

Il disegno di Jacques Lemerrier del modello di San Giovanni dei Fiorentini

Nel 1607 Jacques Lemerrier disegnò e incise il modello ligneo del progetto di Michelangelo per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma (fig. 1)¹. Contrariamente a quanto era solito fare, Lemerrier 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 reduttione 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 Lemerrier 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 Lemerrier 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 Lemerrier per Michelangelo, del quale adottò alcune soluzioni architettoniche² e del quale conservò nel suo studio un ritratto oltre a incisioni e copie ridotte del *Mosè* e della *Pietà*³. Forse il suo scopo era quello di sottolineare il fatto che il progetto michelangiolesco era stato abbandonato in favore di quello di Giacomo Della Porta⁴. 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)⁵. 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»⁶, e questa poté essere anche la motivazione di Lemerrier. 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 Lemerrier a Roma

Lemerrier 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 Lemerrier (1541-1637), era una figura di rilievo nella regione del Vexin francese, considerato come «*un des braves architectes de ce temps*»⁷, citato come «*maistre masson du roy pour la chastellenie de Pontoise*»,

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.

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. Taillepiéd 1587, p. 123.

o «*géomètre du roy*» o come «*architecte des Bâtiments du roi*», «*architecte des Bâtiments de la reine*» o, il più delle volte, come «*mâitre maçon et architecte de la reine*»⁸. Con questi presupposti è probabile che Lemecier 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 Cerceau⁹, quello di Jean Cousin¹⁰ o, forse, quello di Jean Pélerin (*Le Viator*)¹¹. 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 Vitruvio¹² o il trattato di Philibert De l'Orme¹³, e addirittura che questo architetto fosse il referente di Lemercier nella sua formazione e nel suo viaggio a Roma¹⁴. Sembra verosimile che conoscesse i disegni di Du Cerceau¹⁵ e, forse, anche quelli di Étienne Dupérac¹⁶. 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 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 Pontoise¹⁷. La corrispondenza tra le date e l'attività di Lemercier documentata nella città rendono probabile il fatto che egli abbia viaggiato con il marchese nel 1605¹⁸ 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)¹⁹, un'altra della statua di Enrico IV che si trova nella Loggia della Benedizione in San Giovanni in Laterano del 1608²⁰ e, infine, una del catafalco realizzato per le esequie di quello stesso re, sempre nella basilica laterana, del 1610²¹. 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 Lemercier 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,

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 quando (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.

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 francese²².

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 progetto²³. Secondo Vasari, fu 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 in due parti che potevano essere separate per mostrare l'interno, cosa che era comune nella sua incisione; 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)²⁴, l'altra la pianta della chiesa (fig. 5)²⁵. Entrambe facevano parte del *Praecipua urbis Romanae templa*²⁶ pubblicato nel 1650²⁷ da Valeriano Regnart²⁸ con disegni di Domenico Parasacchi²⁹. 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'attenzione³⁰.

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)³¹ e da Palladio ne *I Quattro libri dell'architettura* (fig. 7)³². 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

22. Bousquet 1980, p. 70.

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

24. "Orthographia exterior et interior designati templi sancti Ioannis Baptistae Nationis Florentinorum in urbe Michaele Angelo Bonaroto architetto".

25. "Ichnographia templi sancti Ioannis Baptistae Nationis Florentinorum in urbe Michaele Angelo Bonaroto architetto. 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 Vanlochem) pubblicate 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 Palladio, 1570. *I Quattro libri dell'architettura. Il quarto libro dell'architettura*, 1570, p. 66.

Barbaro (fig. 8)³³. 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 rappresentazione, 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 trattato³⁴, realizzando un'immagine che trova un precedente in un disegno che lo stesso Labacco aveva pubblicato sul suo libro (fig. 9)³⁵: 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)³⁶. 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 appartenente 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»³⁷.

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 modelli³⁸ 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 costruzione³⁹. 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. Alberti fornì un supporto teorico nel suo *De Re ædificatoria* reputando il modello necessario per lo studio di un progetto e di conseguenza un complemento del disegno e un sostituto della prospettiva⁴⁰. Infatti, come sostiene Ackerman, nel

33. Daniele Barbaro, a cura di. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*. Venezia: Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemanno 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.

Rinascimento «*drawings were not the chief means of communication between architects and builders*»⁴¹, 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*»⁴². 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 interno⁴³.

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 Lemercier 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 Lemercier 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 dell'artista e il rimpianto per la mano dell'artista venuta a mancare in piena attività»⁴⁴. 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 «*pardé, ou, si voulez, enrichy de peinture, ou doré d'or moulu, ou illustré de couleurs*»⁴⁵, 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. Lemercier seguiva così la regola di De l'Orme, ma anche ciò che Michel di Montaigne espone all'inizio dei suoi *Saggi*: «Voglio che si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio»⁴⁶. D'altra parte, nel disegno dei cavalletti è possibile riconoscere anche l'influenza di alcune incisioni di Cousin (fig. 11)⁴⁷, Du Cerceau (fig. 12)⁴⁸ o Dupérac (fig. 13)⁴⁹, nelle quali la rappresentazione degli edifici si estende anche all'ambiente circostante.

41. Ackerman 1954, p. 8.

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

43. Guillaume 2015, p. 127.

44. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 145 (Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, V. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1988, pp. 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.

Forse era questo il tipo di «filosofia naturale» che De l'Orme raccomandava l'architetto, quello che Montaigne difendeva: un'attività «che non cerca altro frutto che osservare come e perché ogni cosa accada, ed essere spettatori della vita degli altri uomini per giudicare e indirizzare la propria»⁵⁰.

48. Le Pavillon dit Folambray, in Jacques Androuet Du Cerceau. *Les 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. 209.