggeriva l'immagine di un edificio parzialmente crollato, cosa che rendeva l'immagine più "credibile" a un pubblico non specializzato. Quest'ultima era la convenzione adottata da Serlio ne *Il terzo libro* (fig. 6)<sup>31</sup> e da Palladio ne *I Quattro libri dell'architettura* (fig. 7)<sup>32</sup>. Un esempio della difficoltà nel differenziare e nel far comprendere una composizione come quella di Parasacchi è una delle illustrazioni de *I dieci libri dell'architettura de M. Vitruvio* commentati da Daniele Barbaro (fig. 8)<sup>33</sup>. Qui la linea di separazione è retta e, per evitare la confusione del lettore, il disegnatore aggiunge due lettere per differenziare le parti: I (fronte) e O (profilo).

Ma Lemerrier non utilizzò questo tipo di rap-

*Some years later another etching of the model was made, an etching we could call traditional. It's worth taking this model into consideration. In actual fact there were two etchings: one shows the juxtaposition of half of the elevation and half of the section (fig. 4).<sup>24</sup> The other portrays the plan of the church (fig. 5).<sup>25</sup> They were both part of the *Praecipua urbis Romanae templa*<sup>26</sup> published in 1650<sup>27</sup> by Valeriano Regnart<sup>28</sup> with drawings by Domenico Parasacchi.<sup>29</sup> The titles of the two etchings do not bear any written reference to the model or the fact that the building had not been built. The etchings focus on Michelangelo's design, leaving aside anything that might distract the onlooker.<sup>30</sup>*

*The fact the two projections in the first etching are divided by a straight line creates a degree of abstraction that was unusual in the world of printing. In fact the latter tended to obtain this effect by using an irregular line in order to convey the image of a partially destroyed building because this made the image more "credible" to the man in the street. Serlio adopts this convention in *The Third Book* (fig. 6)<sup>31</sup> and Palladio does the same thing in *The Four Books of Architecture* (fig. 7).<sup>32</sup> One example illustrating the difficulties inherent in differentiating and making people understand Parasacchi's composition is an illustration in *The Ten Books of Architecture* by M. Vitruvius with comments by Daniele Barbaro (fig. 8). The line is straight, so in order not to confuse the reader, the draughtsman adds two letters to differentiate between the parts: I (façade) and O (section).<sup>33</sup>*

*Lemerrier did not use this kind of representation, very similar to what was recommended by Alberti and Rafael and adopted by Labacco for the model of St. Peter's. Instead he opted for a perspective based on what was suggested by de l'Orme in his treatise.<sup>34</sup> There was a precedent to the image he created: a drawing Labacco himself had published in his own book (fig. 9).<sup>35</sup> In this drawing the plan, elevation and section are jointly portrayed in a single perspective image and the cuts are created using plane sections. It's possible that Labacco's book sparked Lemerrier's interest either due to the excellent illustrations, or to the fact Labacco had drawn the model of St. Peter's or, perhaps, his etchings. This particular composition could have been inspired by a drawing by Vignola, later to be included in *The two rules of practical**



5/ Domenico Parasacchi e Valeriano Regnart, pianta del progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini. *Domenico Parasacchi and Valeriano Regnart, plan of Michelangelo's design for San Giovanni dei Fiorentini.*

6/ Sebastiano Serlio, sezione e alzato del progetto di Bramante per San Pietro. *Sebastiano Serlio, section and elevation of Bramante's design for St. Peter's.*

7/ Andrea Palladio, sezione e alzato del Tempietto di Bramante. *Andrea Palladio, section and elevation of Bramante's Tempietto.*

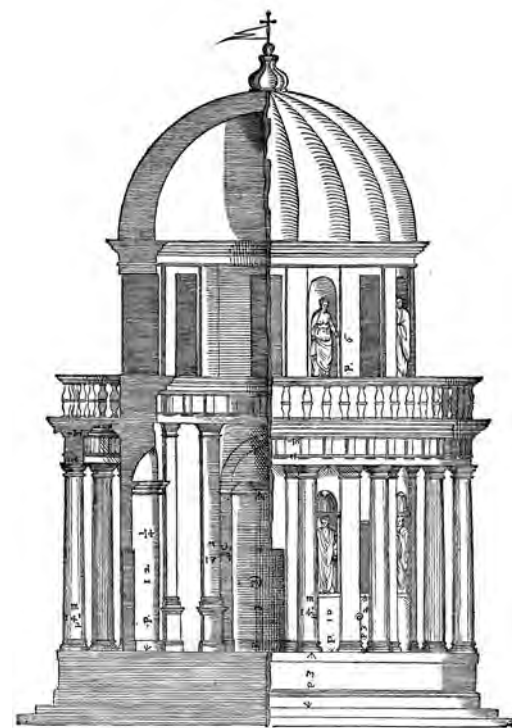
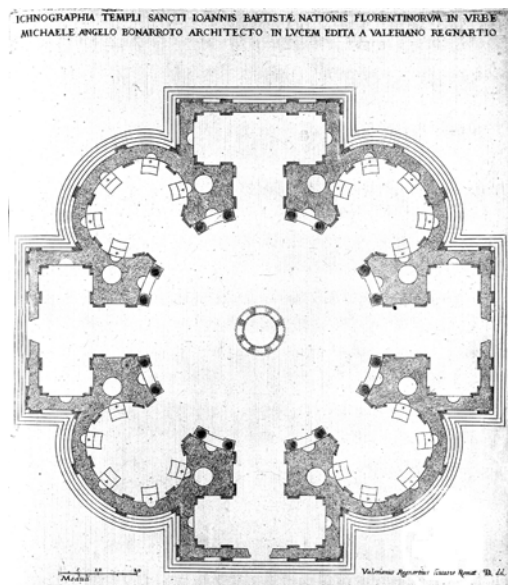
perspective (1583) (fig. 10).<sup>36</sup>

When comparing the section of Lemerrier's perspective with these two references, the former looks less effective due to its excessive foreshortening. If we were unfamiliar with the etching of Palazzo Farnese in Caprarola made one year earlier (fig. 3) we could be led to believe that this is a mistake by Lemerrier due to his inexperience. In that etching the building is shown sectioned in a perspective view parallel to the main façade and with a viewpoint on the plane of symmetry; it reveals half of the elevation, half of the section and a fifth of the plan. The drawing is so amazing that Richard Tuttle went so far as to say that "no printed representation of a Renaissance building is as complete and clear as this".<sup>37</sup>

In short, it's possible that when Lemerrier decided not to use the same composition for the etching of San Giovanni dei Fiorentini, his decision was based on the fact that he did not want to modify the section present in the model: he preferred to remain faithful to the original even though this hampered a correct interpretation and thorough understanding.

### The symbolic value of the model

It's likely that Lemerrier considered the model a characteristic element of Italian architecture. In fact Italian architects were the first to use models,<sup>38</sup> not only as a design tool to illustrate the volume or convince a client, but also as a way to present a design either during a competition or as



presentazione, vicina a quanto raccomandato da Alberti e Rafael, e che già Labacco aveva adottato per il modello di San Pietro. Egli optò invece per una prospettiva, secondo quanto suggerito da De l'Orme nel suo trattato<sup>34</sup>, realizzando un'immagine che trova un precedente in un disegno che lo stesso Labacco aveva pubblicato sul suo libro (fig. 9)<sup>35</sup>: qui pianta, prospetto e sezione sono composti in un'unica immagine prospettica e i tagli sono realizzati mediante sezioni piane. È possibile che questo libro di Labacco abbia colpito l'interesse di Lemerrier per la qualità delle illustrazioni, per il fatto che lo stesso Labacco aveva realizzato il modello di San Pietro e, forse, per le incisioni che ne aveva fatto. Questa particolare composizione poteva derivare da un disegno di Vignola che in seguito sarebbe stato inserito ne *Le due regole della prospettiva pratica* (1583) (fig. 10)<sup>36</sup>. Nel confronto con questi due riferimenti la sezione della prospettiva di Lemerrier risulta meno efficace a causa del suo eccessivo scorcio. Si potrebbe pensare a un errore di Lemerrier causato dall'inesperienza, se non conoscessimo anche l'incisione del Palazzo Farnese in Caprarola realizzata un anno dopo (fig. 3): qui l'edificio è rappresentato sezionato in una vista prospettica con quadro parallelo al fronte principale e punto di vista ap-

partenente al piano di simmetria, e sono mostrati metà del prospetto, metà della sezione e un quinto della pianta. Si tratta di un disegno di una qualità sorprendente, del quale Richard Tuttle è arrivato a dire che «nessuna rappresentazione stampata di un edificio rinascimentale è più completa e nitida di questa»<sup>37</sup>. In definitiva, si può ipotizzare che se Lemerrier non ha concepito in maniera analoga la composizione per l'incisione di San Giovanni dei Fiorentini lo ha fatto per non modificare la sezione realmente presente sul modello: ha preferito rimanere fedele all'originale, malgrado ciò ne ostacolasse una corretta lettura e la piena comprensione.

### Il valore simbolico del modello

Probabilmente il modello rappresentava per Lemerrier un elemento caratteristico dell'architettura italiana. Furono infatti gli architetti italiani i primi a utilizzare i modelli<sup>38</sup> come strumento di progetto, per rendere la volumetria, per convincere il cliente, come strumento di presentazione in un concorso o come guida nella fase di costruzione<sup>39</sup>. Gli italiani introdussero l'uso dei modelli in Francia agli inizi del XVI secolo e gli stessi francesi se ne appropriarono più tardi di ritorno dai viaggi in Italia, come nel caso di De l'Orme. Al-

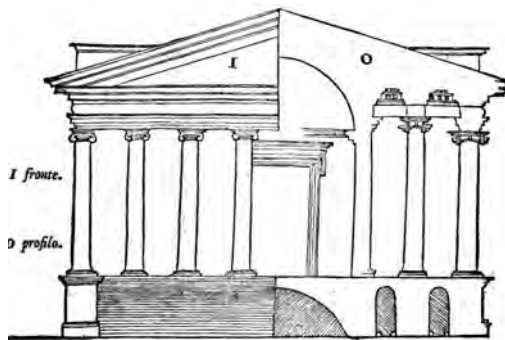
8/ Andrea Palladio (?), alzato e sezione di un tempio d'aspetto diptero.  
*Andrea Palladio (?), elevation and section of a dipteral-style temple.*

9/ Antonio Labacco, tempio dorico presso il Teatro di Marcello.  
*Antonio Labacco, Doric temple near the Theatre of Marcellus.*

berti fornì un supporto teorico nel suo *De Re aedificatoria*, reputando il modello necessario per lo studio di un progetto e di conseguenza un complemento del disegno e un sostituto della prospettiva<sup>40</sup>. Infatti, come sostiene Ackerman, nel Rinascimento «*drawings were not the chief means of communication between architects and builders*»<sup>41</sup>, poiché i modelli consentivano di non disegnare gli alzati degli edifici e permettevano ai costruttori di lavorare sulla base delle piante e delle specifiche fornite dai modelli. Già in Francia, De l'Orme dedicò due capitoli del suo *Le premier tome de l'architecture* ai modelli, affermando che «*il n'y a chose tant nécessaire que un bon modèle*»<sup>42</sup>. In Francia l'uso dei modelli divenne più frequente a partire dal 1540 ed era già prassi nell'ultimo quarto del XVI secolo. I modelli erano realizzati in legno, cartone o terracotta e in alcuni casi venivano sezionati per consentire la vista del loro interno<sup>43</sup>. Per quanto riguarda San Giovanni dei Fiorentini, a quell'epoca il modello era già una realtà concreta, capace di sostituirsi all'edificio reale. Per tale motivo Parasacchi aveva rappresentato l'edificio senza fare alcun riferimento al modello ligneo, perché esso era solo uno strumento al pari del disegno o dell'incisione. Ma Lemerrier non poteva compiere questo salto in quanto, nonostante tutto, quel modello non poteva nascondere di essere qualcosa di incompleto o incompiuto, il semplice punto di partenza di un'opera cui la storia aveva deciso di non dare seguito. Esso nascondeva un mistero su quello che avrebbe potuto essere, un mistero paragonabile a quello delle rovine dell'antica Roma, dove l'immaginazione doveva completare ciò che la realtà nascondeva.

### Conclusioni

Il modello rappresentava però anche il progetto di Michelangelo e Lemerrier poté vedere in esso il «furore» delle «prime idee», l'energia ancora non dissipata nell'esecuzione: il valore del «non finito» di cui parlava Vasari o, forse, ciò che possedevano le opere incompiute secondo Plinio: «le ultime opere di certi artisti [...] sono più ammirate che se fossero state finite: in esse, infatti, si possono osservare le linee del progetto della parte mancante, e cogliere quindi il pensiero stesso del-



l'artista e il rimpianto per la mano dell'artista venuta a mancare in piena attività»<sup>44</sup>. Ma d'altra parte, la sua formazione si basava su quello che aveva letto in De l'Orme e forse in Michel di Montaigne, su quello che aveva visto di Cousin, Du Cerceau e Dupérac. Forse per tale motivo mostrò un modello semplice e nudo, non «*fardé, ou, si voulez, enrichy de peinture, ou doré d'or moulu, ou illustré de couleurs*»<sup>45</sup>, cosa che si evidenzia nel trattamento con cui è resa la sezione del legno. E lo fece in modo chiaro e diretto, completando il disegno con la tavola e con i cavalletti, rivelando che si trattava di un modello e includendo le dimensioni e la scala nel titolo. Lemerrier seguiva così la regola di De l'Orme, ma anche ciò che Michel de Montaigne espone all'inizio dei suoi *Saggi*: «Voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio»<sup>46</sup>. D'al-

a guiding principle during construction.<sup>39</sup> The Italians introduced the use of models in France in the early sixteenth century and the French, for example De l'Orme, began to use them after returning from Italy. Alberti provided theoretical assistance in his *De Re aedificatoria*, believing the model to be not only a necessary tool to study a design, but also a way to complement the drawing and replace a perspective.<sup>40</sup>

In fact, Ackerman maintains that in the Renaissance «*drawings were not the chief means of communication between architects and builders*»<sup>41</sup> because models made it possible to avoid drawing the elevations of the buildings and allowed builders to work using the plans and the specific forms of the models. In France De l'Orme dedicated two chapters of *Le premier tome de l'architecture* to models, stating that «*il y a chose tant nécessaire que un bon modèle*».<sup>42</sup> Starting in 1540 the use of models became more widespread and by the last quarter of the sixteenth century it had become routine. The models were made of wood, cardboard or terracotta and in some cases were sectioned so that it was possible to look inside.<sup>43</sup>

At that time the model of San Giovanni dei Fiorentini was already a tangible artefact replacing the real building. This is why Parasacchi represented the building without making any reference to the wooden model, because the latter was only a tool, like a drawing or etching. But Lemerrier could not follow suit because, all things considered, the model was not a complete or finished object but merely the starting point for a work that history had decided not to pursue. It veiled a mystery regarding what the work would have looked like, a mystery comparable to the mystery of the ruins of ancient Rome where imagination had to complete what is hidden by reality.

### Conclusions

However the model represented Michelangelo's design and Lemerrier could see it contained the «furore» of his «initial ideas», the energy not yet lost during construction: the importance of the «unfinished» mentioned by Vasari or, perhaps, what was enclosed in incomplete works according to Pliny: «the last works of certain artists [...] are admired more than if they had been completed: in fact, they reveal the lines of the missing part of

10/ Iacomo Barozzi da Vignola ed Egnatio Danti, il  
 cosiddetto Tempio di Portuno.  
*Iacomo Barozzi da Vignola and Egnatio Danti, the so-called  
 Temple of Portunus.*  
 11/ Jean Cousin, Paysage.  
*Jean Cousin, Landscape.*

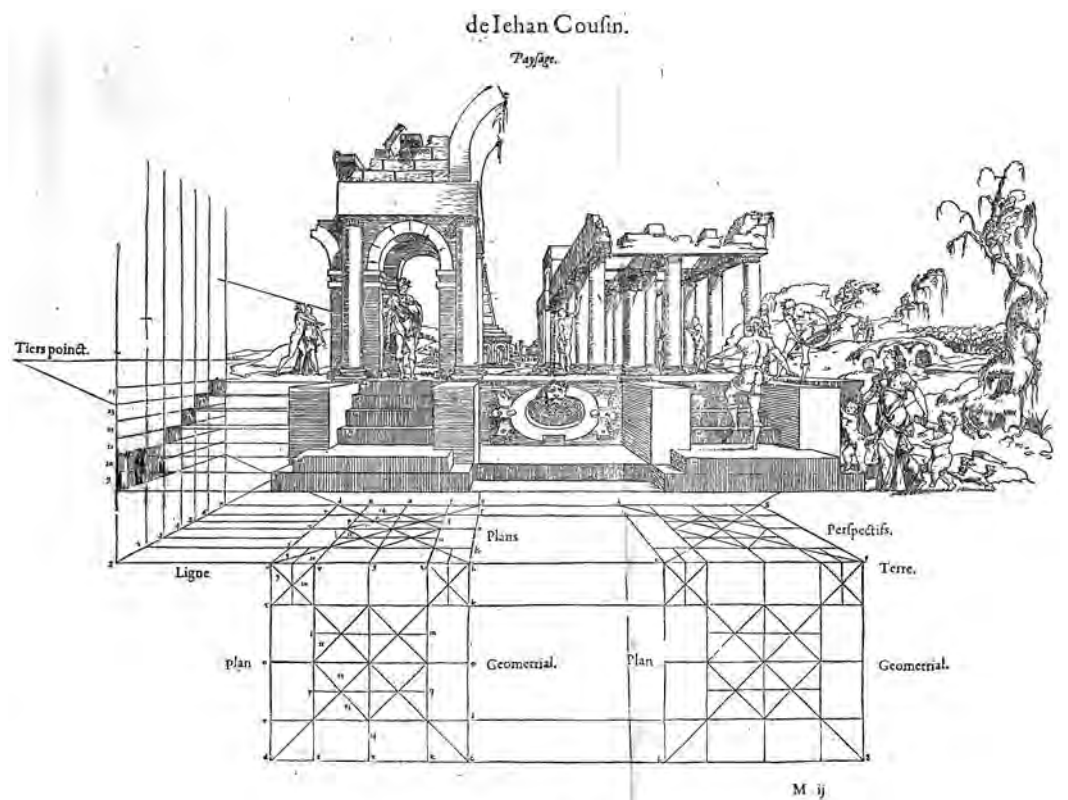
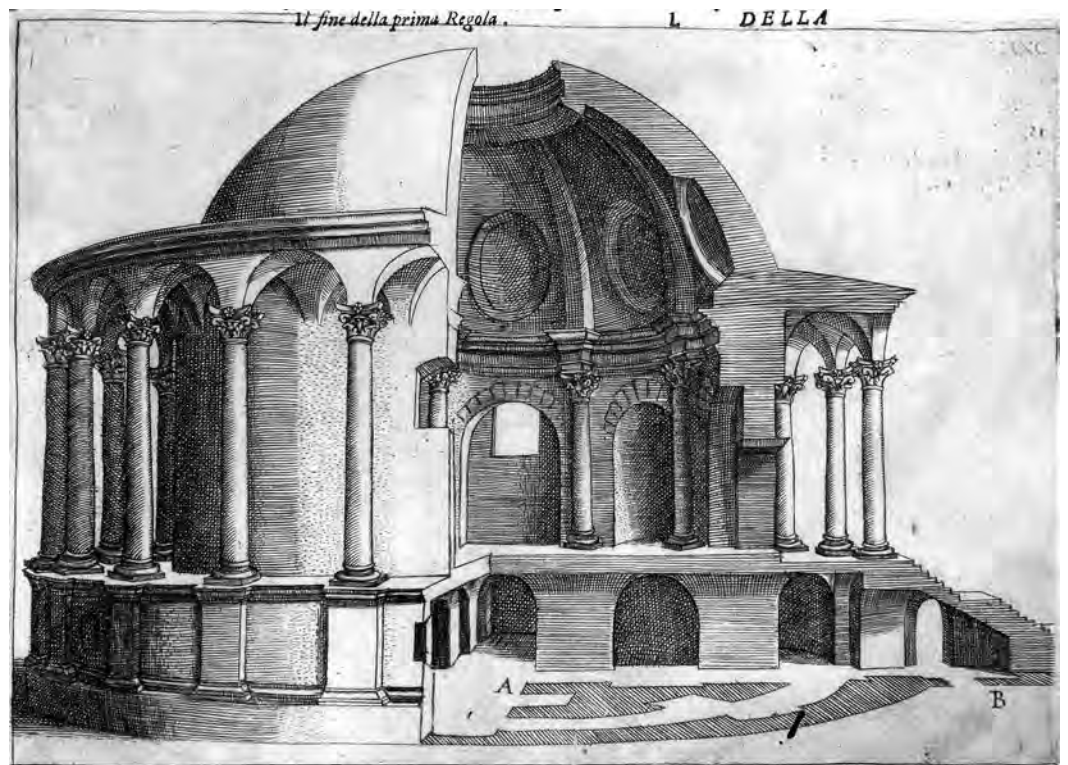
the design and therefore capture the thoughts of the artist and the regret that the hand of the artist was abruptly halted while in full activity”<sup>44</sup>. On the other hand, his training was based on what he had read in de l’Orme and perhaps Michel de Montaigne, and what he had seen in Cousin, De Cerceau and Dupérac. Perhaps this is why he portrayed a simple, bare model, not “fardé, ou, si voulez, enrichy de peinture, ou doré d’or moulu, ou illustré de colours”<sup>45</sup>; this is obvious in the way in which he renders the section of the wood. Clearly and in a straightforward manner. He completes the drawing by adding the table and the trestles, revealing that it was in fact a model, and by including the measurements and scale in the title. By doing so Lemercier follows De l’Orme’s rule, but also the comments made by Michel de Montaigne early on in his *Saggi*: “I wish that I be considered here in my manner of being simple, natural and customary, without affectation or artifice”<sup>46</sup>. In fact, the way in which he draws the trestles betrays the influence exerted by several etchings by Cousin (fig. 11),<sup>47</sup> Du Cerceau (fig. 12)<sup>48</sup> or Dupérac (fig. 13)<sup>49</sup> in which the surroundings are included in the representation of buildings. Perhaps this is the kind of “natural philosophy” recommended to architects by De l’Orme and defended by Montaigne: an activity that seeks “only to see how and why everything happens, to observe the life of other men in order to judge their lives and then fine-tune one’s own”<sup>50</sup>.

1. A copy is kept in the Bibliothèque Nationale de France in Paris. The drawing was published in Frommel, Tassin 2015, p. 203.

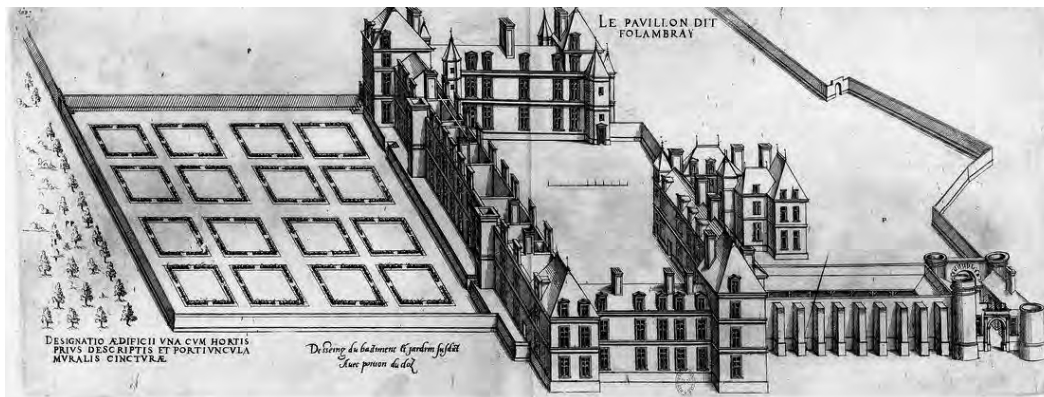
2. In particular, the heavy volutes of the Ionic capitals in the Palazzo dei Conservatori and the pediment of Porta Pia (Gady 2005, p. 24).

3. Avon 1966, pp. 185, 189.

4. The history of the church of San Giovanni dei Fiorentini in Rome began in early 1508. Important architects worked on the building proposing different projects and designs that were never implemented. Michelangelo’s design is dated 1559; construction began in 1560 but stopped in 1562 for lack of funds. In 1583 work began again under Giacomo Della Porta, but based on a different, less expensive design. Once more, work stopped around 1593, again for lack of funds. A year after this etching Carlo Maderno started work



12/ Jacques Androuet Du Cerceau, Pavillon dit Folambray.  
*Jacques Androuet Du Cerceau, Pavilion known as Folambray.*  
 13/ Étienne Duperac, il Campidoglio.  
*Étienne Duperac, the Campidoglio.*



tra parte, nel disegno dei cavalletti è possibile riconoscere anche l'influenza di alcune incisioni di Cousin (fig. 11)<sup>47</sup>, Du Cerceau (fig. 12)<sup>48</sup> o Dupérac (fig. 13)<sup>49</sup>, nelle quali la rappresentazione degli edifici si estende anche all'ambiente circostante. Forse era questo il tipo di «filosofia naturale» che De l'Orme raccomandava all'architetto, quello che Montaigne difendeva: un'attività che non cerca «altro frutto che guardare come e perché ogni cosa accada, ed essere spettatori della vita degli altri uomini per giudicarne

e regolare la propria»<sup>50</sup>.

1. Una copia è conservata a Parigi nella Bibliothèque Nationale de France. Il disegno è pubblicato in Frommel, Tassin 2015, p. 203.
2. In particolare le pesanti volute dei capitelli ionici del Palazzo dei Conservatori e il frontone di Porta Pia (Gady 2005, p. 24).
3. Avon 1966, pp. 185, 189.

again, and again work stopped for third time in 1611 for lack of funds. The church was completed in 1734 when Alessandro Galilei built the façade.

5. It was a longitudinal section of the model. Labacco published another three etchings of the design (plan, façade and side elevation) with the publisher Antonio Salamanca. These etchings were included in the *Speculum Romanae Magnificentiae*. Frommel, Adams 2000, vol. 2, p. 35.

6. Vasari 1568, vol. 1, pp. 320-321.

7. Taillepied 1587, p. 123.

8. Gady 2005, pp. 14-19.

9. Jacques Androuet Du Cerceau. *Leçons de perspective positive*. Paris: Mamert Patisson. 1576. It appears he had a copy, although we do not know when he acquired it (Avon 1996, p.192).

10. Cousin 1560. It appears he had a copy, although we do not know when he acquired it (Avon 1996, p. 191).

11. Jean Pélerin, Jean (Le Viator). *De Artificiali perspectiva*. Tolli: Pierre Jacques, 1505.

12. Marcus Vitruvius Pollio. *Architectura ou Art de bien bastir*. Paris: Jean Barbé, 1547. Translation by Jean Martin.

13. De l'Orme 1567. It appears he had a copy, although we do not know when he acquired it (Avon 1996, p. 191).

14. De l'Orme was also the son of a master-builder and he also stayed in Rome from 1533 to 1536.

15. Perhaps the drawings in *Les Plus Excellents Bastiments de France*, published in 1576 and 1579, or the *Livre des édifices antiques romains*, dated 1584. It appears he had a copy, although we do not know when he acquired it (Avon 1996, p. 191).

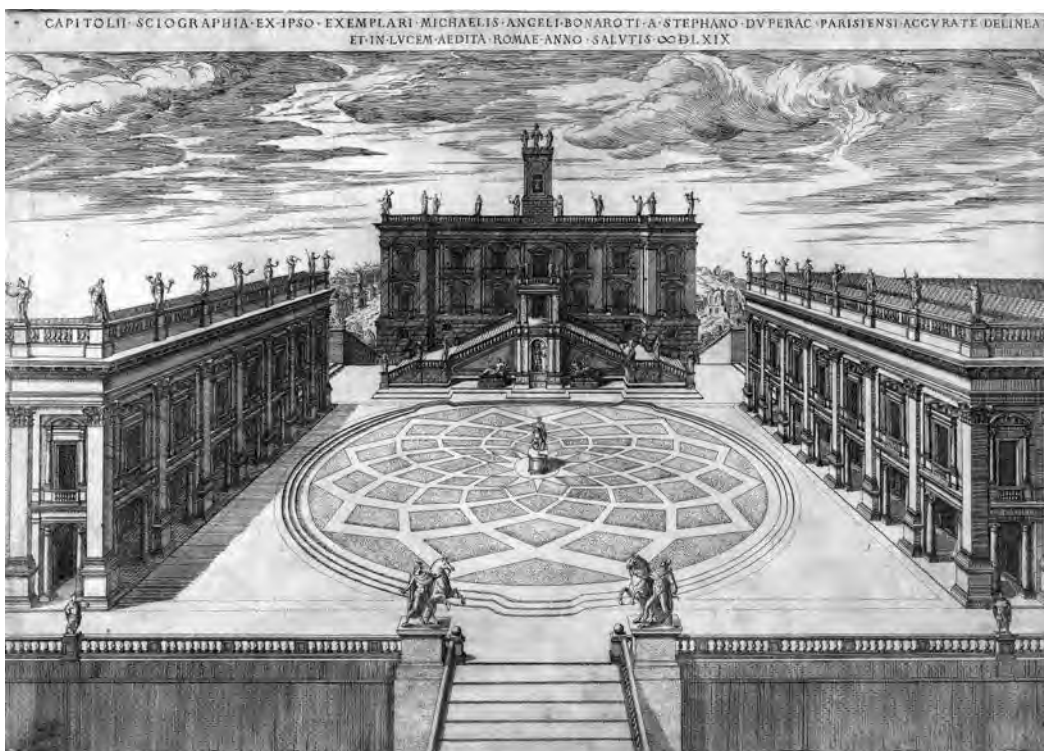
16. Étienne Dupérac. *I vestigi dell'antichità di Roma...* Rome: Lorenzo della Vaccheria, 1575. It appears he had a copy, although we do not know when he acquired it (Avon 1996, pp. 191-192).

17. Gady 2005, p. 20.

18. Ibid. e Del Pesco 2007, p. 28.

19. Dedicated to Cardinal Odoardo Farnese. One copy is housed in the Vatican Apostolic Library (Special section of the Manuscript Holding), another is in Paris at the Bibliothèque Nationale de France. It was published in Tuttle 2002, p. 226.

20. Gady 2005, p. 21.



21. Ivi, p. 23.

22. Bousquet 1980, p. 70.

23. Vasari 1568, vol. 2, p. 771.

24. "Orthographia exterior et interior designati templi sancti Ioannis Baptistæ Nationis Florentinorum in urbe Michaelæ Angelo Bonarroto architecto".

25. "Ichnographia templi sancti Ioannis Baptistæ Nationis Florentinorum in urbe Michaelæ Angelo Bonarroto architecto. In lucem edita a Valeriano Regnartio".

26. *This is an extremely important work due to the graphic architectural conventions of the plan, section and elevation, especially after the re-edition and additions to the Insignium Romae templorum prospectus by Giovanni Giacomo di Rossi, in 1683 and 1684.*

27. *Considering that the Praecipua is based on an initial series of nine etchings (Varie bella inventioni de tempio..., Paris, Michel Vanlochrom) published shortly after 1623, it's possible that these two etchings were made not long afterwards.*

28. Valeriano Regnart, a Belgium national active in Rome between 1610 and 1650 who always worked as an etcher.

29. Domenico Parasacchi was active in Rome between 1600 and 1637; it appears he worked with the architect Francesco Contini in 1634, and made several drawings of Hadrian's Villa in Tivoli commissioned by Cardinale Francesco Barberini (MacDonald, Pinto 1995, p. 221).

30. *The same thing happened in Labacco's etchings of the model by Sangallo.*

31. *The Dome of St. Peter's in the Vatican; in Sebastiano Serlio, I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese. Il terzo libro, 1566 (I ed. 1540), f. 66 v.*

32. *Bramante's Tempietto; in Andrea Palladio. I Quattro libri dell'architettura. Il quarto libro dell'architettura, 1570, p. 66.*

33. Daniele Barbaro, edited by. I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Venice: Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, 1567, p. 124 (the same image appears on page 32). Lemerrier also had a copy, although we did not know when he acquired it (Avon 1996, p. 192).

34. De l'Orme 1567, book I, chap. III, fol. 10r. Rafael also acknowledged that although perspective is a tool "used by painters, it is also a convenient tool for architects" (Bonelli 1978, p. 483).

35. "The Doric temple next to the Theatre of Marcellus". In Labacco 1552, fol. 21. The same book also has a similar

4. La storia della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, che ha inizio nel 1508, ha visto l'intervento di importanti architetti, differenti progetti ed esecuzioni non portate a termine. Il progetto di Michelangelo è del 1559; si cominciò a costruire nel 1560 ed ebbe un fermo nel 1562 per mancanza di finanziamenti. Nel 1583 le opere furono riprese con Giacomo Della Porta e con un progetto diverso, meno costoso, ma furono interrotte intorno al 1593, anche in questo caso per mancanza di fondi. Un anno dopo questa incisione Carlo Maderno riprese le opere che tornarono a interrompersi nel 1611, nuovamente per mancanza di denaro. La chiesa venne terminata nel 1734, quando Alessandro Galilei realizzò la facciata.

5. Si tratta di una sezione longitudinale del modello. Labacco pubblicò altre tre incisioni del progetto (pianta, facciata e prospetto laterale), con l'editore Antonio Salamanca, che finirono per essere accluse nello *Speculum Romanae Magnificentiae*. Frommel, Adams 2000, vol. 2, p. 35.

6. Vasari 1568, vol. 1, pp. 320-321.

7. Taillepied 1587, p. 123.

8. Gady 2005, pp. 14-19.

9. Jacques Androuet Du Cerceau. *Leçons de perspective positive*. Paris: Mamert Patisson. 1576. Risulta che ne possedesse un esemplare, benché non sia noto da quando (Avon 1996, p.192).

10. Cousin 1560. Risulta che ne possedesse un esemplare, benché non sia noto da quando (Avon 1996, p. 191).

11. Jean Pélerin, Jean (Le Viator). *De Artificiali perspectiva*. Tolti: Pierre Jacques, 1505.

12. Marc Vitruve Pollion. *Architectura ou Art de bien bastir*. Paris: Jean Barbé, 1547. Traduzione di Jean Martin.

13. De l'Orme 1567. Risulta che ne possedesse un esemplare, benché non sia noto da quando (Avon 1996, p. 191).

14. Anche De l'Orme era figlio di un capomastro e anch'egli soggiornò a Roma, dal 1533 al 1536.

15. Forse quelli di *Les Plus Excellents Bastiments de France*, pubblicati nel 1576 e nel 1579, o del *Livre des édifices antiques romains*, del 1584. Risulta che ne possedesse un esemplare, benché non sia noto da quando (Avon 1996, p. 191).

16. Étienne Dupérac. *I vestigi dell'antichità di Roma...* Roma: Lorenzo della Vaccheria, 1575. Risulta che ne possedesse un esemplare, benché non sia noto da quan-

do (Avon 1996, pp. 191-192).

17. Gady 2005, p. 20.

18. *Ibid.* e Del Pesco 2007, p. 28.

19. Dedicato al cardinale Odoardo Farnese. Una copia si trova a Roma nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Riserva del Deposito dei Manoscritti), e un'altra a Parigi, nella Bibliothèque nationale de France. È stato pubblicato in Tuttle 2002, p. 226.

20. Gady 2005, p. 21.

21. Ivi, p. 23.

22. Bousquet 1980, p. 70.

23. Vasari 1568, vol. 2, p. 771.

24. "Orthographia exterior et interior designati templi sancti Ioannis Baptistæ Nationis Florentinorum in urbe Michaelæ Angelo Bonarroto architecto".

25. "Ichnographia templi sancti Ioannis Baptistæ Nationis Florentinorum in urbe Michaelæ Angelo Bonarroto architecto. In lucem edita a Valeriano Regnartio".

26. Opera di rilevante importanza per l'aspetto delle convenzioni grafiche architettoniche di pianta, sezione e alzato, soprattutto dopo la riedizione e ampliamento realizzato da Giovanni Giacomo di Rossi, nel 1683 e 1684, nel *Insignium Romae templorum prospectus*.

27. Tenendo conto che il *Praecipua* deriva da una prima serie di nove incisioni (*Varie bella inventioni de tempio...*, Paris, Michel Vanlochrom) pubblicata poco dopo 1623, è possibile che queste due incisioni siano riconducibili a una data non molto posteriore.

28. Valeriano Regnart, belga e attivo a Roma tra 1610 e 1650, con una consistente produzione come incisore.

29. Domenico Parasacchi fu attivo a Roma tra il 1600 e il 1637; risulta che abbia collaborato con l'architetto Francesco Contini, nel 1634, realizzando alcuni disegni di Villa Adriana a Tivoli, su incarico del cardinale Francesco Barberini (MacDonald, Pinto 1995, p. 221).

30. Lo stesso accadeva nelle incisioni realizzate da Labacco del modello di Sangallo.

31. Cupola di San Pietro in Vaticano; in Sebastiano Serlio, *I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese. Il terzo libro, 1566 (I ed. 1540), f. 66 v.*

32. Tempietto di Bramante; in Andrea Palladio. *I Quattro libri dell'architettura. Il quarto libro dell'architettura, 1570, p. 66.*

33. Daniele Barbaro, a cura di. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*. Venezia: Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567, p. 124 (la stessa immagine appare anche a p. 32). Anche Lemerrier disponeva di una copia, benché non si sappia da che anno (Avon 1996, p.192).

34. De l'Orme 1567, libro I, cap. III, fol. 10r. Bisogna ricordare che anche Rafael riconosceva che la prospettiva, benché «sia proprio del pintore, è però conveniente ancora a l'architetto» (Bonelli 1978, p. 483).

35. "Il tempio dórico appresso il Theatro di Marcello". In Labacco 1552, fol. 21. Nello stesso libro vi è un'altra composizione simile, al fol. 28.

36. Tempio di Portuno; in Vignola, Danti 1583, p. 81. Labacco aveva potuto seguire questo riferimento di Vignola, tenendo in conto la loro amicizia e del fatto che il disegno di Vignola è anteriore al 1541 (Günther 2002,

p. 126).

37. Tuttle 2002, p. 226. Richard Tuttle suggerisce che la composizione di questo disegno derivi dall'incisione precedente, quella del Tempio di Portuno.

38. È documentato il suo uso dalla metà del XIV secolo, in relazione alla costruzione del duomo di Firenze (Plagnieux 2015, p. 47).

39. Millon 1994, pp. 18-73.

40. Alberti 1485, libro II, cap. I.

41. Ackerman 1954, p. 8.

42. De l'Orme 1567, libro I, cap. X, fol. 22v.

43. Guillaume 2015, p. 127.

*composition, at fol. 28.*

*36. Temple of Portunus; in Vignola, Danti 1583, p. 81. Labacco had been able to follow this reference by Vignola, bearing in mind their friendship and the fact that Vignola's drawing was made before 1541 (Günther 2002, p. 126).*

*37. Tuttle 2002, p. 226. Richard Tuttle suggests that the composition of this drawing was inspired by the previous etching of the Temple of Portunus.*

*38. Starting in the mid-fourteenth century their use is documented for the construction of the cathedral in Florence (Plagnieux 2015, p. 47).*

*39. Millon 1994, pp. 18-73.*

*40. Alberti 1485, book II, chap. I.*

*41. Ackerman 1954, p. 8.*

## References

- Ackerman James S. 1954. Architectural practice in the Italian Renaissance. *Journal of the Architectural Historians*, 3, XIII, 1954, pp. 3-11.
- Alberti Leon Battista. 1546. *I dieci libri de l'architettura*. Venezia: Vincenzo Vavgrisi, 1546. 517 p. Traduzione di Pietro Lauro [ed. orig. *Re aedificatoria*. Firenze: Laurentus, 1485. 414 p.].
- Avon Annalisa. 1996. La biblioteca, gli strumenti scientifici, le collezioni di antichità e opere d'arte di un architetto del XVII secolo, Jacques Lemerrier (1585-1654). *Annali di architettura*, 8, 1996, pp. 185, 189.
- Bonelli Renato. 1978. Lettera a Leone X. In Arnaldo Bruschi, Corrado Maltesse, Manfredi Tafuri, Renato Bonelli. *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano: Il Polifilo, 1978, pp. 461-484.
- Bousquet Jacques. 1980. *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle*. Montpellier: ALPHA, 1980. 246 p.
- Cousin Jean. 1560. *Livre De Perspective*. Paris: Jean le Royer, 1560. 135 p.
- De l'Orme Philibert. 1567. *Le premier tome de l'architecture*. Paris: Federic Morel, 1567. 582 p.
- Del Pesco Daniela. 2007. *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du cavalier Bernin in France"*. Napoli: Electa Napoli. 576 p. ISBN: 978-88-5100-374-6.
- Frommel Christoph, Adams Nicholas. 2000. *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*. New York: Architectural History Foundation, 2000, vol. 2. 504 p. ISBN: 02-6206-210-0.
- Frommel Sabine, Tassin Raphaël. 2015. *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. Paris, Roma: Picard e Campisano, 2015. 325 p. ISBN: 978-27-0840-999-6.
- Gady Alexandre. 2005. *Jacques Lemerrier: architecte et ingénieur du Roi*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005. 499 p. ISBN: 27-3511-042-7.
- Guillaume Jean. 2015. *Les maquettes d'architecture en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. In Frommel, Tassin 2015, pp. 121-131.
- Günther Hubertus, 2002. *Gli studi antiquari per l'Accademia della Virtù*. In Tuttle 2002, pp. 126-128.
- Labacco Antonio, 1552. *Libro d'Antonio Labacco apertamente a l'architettura*. Roma: Labacco, 1552, lam. 21.
- MacDonald William Lloyd, Pinto John A. 1995. *Hadrian's villa and its Legacy*. New Haven: Yale University Press. 329 p. ISBN: 03-0005-381-9.
- Millon Henry. 1994. I modelli architettonici del Rinascimento. In Henry Millon, Vittorio Magnago Lampugnani. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani, 1999. 734 p. ISBN: 88-4522-266-7.
- Montes Carlos. 2004. Facilità y non finito en las vidas de Vasari. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 9, 2004, pp. 58-67.
- Montes Carlos. 2006. *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006. 176 p. ISBN: 84-8448-386-X.
- Plagnieux Philippe. 2015. *Une si longue absence: la maquette en question dans l'architecture gothique française*. In Frommel Tassin 2015, pp. 47-54.
- Taillepied Noël. 1587. *Les antiquités et singularités de la ville de Pontoise. Rieditato a cura di Henri Le Charpentier*. Pontoise e Paris: Alex Seyés e Champion, 1876. 144 p.
- Thoenes Christof. 1997. Il modello ligneo per San Pietro ed il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane. *Annali di architettura*, 9, pp. 186-199.
- Tuttle Richard et al. (a cura di). 2002. *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano: Electa, 2002. 436 p. ISBN: 88-4357-882-0.
- Vasari Giorgio. 1568. *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze: Giunti, 1568, parte 3, vol. 1, 412 p. e vol. 2, 696 p.
- Vignola Iacomo Barozzi da, Danti Egnatio. 1583. *Le due regole della prospettiva pratica*. Roma: Zannetti, 1583. 161 p.

- 
42. De l'Orme 1567, book I, chap. X, fol. 22v.
43. Guillaume 2015, p. 127.
44. Pliny, *Naturalis Historia*, XXXV, 145 (*Gaius Plinius Secundus*, *Natural History*, V. *Translation and notes by Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati*. Turin: Giulio Einaudi Editore, 1988, pp. 463, 465). On this issue, see cfr. Montes 2004 e 2006.
45. De l'Orme 1567, book I, chap. XI, fol. 23v.
46. Michel de Montaigne *Essais de Messire Michel Seigneur de Montaigne*. Chevalier de l'ordre du Roy, et Gentil-homme ordinaire de sa Chambre. A Bourdeaus, Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roy, 1580, Au lecteur (trad. Italiana: Michel de Montaigne. Saggi. A cura di Fausta Garavini e André Tournon. Milano: Bompiani 2012, p. 3).
47. Paysage, in Cousin 1560, p. 99.
48. Le Pavillon dit Folambray, in Jacques Androuet Du Cerceau, *premier volume des plus excellents Bastiments de France*. Paris: Du Cerceau, 1576.
49. Étienne Dupérac, *Capitolii Sciographia...*, in Antoine Lafréry. *Speculum Romanae magnificentiae*, 1569.
50. Montaigne cit., p. 285.
44. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 145 (Gaius Plinio Secondo, *Storia Naturale*, V. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1988, pp. 463, 465). Su questo tema cfr. Montes 2004 e 2006.
45. De l'Orme 1567, libro I, cap. XI, fol. 23v.
46. Michel de Montaigne *Essais de Messire Michel Seigneur de Montaigne*. Chevalier de l'ordre du Roy, et Gentil-homme ordinaire de sa Chambre. A Bourdeaus, Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roy, 1580, Au lecteur (trad. Italiana: Michel de Montaigne. Saggi. A cura di Fausta Garavini e André Tournon. Milano: Bompiani 2012, p. 3).
47. Paysage, in Cousin 1560, p. 99.
48. Le Pavillon dit Folambray, in Jacques Androuet Du Cerceau, *premier volume des plus excellents Bastiments de France*. Paris: Du Cerceau, 1576.
49. Étienne Dupérac, *Capitolii Sciographia...*, in Antoine Lafréry. *Speculum Romanae magnificentiae*, 1569.
50. Montaigne cit., p. 285.