PLANUL CENTRAL ÎN ARHITECTURA RELIGIOASĂ A RENAŞTERII ITALIENE[1]

I. *Arhitectul*

În secolul al XV-lea, arhitectura capătă pentru publicul florentin trăsăturile unei arte superioare (dacă nu chiar arta prin excelenţă[2]); această primă vârstă a Renaşterii italiene este, dealtfel, cea în care putem urmări glisarea practicii arhitecturale dinspre sistemul medieval al ghildelor către sfera umanismului[3]. Arhitectul, prin urmare, iese treptat din anonimat[4] şi din limitele regulilor de breaslă şi începe să reprezinte o cultură bazată pe primatul arhitecturii[5].

Odată cu Brunelleschi, dar mai ales cu Alberti, este configurat tipul arhitectului modern, a cărui formaţie păstrează caracterul autodidact, şi care, prin călătorii de studiu şi frecventarea cercurilor umaniste, îşi orientează căutările într-o direcţie congruă cu idealul antropocentric şi devine "le démiurge d'un espace harmonieux conçu à l'image de la nature"[6]. Pe această componentă demiurgică este construită spre sfârşitul secolului al XV-lea, în cercul ficinian, "paradigma arhitectului", răspunzând în mare măsură intenţiei de reabilitare a lui Brunelleschi[7], în ale cărui lucrări interveniseră corecturi abuzive[8] şi ale cărui scăpări erau puse pe seama executanţilor. Din această perioadă datează opusculul *Vita di Fillipo di Ser Burnellesco* atribuit lui Antonio Manetti, în întregime animat de temele umanismului ficinian şi asociind intim arhitectura, filosofia, arheologia: pare evidentă influenţa lui Alberti – puternică în jurul lui 1480 – sesizabilă în insistenţa asupra perioadei romane şi în meditaţiile asupra Antichităţii[9].

Apologia arhitectului modern se inserează în mediul intelectual florentin în strânsă legătură cu anumite pasaje din textele lui Platon, care scot în evidenţă demnitatea

---

[1] Studiul pe care l-am închinat acestei chestiuni este, în realitate, ceva mai amplu. Condiţiile de faţă, însă, nu îngăduie publicarea sa în întregime; prin urmare, ne-am văzut nevoiţi să renunţăm la o parte consistentă. Totuşi, avem convingerea că materialul prezentat îngăduie o lectură suficient de autonomă şi rotundă încât să reziste în absenţa capitolului dedicat practicii de arhitectură. Am preferat să păstrăm o parte mai abstractă întrucât ni s-a părut mai importantă discuţia asupra resorturilor care ar fi putut declanşa recursul, în Renaşterea italiană, la planul central şi asupra încercărilor de legitimare teoretică a acestuia, decât simpla examinare a punerilor în operă – edificiile propriu-zise. Lucrarea de faţă datorează mult prea mult răbdării şi erudiţiei doamnei Anca Oroveanu, căreia îi rămânem recunoscători.

[2] A. Chastel, *Artă şi umanism la Florenţa pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, Bucureşti, I, 1981, p. 253.

[3] J. Ackerman, „*Architectural Practice in the Italian Renaissance*", în *Renaissance Art*, Icon Editions, 1973, p. 150.

[4] Chestiunea anonimatului arhitectului în Evul Mediu are o anumită relativitate. Cf. Louis Grodecki, *Architettura gotica*, Electa Editrice, Milano, 1976, p. 31.

[5] A. Chastel, *Artă şi umanism...*, I, p. 253.

[6] D. Rebreau, „*Architecte. Renaissance et temps modernes*", în *Dictionnaire des Architectes*, Albin Michel, 1999, p. 46-47. Sunt identificate mai multe tipuri ale arhitectului: în Alberti, prevalent este savantul, Leonardo da Vinci este mai degrabă inginer, în timp ce Bramante şi fraţii Sangallo sunt arhitecţi într-un sens mai apropiat de cel actual.

[7] A. Chastel, *Artă şi umanism...*, I, p. 253-260.

[8] Împotriva cărora protestează vehement P. Toscanelli şi Giuliano da Sangallo în scrisoarea din 15 mai 1486 către Lorenzo di Medici. A. Chastel, *Artă şi umanism...*, I, p. 254.

[9] *Ibidem*, p. 255.

particulară a arhitectului. Făuritorul primordial apare în opera platoniciană aproape brusc, fără nici o aluzie introductivă, în *Timaios*: "Demiurgul a alcătuit Universul din toate elementele în întregul lor, ca un tot unic, desăvârşit, nesupus bătrâneţii şi bolii. Iar ca formă, i-a dat-o pe cea potrivită şi înrudită ca natură. [...]. De aceea, Demiurgul a făurit Universul în formă de cerc şi de sferă, având peste tot extremele la fel de depărtate de centru [...]"[10]. Meşteşugul arhitectului, în accepţiunea ficiniană se bazează pe "adevărurile eterne" ale geometriei, pe "inteligibil"; prin urmare, opera sa nu este imitaţia unei imitaţii, ci punerea în formă a unor existenţe suprasensibile, asemănătoare "ideilor" platoniciene. O atare analiză era dezvoltată de Marsilio Ficino în 1469 în *Comentariul la Banchet*: "El (arhitectul) începe prin a concepe o noţiune a edificiului ca o idee a sufletului sau, apoi construieşte casa, pe cât posibil, aşa cum a gândit-o [...] suprimă materia dacă poţi acest lucru – şi tu poţi în gândire – şi conservă planul; nu rămâne nimic corporal sau material; dar, ceea ce coincide, este ordonanţa dată de constructor şi cea rezultată în construcţie"[11]. Mai mult, lumea întreaga este opera unui arhitect: *certissimum de arhitecto mundi Deo perhibit testimonium*[12]. Aceeaşi idee, a corespondenţei între arhitect şi Demiurg este formulată de Pico della Mirandolla în *Commento sopra una canzona de amore*, II, 6: "Orice lucru care operează prin artă sau inteligenţă conţine mai întâi în el forma a ceea ce vrea el să producă, cum un arhitect are în spiritul său forma clădirii pe care vrea să o construiască şi după acest model produce şi compune opera sa. Această formă este numită de platonicieni idee şi model, şi ei doresc ca forma edificiului pe care artistul o are în spiritul său, să fie mai perfectă şi mai autentică decât realizarea artei în materia corespunzătoare, piatră, lemn, sau orice ar fi aceasta"[13].

Poziţia arhitectului expusă de Marsilio Ficino şi Pico della Mirandolla se plasează astfel între speculaţia pură şi activitatea practică, fiind exprimată în termeni similari şi de Alberti: *integras formas praescribere animo et mente, seclusa omni materia*[14].

Într-o altă ordine, atitudinea tipică a artiştilor florentini de la sfârşitul secolului al XV-lea se îndreaptă spre modelul, de asemenea ideal, al lui *Hephaistos Politechnes*[15].

II. *Arhitectura*

Nu ne propunem să deschidem o discuţie elaborată asupra problemei *mimesis*-ului în arta Renaşterii. Câteva precizări se impun însă. Se ştie că pasul înainte făcut faţă de Evul Mediu în concepţia despre artă este acela de a fi fost extras obiectul din lumea reprezentărilor interioare ale subiectului şi de a i se fi atribuit un loc într-o lume exterioară solid fundată[16]. În cazul artelor figurative a fost statornicită cu precădere o concepţie fenomenală de tip "albertian"[17], dar şi posibilitatea transcenderii simplei înfăţişări a lucrurilor (exemplul faimos al lui Zeuxis). În privinţa arhitecturii, în schimb, o posibilă

[10] Platon, *Opere*, VII. *Timaios*, Trad. de Cătălin Partenie, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993, 33a-b, p. 146-147.

[11] A. Chastel, *Artă şi umanism*..., p. 255-256; Idem, *Marsile Ficin et l'art*, Geneva, 1954, p. 98.

[12] "[...] prin scop, organizare şi decor, lumea mărturiseşte intervenţia unui artist divin şi ne dă dovada cea mai sigură că Dumnezeu este Arhitectul Lumii" – *apud* A. Chastel, *Marsile Ficin* ..., p. 57.

[13] A. Chastel, *Artă şi umanism*..., I, p. 256.

[14] "Să-ţi fixezi formele întregi în minte, materia de orice fel fiind îndepărtată" – *Ibidem*, p. 256-257. "[...] il est étonnant qu' Alberti discutât beaucoup moins d' architecture que de ses conditions préliminaires [...] des modes selon lesquels se réalise cette volonté de construire qui est propre, invétéré a l'être humain" – *apud* G.C. Argan, „Le traité *De re aedificatoria*", în *Perspective et histoire*, Paris, 1990, p. 79.

[15] A. Chastel, *Marsile Ficin*..., p. 61.

[16] E. Panofsky, *Ideea*, Bucureşti, 1975, p. 27.

[17] *Ibidem*, p. 30.

relaţie mimetică poate fi de găsit doar în interiorul unei concepţii metafizice de tip "ficinian"[18].

Din capul locului se impune o precizare: distincţia între artele de creaţie şi cele de imitaţie a fost făcută încă de Platon şi Aristotel; nici o argumentaţie referitoare la *mimesis* nu a fost formulată, timp de două mii de ani în legătură cu arhitectura şi muzica, ci doar cu pictura, sculptura, poezia.[19] Vom porni de la presupoziţia că a existat, totuşi – deşi nu în chip explicit – o mediere de tip *imitatio* între arhitectură şi o paradigmă ideatică, urmând două direcţii: Omul, pe de o parte, şi o noţiune mult mai complexă (Lumea, Pământul, Universul), pe de altă parte.

II. 1. *Omul ca model*

Ideea că obiectul de arhitectură ar putea fi comparat cu un organism viu[20] are fără îndoială o vârstă venerabilă. Unul din prilejurile în care a fost formulată, şi pornind de la care se reclamă o tradiţie cu ramificaţii diverse în Renaştere, este cel al tratatului lui Vitruviu[21]. Deşi pasajele în care sunt puşi în relaţie omul şi templul au fost interpretate mai ales în sensul unei strânse corespondenţe interdimensionale[22], se poate vorbi şi de o hermeneutică mai subtilă, a *geometriei omului*, identificabilă în formula "homo ad circulum" ("homo ad quadratum"): "Într-adevăr, dacă un om e aşezat culcat, cu mâinile şi picioarele întinse şi se pune vârful unui compas pe buricul lui, atunci, descriind o circumferinţă, degetele mâinilor şi ale picioarelor vor fi atinse de circumferinţă. Mai mult, după cum schema circumferinţei se realizează în corp, tot aşa se va găsi în el şi traseul unui pătrat."[23]

Apelul la acest pasaj devine recurent în texte de secol XV şi cu precădere ilustrat în ediţii de după 1500 ale tratatului *De arhitectura.* Un astfel de desen se afla deja în tratatul lui Francisco di Giorgio[24] (fig. 2) deţinut şi adnotat de Leonardo şi el însuşi îl reinterpretează (fig. 4); Fra Giocondo este autorul a două ilustraţii în ediţia Vitruviu din 1511 (fig. 3), iar în 1521, Cesarino, discipol al lui Bramante, într-o reeditare a tratatului şi probabil la curent cu desenul lui Leonardo (fig. 1), adaugă unele comentarii care trădează meditaţii asupra armoniei şi proporţiei puse în circulaţie în ambianţa lui Bramante şi Leonardo[25]. Între cele mai subtile interpretări se află cea a lui Francesco Zorzi (Giorgi), un adept al neo-platonismului îndeaproape interesat de arhitectură[26]. În tratatul său *De*

---

[18] *Ibidem*, p. 32.

[19] W. Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni*,. Trad. de Rodica Ciocan-Ivănescu, Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 64. Charles Batteux (*Lex beaux arts reduits à un même principe*, 1747) a fost primul care a susţinut ca toate artele sunt arte de imitaţie

[20] A. Chastel, *Artă şi umanism*..., I, p. 260; R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Random House, New York, 1962, p. 14.

[21] "[...] bine au rânduit cei din vechime ca şi în săvârşirea operelor de artă membrele acestora (oamenilor) luate individual să aibă relaţii dimensionale comune cu înfăţişarea generală a întregului [...] mai ales pentru edificiile zeilor" - Vitruviu, *Despre arhitectură*, Trad. de G.M. Cantacuzino, Traian Costa şi Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1964, III, 1, p. 101-102.

[22] Nici un tratat în descendenţa celui al lui Vitruviu nu omite raporturile proporţionale între dimensiunile umane şi cele ale ordinelor arhitecturale; "din trupul uman derivă toate măsurile şi denominaţiile lor"– Luca Paciolli, *Divina proportione*, *apud* R. Wittkower, *op. cit.*, p. 15.

[23] Vitruviu, *op. cit.*, III, 1, p. 102; L.B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, London, 1996, VII, 5, 115v – 117, p. 199.

[24] Cod. Laurenziana, Ashburnham 361, fol. 5r – R. Wittkower, *op. cit.*, p. 14.

[25] *Ibidem*, p. 14-15.

[26] *Ibidem*, p. 16.

harmonia mundi totius (Veneția, 1525) el deviază discuția – într-un capitol semnificativ intitulat *Quod Homo imitatur mundum in figura circulari* (De ce Omul înscris în cerc este imaginea lumii) – în zona geometriei mistice deprinsă prin mijlocirea lui Ficino din *Enneadele* lui Plotin; pentru el, lumea vizibilă, corporală (homo mundus) este *locus*-ul prin intermediul căruia pot fi descoperite relațiile invizibile – în ordinea intelectului – între Suflet și Dumnezeu (ca "intelligibilis sphera")[27]. Ipostaza vitruviană a omului, în contextul revigorării matematicii euclidiene, devine astfel, întărită de postularea creștină a omului-chip al lui Dumnezeu, un simbol al *sympathiei* matematice între microcosmos și macrocosmos[28]. Aceeași termeni se întâlnesc la Platon, în *Banchetul*[29], nu întâmplător unul dintre dialogurile cele mai frecventate de neoplatonism.

La rândul sau, Francisco di Giorgio a apelat la trupul uman, din care a extras anumite elemente proporționale, aplicabile atât la detaliu cât și la întreg[30]. Înscriindu-l, a încercat să demonstreze cum pot fi în mod organic conciliate componente atât centrale cât și longitudinale ale unei scheme de edificiu sacru[31] (fig. 8). Deși tendința de stabilire a unei rețele modulare antropometrice este identificabilă în epocă, o altă formulare univocă precum cea a lui Francisco di Giorgio nu se cunoaște[32], cu atât mai particulară cu cât, deși de o manieră procustiană, era aplicabilă și în compunerea fațadei[33].

În fine, un alt tip de relație între edificiul de cult și modelul antropomorfic, mult mai diluată, este cea susținută de N. Pevsner, a substituirii unui fond uman, a unui "program" precum cel definit de Pico della Mirandolla[34]: "[...] a conceput omul ca pe o lucrare cu un aspect care nu îl diferențiază și așezându-l în centrul Universului, I-a vorbit astfel [...]. Te-am pus în centrul lumii pentru ca de aici să privești mai lesne cele ce se află în lumea din jur."

II. 2. *Modelul mundan*

O nouă direcție în literatura din jurul problemei centralității în arhitectura religioasă a Renașterii a fost deschisă de Rudolf Wittkower[35], care a contestat opinia tradiționala conform căreia predilecția renascentistă pentru edificii de cult de plan central ar exprima un nou estetism păgânizant[36]. El este cel care, într-un dialog polemic cu autori care căutau să sublinieze imaginea factice a unui om renascentist mai puțin sensibil la valorile

---

[27] *Ibidem*; " (Dumnezeu) ... această sferă inteligibilă care conține în ea forma lumii", trad. din lb. fr. (Émile Bréhier) – Plotin, *Ennéades II*, 9, 17.

[28] R. Wittkower, *op. cit.*, p. 16.

[29] "Iar felurile acestea de oameni erau în număr de trei [...] cel bărbătesc își avea obârșia în Soare, cel femeiesc în Pământ, cel bărbătesc – femeiesc în Lună, Luna ținând și de Soare, și de Pământ. Și tocmai de aceea erau rotunde și rotitoare aceste făpturi [...] pentru că semănau cu astrele care le zămisliseră" – Platon, *Banchetul*, Trad. de Petru Creția. *Opere complete*, II, Humanitas, București, 2002, 190 b, p. 100.

[30] O.M. Ungers, „*Ordo, fondo et mensura*: the Criteria of Architecture" în *Italian Renaissance Architecture*, 1996, p. 315.

[31] R. Wittkower, *op. cit.*, p. 11.

[32] 'Francesco notes that a circle touching the nose and bottom of the torso "will give the width of the temple", and the distance from the nose "to the crown of the head...will give the diameter of the hemicycles" which surround the domed area' – H. Millon, "Architectural Theory of Francisco di Giorgio", în *Renaissance Art*, Icon Editions, 1973, p. 136.

[33] 'The anthropomorphic approach is also used to determine the proportions and articulation of a façade' - *ibidem*, p. 137.

[34] G.P. della Mirandolla, *Despre demnitatea omului*, Trad. de Dan Negrescu, București, 1991, p. 122.

[35] R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Random House, New York, 1962.

[36] E.H. Gombrich, "De la reînvierea literelor la reformarea artei: Niccolo Niccoli și Filippo Brunelleschi", în *Moștenirea lui Apelles*. Trad. de Florin Ionescu, Meridiane, București, 1981, p. 153.

religioase[37], a susţinut ipoteza unei conjuncţii între elaborarea teoretică a schemei planimetrice centrale şi anumite teze ale lui Nicolaus Cusanus, formulate în *De docta ignorantia.* În ce măsură o asemenea presupoziţie ar fi justă este greu de stabilit, cu atât mai mult cu cât există anumite conexiuni seducătoare. Atenţia acordată de Nicolaus Cusanus matematicii ca ştiinţă speculativă[38] era împărtăşită de un număr tot mai mare de contemporani, între care Toscanelli – o figură-cheie în istoria intelectuală a Quattrocento-ului italian – şi papa Nicolae al V-lea; sunt indicii că între el şi Filippo Brunelleschi, Marsilio Ficino, Leon Battista Alberti ar fi existat strânse relaţii pe temeiul cărora un fertil schimb de idei poate fi presupus[39].

Momentul cusanian, deopotrivă ancorat în misticismul târziu medieval şi în primele articulaţii ale umanismului, este unul de răscruce în filosofia europeană[40]. Concepţia sa despre lume depăşeşte ierarhia scolastică a sferelor statice, aflate într-o strânsă relaţie cu miezul lor – pământul – înlocuind-o cu un univers de o substanţialitate uniformă, lipsit de un centru fizic sau ideal[41]; un continuum organizat de legile imuabile ale matematicii, cu ajutorul căreia este posibilă însăşi cunoaşterea lui Dumnezeu. În efortul său de a construi un sistem metafizic este evidentă familiaritatea cu moştenirea platonică şi pitagoreică, şi cu scrierile lui Augustin şi Pseudo-Dionisie Areopagitul[42]. Punctul de plecare este conceptul pitagoreic "Totul in număr", regăsit la Platon şi neo-platonici şi preluat de o întreagă tradiţie medievală începând cu Augustin[43]. În interpretarea lui Nicolaus Cusanus, numărul înlesneşte comparaţia între ştiut şi neştiut[44], care deschide drumul către cunoaştere; mintea omului, neputându-se mişca decât între marginile inegalităţilor şi contradicţiilor, rămâne neputincioasă în faţa absolutului – maxim şi minim – al cărui chip este Dumnezeu (*coincidentia oppositorum*)[45]. Urmând până la un punct tradiţia platonică, Nicolaus Cusanus elimină noţiunea pre-existenţelor arhetipale; Dumnezeu singur este arhetipul universal – *forma essendi* – al tuturor lucrurilor[46]. Universul ca atare a existat ca idee în

---

[37] Opinii ale unor John Ruskin – '(an architecture) Pagan in its origin, proud and unholy in its revival, paralysed in its old age', Geoffrey Scott – 'an architecture of taste, seeking no logic, consistency, or justification beyond that of giving pleasure' sau Nikolaus Pevsner – ' the religious meaning of the church is replaced by a human one'. R. Wittkower, *op. cit.*, p. 1-2 şi note.

[38] '[...] above all, Cusanus was a speculative mathematician; he consistently emphasized the special effectiveness of number when applied to philosophical and theological problems' – P. Moffit - Watts, *Nicolaus Cusanus. A Fifteenth Century vision of man,* Leiden, 1982, p. 53.

[39] *Ibidem*, p. 20.

[40] Se ştie că a urmat la Deventer şcoala "fraţilor vieţii comune", asemeni unor Ruysbroeck şi Thomas Hamarken, că a frecventat Universitatea din Heidelberg, unul din cuiburile nominalismului, şi că a studiat dreptul la Padova. P. P. Negulescu, *Nicolaus Cusanus*, Bucureşti, 1937, p. 33; P. Moffit - Watts, *op. cit.*, p. 2, 23 – '[...] especially influenced by the writings of Meister Eckhart'.

[41] "[...] cum nu este posibil ca lumea să fie închisă între un centru material şi o circumferinţă, lumea este inteligibilă, Dumnezeu îi este centru şi circumferinţă [...]". Nicolas de Cusa, *De la docte ignorance*, II, 11, Paris, 1930, p. 43 ; P. Moffit - Watts, *op. cit.*, p. 63.

[42] R. Wittkower, *op. cit.*, p. 28-29; P. Moffit - Watts, *op. cit.*, p. 22.

[43] R. Wittkower, *op. cit.*, p. 28-29; 'God was the origin of all beauty and beauty was expressed through measurements, number and harmony'; O.M. Ungers, *op. cit.*, p. 307.

[44] P. Moffit - Watts, *op. cit.*, p. 37.

[45] *Ibidem*, p. 44; "[...] aceasta ne depăşeşte inteligenţa, căci ea nu poate, în sine, să combine cele contradictorii pe căile raţiunii [...] maximul şi minimul [...] sunt termeni ai unei valori transcendente." Cf. Nicolas de Cusa, *op. cit.*, I, 4, p. 44.

[46] "Singur, Dumnezeu este sufletul şi spiritul lumii, în măsura în care sufletul este considerat ca ceva ţinând de absolut, în care se află în act toate formele lucrurilor". – *Ibidem*, II, 9, p. 14; P. Moffit - Watts, *op. cit.*, p. 70.

mintea Creatorului, la fel cum în mintea arhitectului se află planul înainte de construcție[47]. Dezvoltând o formulă pseudo-ermetică, Nicolaus Cusanus îl vizualizează pe Dumnezeu ca fiind adevăratul centru al Universului, figură geometrică perfectă, deopotrivă centru şi circumferință a cercului[48]. O viziune similară se regăseşte şi la Marsilio Ficino, care, sprijinindu-se pe surse ermetice şi pe autoritatea lui Plotin, postulează existența lui Dumnezeu în acelaşi timp imanent lucrurilor şi circumferință a Universului, depăşind limitele măsurabilului[49]. Însuşi construcția ontologică ficiniană induce ideea unei circularități, a solidarității totului cu Dumnezeu într-un circuit al *eros*-ului care este o răspândire şi o reflectare de lumină[50].

Analogia – veche de fapt – între Univers, în înfățişarea sa întocmită întru celebrarea divinului, şi imaginea Templului, ca reducție ideatică, este reluată în secolul al XV-lea, în comentariile Psalmilor – *in sole posuit tabernaculum suum*[51] – şi în poezia liturgică; ca metaforă, revine – în mediul ficinian mai ales – în meditațiile şi viziunile consacrate spectacolului cosmic[52], de certă descendență dantescă, într-un cadru mai general al îndemnului la interpretare în cheie simbolică a lucrurilor sensibile, al teoriei Universului-lumină, a luminii ca vehicul al contemplației şi principiu al manifestării lui Dumnezeu în Univers[53]. Templul în sine este văzut ca având o funcție dublă, de a pregăti sufletul pentru contemplare, cea mai aleasă dintre virtuțile sale, şi de a-l purta pe spectator pe această cale, către o terapeutică spirituală, a exaltării şi purificării[54].

Dintr-o altă direcție, cea geometrică, analogia se instituie la nivelul elementelor, într-un scenariu în care focului îi corespunde piramida, pământului cubul, aerului octaedrul şi apei icosaedrul, Universul întreg având semnul dodecaedrului[55]; observăm că în marea majoritate, proiecțiile orizontale ale acestor corpuri sunt susceptibile de a favoriza compoziții planimetrice centrale.

III. *Tratate de arhitectură*

Alături de această direcție mai curând speculativă, care poate fi considerată independent de temele arhitecturii, se poate urmări un curent teoretic, cu inflexiuni mai bogate în secolul al XV-lea şi cu o concentrare mai mare asupra laturii practice în secolul al XVI-lea[56], înăuntrul căruia problema planului central este bine definită şi nuanțată.

---

[47] *Ibidem*, p. 68; este evidentă apropierea de *Timaios*; A. Chastel, *Artă şi umanism*..., I, p. 255.

[48] R. Wittkower, *op. cit.*, p. 28.

[49] "Dumnezeu este centrul întregului, pentru că este în toată ființa mai înăuntrul ei decât aceasta în ea însăşi, pentru că există în afara a toate şi se revarsă peste toate ființele până în punctul în care depăşeşte cu întreaga lui demnitate culmea fiecăreia" – *Ibidem*; A. Chastel, *Marsile Ficin*..., p. 58.

[50] E. Garin, *Umanismul italian*, Bucureşti, 1982, p. 58.

[51] "A aşezat în soare altarul său" – *apud* A. Chastel, *Artă şi umanism*..., p. 268; "[...] l'image du cercle [...] le symbole-type qu' impose l' analogie de sa structure avec la place privilegiée du soleil dans le monde visible et celle de l' âme dans l' invisible". Idem, *Marsile Ficin*...p. 58.

[52] "[...] trebuie – spunea Ficino – ca în fiecare cerc din acest Templu să se mişte corurile preoților care înalță imnuri lui Dumnezeu" – A. Chastel, *Artă şi umanism*..., I, p. 268.

[53] Idem, *Marsile Ficin*..., p. 82-83.

[54] Idem, *Artă şi umanism*..., I, p. 269.

[55] Idem, *Marsile Ficin*..., p. 101.

[56] '[...] first, the generation of Brunelleschi and Alberti, which is documented by archival material, theoretical writing on architecture, and biography [...] second [...] the age of rugged individualism in architectural practice [...] which is not strong in theory [...] finaly [...] the later sixteenth century [...] architects begin to write about practice, while they tend to stabilize theory into law' – J. Ackerman, *op. cit.*, p. 149.

Primul tratat de arhitectură al Renaşterii, *De re aedificatoria*, aparţine lui Alberti şi este datat după o părere generală în anii'50 ai secolului al XV-lea[57].

Impulsul care l-a condus către redactarea acestuia a fost, se pare, nevoia de recuperare a tratatului lui Vitruviu în sensul unei ordonări, a elucidării unor pasaje confuze, a stabilirii unei terminologii adecvate; venind, către anii 1440 din partea lui Lionello d'Este, acest reper poate fi privit, de asemenea, şi ca exprimarea intenţiei de a procura, pentru nevoile unui grup restrâns de intelectuali, un comentariu la opusculul vitruvian[58]. Relaţia dintre *De re aedificatoria* şi *De architectura* nu este una de fidelă corespondenţă, cum se credea[59], ci evident polemică şi vizând scopuri şi concluzii diferite. Structura tratatului lui Alberti se compune riguros în jurul celor trei atribute ale arhitecturii – *firmitas, utilitas, venustas* – în timp ce organizarea celui vitruvian este cumva confuză; unul din neajunsurile acut resimţite este imixtiunea cuvintelor latine şi eline în economia generală a lucrării, precum şi inexistenţa unor termeni latini capabili să exprime anumite detalii tehnice.[60]

În privinţa planului central, textul vitruvian nu este în măsură să constituie o sursă explicită; singura menţiune pe care o face Vitruviu este o observaţie generală la capătul unei discuţii despre temple : "Se fac şi temple rotunde, dintre care unele sunt monoptere, cu coloane şi fără cella, altele se cheamă periptere[61]". În schimb, tratatul albertian conţine, în Cartea a VII-a, primul program complet al unei biserici ideale. Discuţia începe prin câteva consideraţii asupra formelor potrivite templelor – cuvântul ales pentru a denumi edificiul de cult – care variază, în funcţie de destinaţie, în jurul a nouă figuri geometrice[62], între care primează cercul: "Este evident din tot ceea ce este modelat, produs sau creat prin influenţa ei, că Natura se desfată mai ales în cerc. Să mai pomenesc pământul, stelele, animalele, cuiburile lor, şi aşa mai departe, pe care ea le-a făcut rotunde?[63]". Căutând dovezi în sprijinul ierarhiei sale tipologice, Alberti se referă la arhitectura antică – "pentru planurile cu multe laturi, cei din vechime foloseau şase, opt, sau chiar zece unghiuri. Colţurile unor asemenea planuri trebuiau să fie înscrise într-un cerc"[64] – preluând informaţii eronate puse în circulaţie în Evul Mediu[65]. Una din motivaţiile care, în

---

[57] Prezentat papei Nicolae al V-lea, în 1452, şi publicat la Florenţa în 1485. Cf. F. Lemerle, "Leon Battista Alberti", în *Dictionnaire des Architectes*, Albin Michel, 1999, p. 20.

[58] R. Krautheimer, "Alberti and Vitruvius" în *Studies in Western Art*, Princeton University Press, 1963, p. 49-52. Tratatul *De architectura* s-a făcut cunoscut în 1415 prin descoperirea de către Poggio a unui manuscris în mănăstirea St. Gall, care a fost socotit, datorită minusculei caroline, un original roman; în realitate, sunt cunoscute aproximativ cincizeci de astfel de manuscrise datând din secolul al IX-lea până în secolul al XV-lea. În ciuda acestei abundenţe, în Evul Mediu, textul lui Vitruviu a fost puţin folosit, cu precădere la stabilirea unor proporţii muzicale sau a relaţiilor antropometrice. Renaşterea a adus cu sine o schimbare majoră de receptare: *De architectura* era singura dovadă teoretică a arhitecturii antice, indispensabilă celor ce voiau să construiască *all' antica* – *Ibidem*, p. 48-49.

[59] N. Pevsner, *op. cit.*, p. 86.

[60] *Ibidem*, p. 42, 50-51.

[61] Vitruviu, *op. cit.*, cartea IV, III, p. 167.

[62] 'Alberti reccomends nine basic geometrical figures in all for churches: apart from the circle, he lists the square, the hexagon, the octagon, the decagon and the dodecagon [...] In addition to these six figures he mentions three developments from the square, namely the square plus one-half, the square plus one-third and the squqre doubled' – R. Wittkower, *op. cit.*, p. 3; '[...] seven reccomended platforms [...] three distinctive types' – L. March, *Arhitectonics of Humanism*, G. B., 1998, p. 185 şi nota 11.

[63] L. B. Alberti, *op. cit.*, cartea VII, 4, 114-115, p. 196.

[64] *Ibidem.*

[65] 'In fact, there were very few circular temples remaining from antiquity; many of the buildings called temples in the fifteenth century were in fact tombs. Much information on the centralized plan is

configurația teoretică albertiană – a definirii frumosului ca fiind acea potrivire armonioasă (*concinnitas*) între părți, astfel încât nici una dintre ele să nu fie îndepărtată fără a altera întregul – susțin validitatea unei forme centralizate, este echilibrul geometric intrinsec; nici o altă figura geometrică decât cele derivate din cerc şi pătrat nu este aptă să îndeplinească organic această condiție[66].

Deşi nu reiese din text predilecția, în ceea ce priveşte planimetria, pentru o anume formă geometrică, simptomatic este faptul că, atunci când se referă la bazilică, Alberti nu o menționează printre tipurile potrivite pentru un edificiu sacru[67]. Apare însă templul etrusc – a cărui descriere făcută de Vitruvius era îndeajuns de obscură pentru a-l face să îl confunde cu un mausoleu, asemănător întrucâtva cu basilica lui Maxențiu[68] - în conjuncție cu o tradiție mai veche ce acorda atenție originilor etrusce şi ruinelor originare ale Florenței[69].

În privința spațiului citadin, poziția lui Alberti depăşeşte concepțiile medievale; deşi încă o reprezentare vizibilă a valorilor constitutive ale comunității urbane – economice, morale, religioase, dar şi istorice şi politice – oraşul albertian nu mai este un loc închis şi protejat, ci un nod de relații şi un centru al puterii[70]. După cum, în Florența, centrul spațial era domul lui Brunelleschi, a cărui umbră capătă sensul unei autorități protectoare[71], aşa şi biserica oraşului descris de Alberti este principalul său ornament: "un templu bine întocmit este, fără îndoială, cea mai mare şi mai însemnată podoabă a oraşului"[72]. Prin urmare, ar fi indicat să se afle pe o structură supraînălțată şi vizibilă din toate părțile: "Trebuie să aşezi templul într-un loc aglomerat, bine cunoscut şi impunător, departe de orice atingere profană; în acest scop, ar trebui să fie într-o piață nobilă şi largă şi să fie înconjurată de străzi încăpătoare [...] încât să fie perfect vizibilă din orice direcție[73] [...] spațiul ocupat de templul întreg ar trebui să fie ridicat peste nivelul oraşului: aceasta îi va da un aer sporit de demnitate".[74]

Programul lui Alberti este, de fapt, greu traductibil în practică; arareori în Renaştere şantierul unei biserici se înalță *ex nihilo*, ci continuă în mod obişnuit o structură deja existentă (unul dintre cele mai potrivite exemple ale unei inserții în țesut urban este chiar biserica Sant' Andrea din Mantova. Expresii ale adecvării modelului albertian la situații concrete sunt destul de puține: Santa Maria delle Carceri la Prato (fig. 10, 11), Santa Maria della Consolazione la Todi (fig. 12, 13), Il Tempietto (fig. 14, 15, 16); mai generoasă este, în schimb, zona reprezentărilor: un detaliu din *Naşterea* pictată de Francisco di Giorgio Martini în biserica San Domenico din Siena[75], panourile din Urbino şi Baltimore, şi mai

provided by medieval encyclopedic writers: Rhabanus Maurus, Isidore de Seville, Vincent of Beauvais' –J. Rykwert, în L. March, *Arhitectonics of Humanism,* G. B., 1998, p. 392, nota 58.

[66] R. Wittkower, *op. cit*, p. 7; 'In such centralized plans the geometrical pattern will apear absolute immutabile, static and entirely lucid' – *ibidem.*

[67] *Ibidem*, p. 6.

[68] R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 45; R. Wittkower, *op. cit.*, p. 3, nota 3.

[69] Încă din 1403 Coluccio Salutati declara, sprijinindu-se pe descoperirea de relicve şi documente carolingiene, că Florența era adevărată moştenitoare a Romei; în secolul al XV-lea, florentinii vor reaminti în repetate rânduri originile romane ale Florenței, fundată de Sylla sau de Cezar, invocând *Chronica de origine civitatis*, un document de secol XIII – A. Chastel, *Artă şi umanism...*, I, p. 97, p. 103, nota 12.

[70] "[...] un Etat avec sa fonction historique." – G.C. Argan, *Le traité...*, p. 81-82.

[71] *Ibidem.*

[72] L.B. Alberti, *op. cit.*, cartea VII, 3, 113-114v, p. 194.

[73] *Ibidem.*

[74] *Ibidem*, 5, 115v-117, p. 199.

[75] L. Benevolo, *Storia dell' architettura del Rinascimento,* Roma, 1980, p. 245.

ales detaliile de fundal din *Predarea cheilor* de Perugino (fig. 18) şi *Logodna Fecioarei* de Rafael (fig. 17).

Una din problemele arhitecturii este cea a relaţiei dintre spaţiul interior şi anvelopa şi a exprimării ei în date exterioare. În multe dintre cazuri, faţada (principală) este un ecran, a cărui compoziţie nu indică neapărat organizarea spaţială şi care poate funcţiona ca *repoussoir* între spectator şi interior, o atare disjuncţie între elemente[76] – intim legate, în fond – riscând o alterare a informativităţii obiectului de arhitectură[77]. Partiurile care solicită ambele axe de simetrie rezolvă în chip fericit raportul pomenit, precum se întâmplă cu unele biserici construite la sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea – Il Tempietto, de pildă, sau Santa Maria della Consolazione.

O altă zonă a teoretizării edificiului sacru este *decorum*-ul. Direcţia spre care se îndreaptă Alberti este cea a unei formule austere. "Puritatea şi simplitatea ar fi mai plăcute zeilor. Nici să conţină un templu ceva care ar putea distrage mintea de la meditaţia religioasă către atracţia senzuală şi plăcere", declară el cu un prilej[78], într-un paragraf care a fost pus în legătură cu predilecţia lui Cicero pentru alb în decorul templelor[79]. Pe de altă parte, în privinţa interiorului, Alberti mizează şi pe o strategie a comunicării: "Nu aş pune nimic pe podeaua sau pereţii templului care să nu aibă legătură cu filosofia [...] încuviinţez cu hotărâre împodobirea pavimentului cu linii şi forme muzicale şi geometrice, astfel încât mintea noastră să primească impulsuri din fiecare parte[80]". În mod evident, căutările lui Alberti vizează o raportare a arhitecturii la filosofie; să vedem în el un reprezentant al neoplatonismului, este însă riscant. Deşi multe dintre ideile sale sunt în esenţă platoniciene şi înseşi relaţiile cu platonismul sunt complexe, pare mai plauzibilă conjuncţia cu tradiţia secolelor XIII-XIV, a lui Petrarca sau Bruni[81].

În privinţa surselor celuilalt opuscul teoretic important al secolului al XV-lea – deşi descoperit abia în secolul al XIX-lea – *Trattato di architettura* lui Filarete, situaţia este mult mai limpede; sursa sa este considerată a fi un grup de trei dialoguri târzii platoniciene – *Timaios*, *Critias*, *Legile*[82]. Apărut la scurt timp după cel al lui Alberti, în 1464, el s-a situat de la început pe o poziţie antitetică: în timp ce primul, prin recursul la Vitruviu, se raporta la antichitatea latină, acesta dezvăluie o înclinaţie către vechea cultura elină. Dintre cele trei dialoguri, *Critias* cuprinde cel mai bogat material de arhitectură şi pe temele sale, mai ales, se pliază discursul filaretian[83]. În privinţa bisericii, introduce o interesantă relaţie: " Noi creştinii ne construim bisericile înalte, astfel încât cei ce intră acolo să se simtă înălţaţi, iar sufletul să se poată ridica către contemplarea lui Dumnezeu"[84]. Filarete este un

---

[76] Explicabilă în parte prin metodele de proiectare; s-au păstrat numeroase desene de arhitectură care indică sumar exteriorul, astfel încât s-a vorbit de o adevărată "fobie a faţadei" în Renaştere. – J. Ackerman, *op. cit.*, p. 162-163; autorul propune şi o explicaţie, desigur nu suficientă în sine, a emergenţei planului central, în a doua etapă a arhitecturii italiene renascentiste – 'In churches the great trend toward the central plan was accompanied by a method of design that can be described only as centrifugal'.

[77] Medalia lui Matteo di Pasti, din 1450, înfăţişând elevaţia templului malatestian, sugerează mai degrabă o compoziţie centralizată.

[78] L.B. Alberti, *op. cit.*, cartea VII, 10, 124v-126, p. 220.

[79] R. Wittkower, *op. cit.*, p. 9.

[80] *Ibidem*.

[81] A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1959, p. 20.

[82] J. Onians, "Alberti and Filarete. A Study in Their Sources", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, London, 1971, p. 105.

[83] Filarete nu avea acces la textele lui Platon, întrucât nu cunoştea limba greacă; trebuie atunci să acceptăm ipoteza influenţei lui Francesco di Tolentino, prietenul său şi faimos erudit de la curtea Sforza. *Ibidem*.

[84] Cartea VII, *apud* R. Wittkower, *op. cit.*, p. 10.

mare admirator al antichității grecești; aceasta nu se disociază prea clar de "Grecia" bizantină și se poate presupune că biserica Sf. Sofia, despre care auzise fără să o vadă, este pentru el echivalentul unui autentic templu grec, pentru care propune o elevație (fig. 7)[85]. El alătură considerațiilor cosmice și filosofice albertiene o componentă psihologică legată de abordarea vizuală; în această direcție, subliniază importanța structurii circulare, capabilă să conducă optim privirea[86]; pledează astfel, deși în chip indirect, pentru valențele planului central.

Textul lui Francisco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare,* scris probabil după 1482 aduce clasificarea și ierarhizarea tipurilor planimetrice; primul dintre ele, cel mai perfect, este cel circular, deci central (fig. 5), al doilea, mai puțin desăvârșit, este cel rectangular, longitudinal prin urmare, în timp ce al treilea le reunește pe ambele – planul compozit[87]. Această formă hibridă (fig. 8, 9) poate fi și semnul unei nehotărâri în privința amplasării altarului, a cărui poziție trebuia să exprime relația uman-divin în termeni de distanță și apropiere[88].

Planul central capătă o situație privilegiată – deși în tradiție albertiană – în *Quatro libri di architettura* a lui Palladio; în cartea a patra Palladio precizează clar că "lăcașurile de cult se fac rotunde, pătrate, cu șase, cu opt sau cu mai multe laturi, care se înscriu toate într-un cerc, sau în multe alte forme"[89]. Modelul la care se raportează este templul roman, pe care îl crede circular: "[...] și noi, care nu avem zei falși, pentru a da bisericilor forma cea mai potrivită, vom alege pe cea mai perfectă și frumoasă, adică cea rotundă, care e cea mai simplă, mai uniformă, mai egală, mai puternică și mai încăpătoare. Această forma fiind închisă de o singură linie, căreia nu i se poate găsi nici început, nici sfârșit și având toate părțile egale între ele, contribuind toate la formarea întregului și, în sfârșit, orice punct al perimetrului găsindu-se la egală distanța de centru, este cea mai indicată să simbolizeze unitatea, esența infinită, universalitatea și suprema justiție a lui Dumnezeu"[90].

Între tratatele târzii de arhitectură se află și un text elaborat în 1572 de Carlo Borromeo, *Instructiones Fabricae ecclesisticae et Superlectilis ecclesisticae, Libri duo*, care adună deciziile Conciliului tridentin cu privire la spațiul sacru; forma circulară este considerată păgână, iar cea la care trebuie să ne întoarcem este "formam crucis"[91]. Ideea acestui text, congruă cu spiritul Contrareformei, este că atât biserica, cât și spectacolul liturgic au menirea să impresioneze cât mai mult. În direcția acestei accentuări a teatralității, predilecția pe care arhitectura de cult a epocii ulterioare o va avea pentru planul oval, întâlnit în 1547 în a cincea carte despre arhitectură a lui Serlio (fig. 6), în 1572 la Sant'Anna dei Palafrenieri și în 1595 la San Giacomo degli Incurabili se poate conjuga cu dezvoltarea arhitecturii teatrelor, care vor dezvolta o formulă centralizată.

COSMIN UNGUREANU
Universitatea Națională de Arte
București

[85] J. Onians, *op. cit.*, p. 99.

[86] "Quando vedi uno archo mezzo tondo, l'occhio tuo non è impedito niente quando tu lo risguardi.", Cartea VIII, *apud* R. Wittkower, *op. cit*, p. 10 și nota 4.

[87] *Ibidem*, p. 11.

[88] "Molti dicono che per dimonstrare Dio essere in nobiltà e perfezione lungi da noi per infinita distanza, è conveniente che il simulacrosia sia più distante dalla porta principale che si può", "[...]come Dio è presente in ogni luogo creatura, [...] pare conveniente che così il sacramento o simulacro sia nel centro del tempio", Cartea VII, *apud* Wittkower, p. 12-13 și notele 5 și 6.

[89] *Ibidem*, cap. II, p. 6.

[90] *Ibidem.*

[91] R. Wittkower, *op. cit.*, p. 31; A. Blunt, *op. cit.*, p. 129.

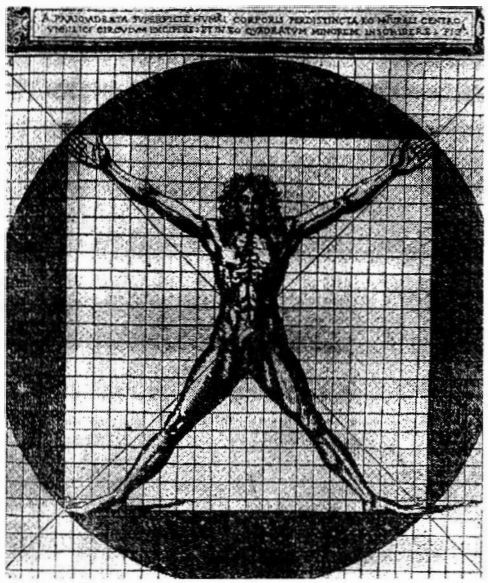

Fig. 1. Figură vitruviană – *De architectura*, ediția lui Cesarino, Como, 1521

Fig. 2. Figură vitruviană – Francisco di Giorgio, desen, Cod. Ashburnham 361, Bibl. Laurenziana, Florența.

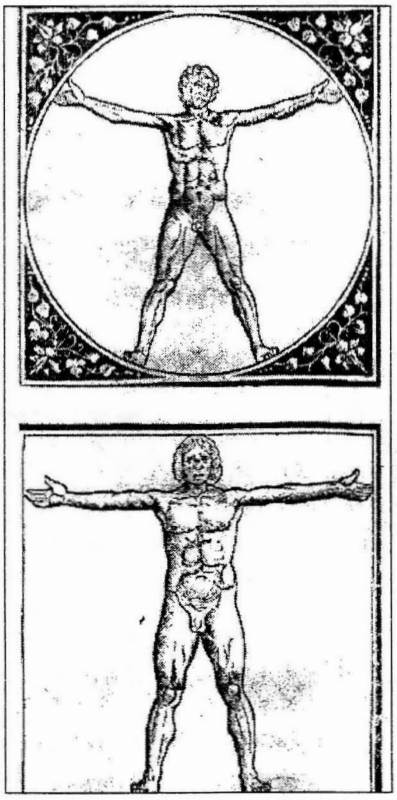

Fig. 3. Figură vitruviană – *De architectura*, ediția lui Fra Giocondo, Veneția, 1511.

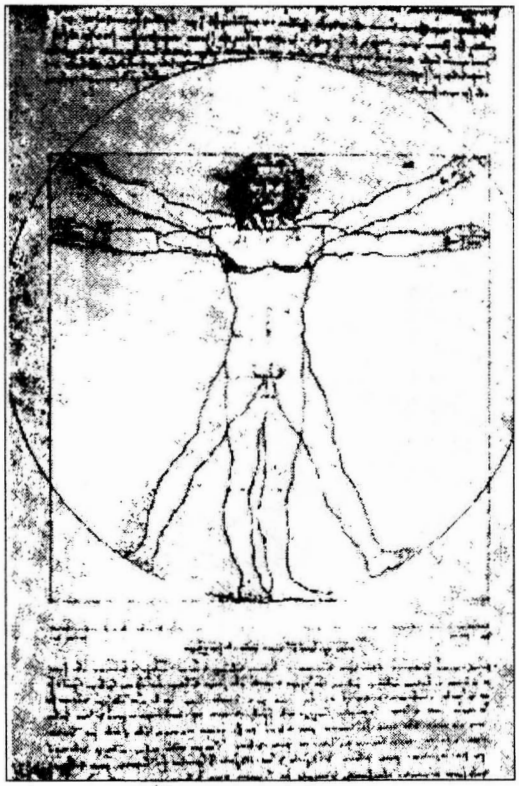

Fig. 4. Figură vitruviană – Leonardo da Vinci, desen, Accademia, Veneția.

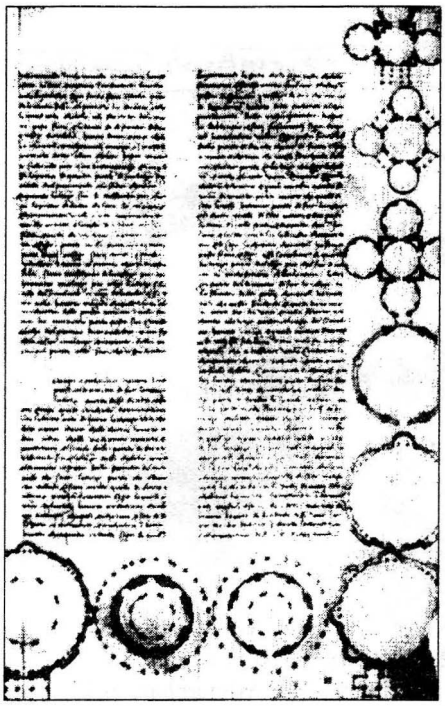

Fig. 5. Planuri centrale – Francisco di Giorgio, pagină din Cod. Ashburnham 361, Bibl. Laurenziana, Florența.

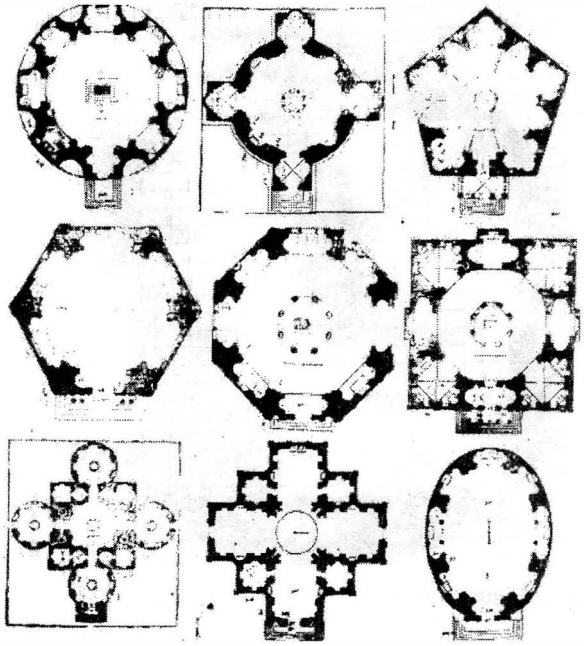

Fig. 6. Planuri centrale – Sebastiano Serlio, *Cinque libri di architectura*, 1547.

Fig. 7. Biserică ideală – Antonio Filarete.

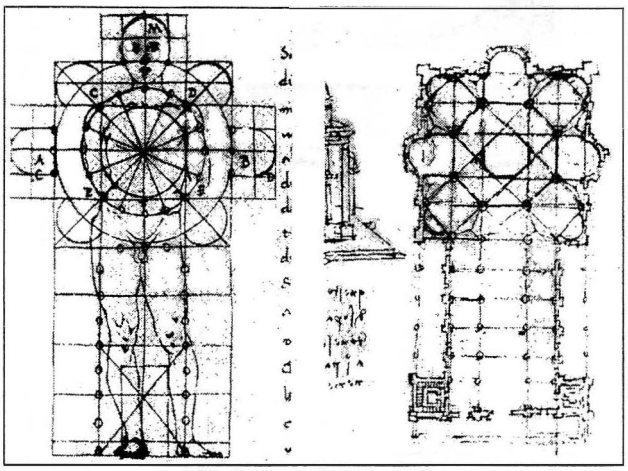

Fig. 8. Studiu antropometric – Francisco di Giorgio, desen, Cod. Magliab., Bibl. Naz., Florența.

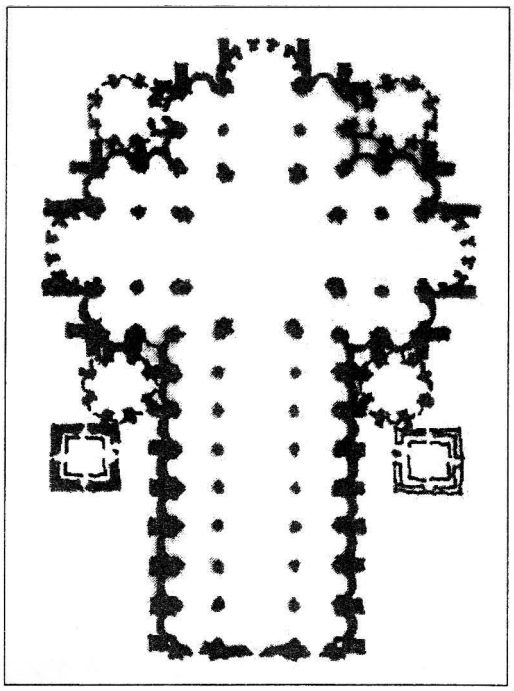

Fig. 9. Catedrala din Pavia – plan.

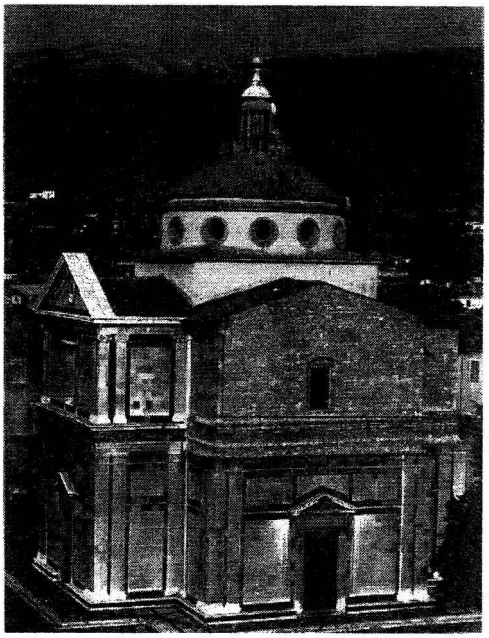

Fig. 10. Santa Maria delle Carceri, Giuliano da Sangallo, Prato – vedere exterioară.

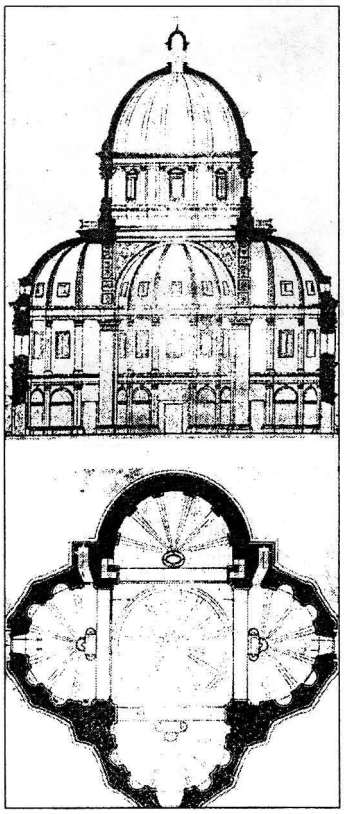

Fig. 11. Santa Maria delle Carceri, Giuliano Bramante, da Sangallo, Prato – plan şi secţiune.

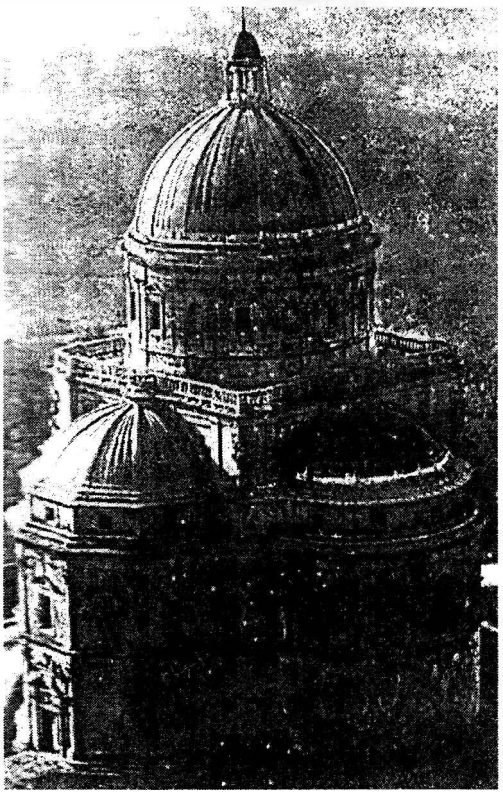

Fig. 12. Santa Maria delle Consolazione, Cola di Caprarola, Todi – vedere exterioară.

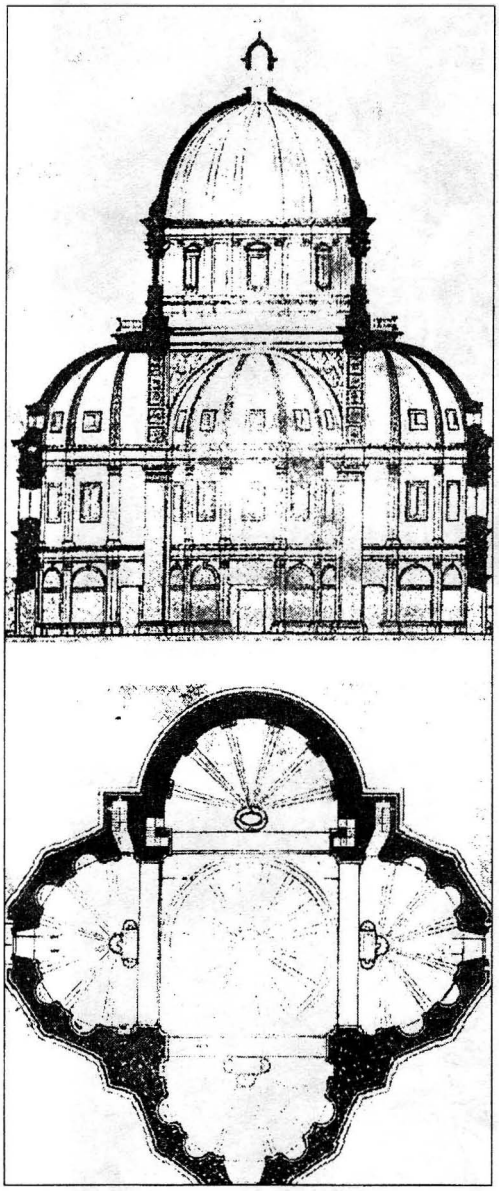

Fig. 13. Santa Maria delle Consolazione, Bramante ,Cola di Caprarola, Todi – plan şi secţiune.

Fig. 14. Il Tempietto, Bramante, Roma – elevaţie, desen de Federico Barocci.

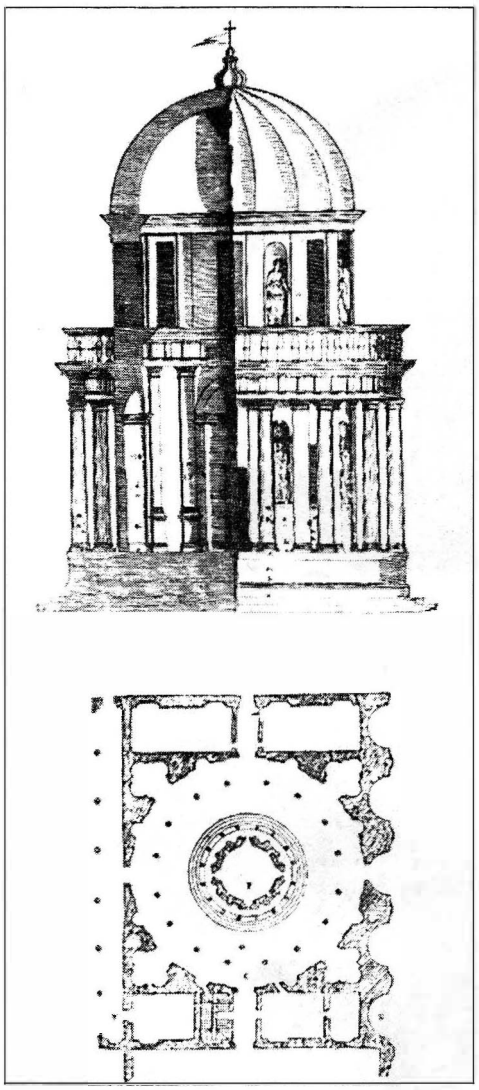

Fig. 15. Il Tempietto, Bramante, Roma - plan, vedere, secţiune, desen de Palladio.

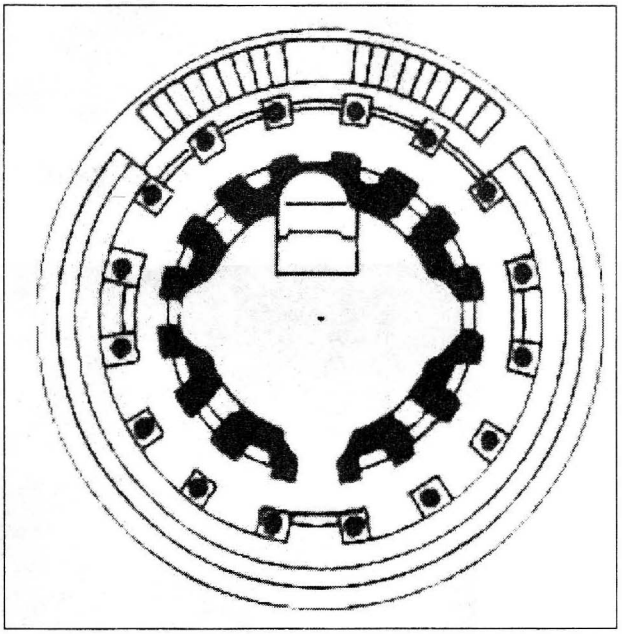

Fig. 16. Il Tempietto, Bramante, Roma – plan.

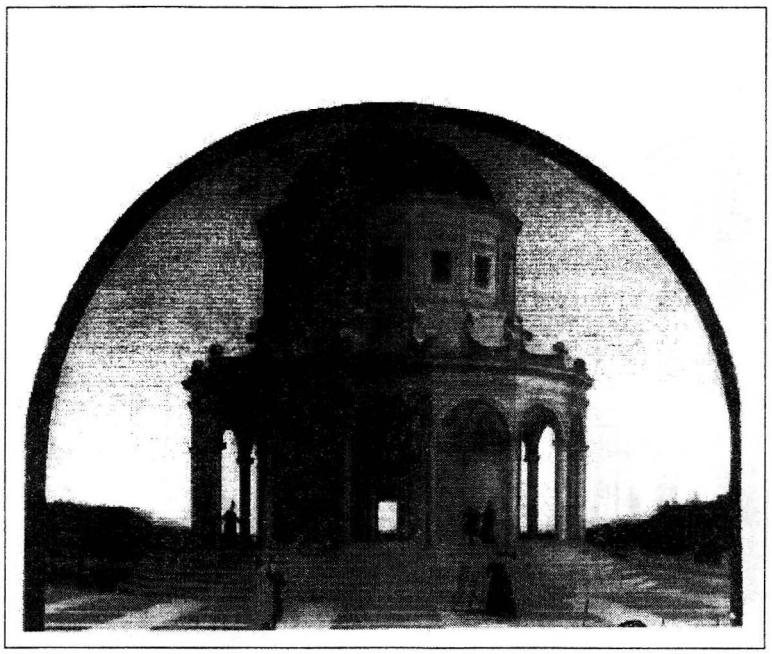

Fig. 17. Biserică ideală – Rafael, *Logodna Fecioarei*, detaliu.

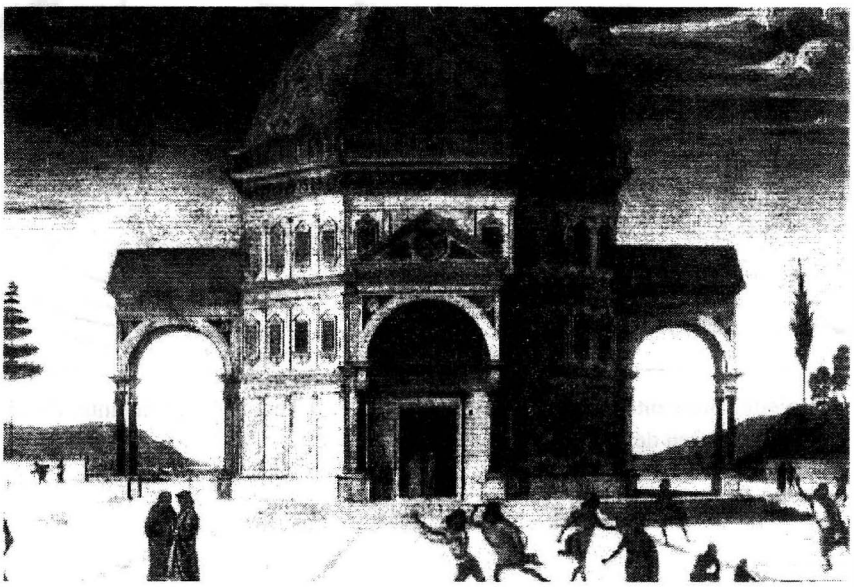

Fig. 18. Biserică ideală – Perugino, *Predarea cheilor*, detaliu.

Sursele figurilor:

Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Random House, New York, 1962, fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 12.

Benevolo, Leonardo, *Storia dell' architettura del Rinascimento*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1980, fig.7.

White, John, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Penguin Books, London, 1966, fig. 9.

Henry Millon, Ed, *Italian Renaissance Architecture*, Thames & Hudson Ltd., London, 1996, fig. 10, 14, 15, 17, 18.

Murray, Peter, *L'Architecture de la Renaissance*, Electa – Weber, Paris, 1973, fig. 11.

Henry Millon, Ed, *Key Monuments of the History of Architecture*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1965, fig. 13.

Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, John Murray, Albermarle Street, London, 1948, fig.16.

LE PLAN CENTRAL DANS L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE

RÉSUMÉ

À l'époque de l'Antiquité classique, l'architecture religieuse a occasionnellement fait appel à une planimétrie du type central, d'habitude circulaire, une explication possible étant celle suggérée par Vitruve sur la liaison entre l'aspect du temple et la divinité à laquelle il était consacré. Le Moyen Age occidental retient des expressions cohérentes du plan central seulement dans les aires de contact avec la civilisation byzantine surtout après 1099, l'an de la conquête de Jérusalem. C'est durant la Renaissance italienne que les possibilités de la composition centralisée ont été pleinement mises en valeur du point de vue pratique, ainsi que théorique. Il y a un foisonnement des ressorts ayant déclenché cet effort prémédité et soutenu d'interprétation et décryptage du plan central – en transgressant les limites de l'architecture vers celles connexes : théologie, philosophie, spéculations mystiques. Du point de vue de la temporalité, l'architecture du plan central, telle qu'elle a été formulée, est considérée comme appartenant à l'époque de la Renaissance, tandis que du point de vue spatial, ses sources – liées à l'évolution des mentalités – convergent vers l'Italie.

L'un des moments importants du scénario de cette démarche complexe est celui de la réévaluation du statut de l'architecte qui avance graduellement dans les rangs des intellectuels, quittant parfois le chantier pour s'attarder dans la zone des choses abstraites. Dans le monde de la Renaissance italienne traversée par les courants des différentes formes de philosophie platonicienne, le rôle de l'architecte de donner une forme à des idées pures, le rapproche du mythe du « créateur primordial ». Certains passages des dialogues tels que *Timée* ou *Banquet*, des commentaires de Marsile Ficin ou des gloses des psaumes, des textes mystiques tel que *De docta ignorantia* qui circulait dans les milieux humanistes, familiers aux architectes, représentent des points de départ pour une herméneutique du plan central. Cette direction spéculative pouvant être considérée indépendamment des thèmes de l'architecture coexiste avec une laborieuse construction théorique. Des opuscules comme *De Re Aedificatoria* d'Alberti, *Traité d'Architecture* de il Filareti ou *Quatre Livres d'Architecture* de Palladio, tous rapportés au modèle vitruvien formulent un véritable programme du Temple idéal.

L'idée d'un temple de la Chrétienneté est développée tout au long de la Renaissance et finalement organisée autour du chantier de l'église Saint Pierre de Rome. La forme de ce temple idéal oscille entre basilique et mausolée, les deux ayant une tradition ancienne. Le modèle de l'église Saint Lorenzo de Milan est le plus fréquemment repris surtout dans la partie septentrionale

de l'Italie parfois avec des suggestions subtiles (l'ensemble *Tempietto*) ou suivant des formules proches du modèle albertien comme celles de Léonard de Vinci.