

Université de Montréal

**Les plafonds de bois peints à Rome au XVIe siècle :
le cas du palazzo del Vaso (Colonna) à Santi Apostoli**

par
Marianne Raymond

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M. A.) en histoire de l'art

Mai 2017
© Marianne Raymond, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Les plafonds de bois peints à Rome au XVI^e siècle : le cas du palazzo del Vaso (Colonna) à Santi
Apostoli

Présenté par :
Marianne Raymond

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Philippe Cordez, président-rapporteur
Denis Ribouillault, directeur de recherche
Itay Sapir, membre du jury

RÉSUMÉ

En 1482, lorsque la construction du palazzo del Vaso s'achève sous le cardinal Giuliano della Rovere (1443-1513), l'édification d'imposants palais au cœur de la ville de Rome consiste en une pratique que se réservent, presque exclusivement, les Princes de l'Église. Manifestation ostensible du pouvoir, les riches et puissantes familles de la capitale ne tardent pas, dès le tournant du XVI^e siècle, à s'approprier à leur tour cette prérogative dans le but de légitimer leur statut social. Certes, l'architecture extérieure du palais demeure, pour ces familles, un moyen efficace d'y parvenir, mais à plus forte raison, le décor intérieur – mobilier, frises, plafonds de bois peints, etc. – devient un dispositif didactique de prédilection qui permet au commanditaire d'articuler ses visions politiques à l'intérieur de programmes iconographiques savamment élaborés. Suivant cette perspective, ce mémoire souhaite interroger une composante du décor rarement examinée par la discipline de l'histoire de l'art : le plafond de bois peint. À cet effet, celui commandité par Marcantonio II Colonna (1535-1584) pour le *salone* du palazzo del Vaso (Colonna) de Rome fait ici office de cas d'étude. En tant que l'une des plus anciennes familles baronniales romaines, alliée des impériaux espagnols, la famille Colonna est ponctuellement impliquée, au cours de son histoire, dans des conflits qui l'opposent à la papauté, notamment à partir de 1557, année où Marcantonio II Colonna devient le chef de la famille. Ainsi, il s'agira d'abord de recenser les variantes structurelles et les modalités d'ornementation des plafonds de bois de la Renaissance pour identifier celui du *salone*. Puis, nous procéderons à une première interprétation iconographique de son programme peint afin de montrer de quelle manière cette composante décorative véhicule un message politique, directement lié aux enjeux du clan Colonna.

Mots-clés : Rome (XVI^e siècle) ; décor intérieur ; plafonds de bois peints ; palazzo del Vaso (Colonna) ; Marcantonio II Colonna (1535-1584)

ABSTRACT

Under the order of Cardinal Giuliano della Rovere (1443-1513), the construction of Palazzo del Vaso was completed in 1482, a time when virtually all major palace constructions in the heart of Rome were restricted to the Princes of the Church. From the 16th century onwards, the leading wealthy families of the Italian capital appropriated this prerogative in order to legitimize their social status. The architecture of these palaces, as well as interior decoration such as furniture, friezes, painted wooden ceilings, etc., became symbols of status and power. Interior decoration also served as a didactic device that allowed the owner to articulate his political views within sophisticated iconographic programmes. From this perspective, the purpose of this thesis is to examine a décor component rarely addressed by art historians: the painted wooden ceiling. The ceiling commissioned by Marcantonio II Colonna (1535-1584) for the *salone* of the Palazzo del Vaso (Colonna) in Rome will serve as a case study. The Colonnas, traditionally pro-Spanish and one of the oldest Roman baronial families, were frequently involved in conflicts with the papacy, especially during the period when Marcantonio II Colonna was head of the household, from 1557. The structural variants and modalities of ornamentation specific to Renaissance wooden painted ceilings will be explored in order to form an in-depth analysis of the ceiling of the *salone*. Lastly, a first iconographic interpretation of its painted programme will be provided in order to demonstrate the conveyance of political messages directly linked to the stakes of the Colonna family.

Keywords: Rome (XVI^e century); interior decoration; wooden painted ceilings; Palazzo del Vaso (Colonna); Marcantonio II Colonna (1535-1584)

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	iv
Remerciements	xxi
INTRODUCTION	1
Les plafonds de bois peints dans littérature scientifique renaissance et contemporaine	3
L'ornement au service d'une approche méthodologique	11
1. Les plafonds de bois peints en Italie (XIV^e au XVI^e siècle)	16
1.1. Vocabulaire et définitions typologiques	16
1.2. Les <i>soffitti apparenti</i> : questionnement terminologique et déclinaisons stylistiques	22
1.3. Vestiges plafonnants et assimilation des formules antiques.....	29
1.4. Du plafond architectural au plafond ornemental : la quête d'une visibilité augmentée ...	37
2. Le palazzo del Vaso ai Santi Apostoli	51
2.1. Décors et fonctions des salles du <i>piano nobile</i> sous le cardinal Giuliano della Rovere (1474-1503)	57
2.2. Le mécénat artistique d'un <i>condottiere</i> : Marcantonio II Colonna (1535-1584)	65
2.3. Le plafond du <i>salone</i> : un espace de représentation des préceptes théoriques serliens....	74
3. La valeur indicielle de l'ornement : analyse du décor peint du plafond du <i>salone</i>	78
3.1. Fortune critique de la peinture mythologique et des <i>Métamorphoses</i> d'Ovide dans l'art de la Renaissance	79
3.2. Iconographie féminine et pouvoirs érotiques de l'image.....	86
3.3. L'illustration ornithologique à la Renaissance : entre symbolisme et empirisme	97
3.4. Des oiseaux, de leur piégeage et des métaphores sexuelles dans l'art pictural et littéraire de la Renaissance	105
CONCLUSION	110
Bibliographie	114
Figures	127

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, vue de la tour d'angle.
© Marianne Raymond

Figure 2. Palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, vue partielle de la façade.
© Marianne Raymond

Figure 3. Palazzo Venezia, Rome, vue de la façade principale depuis la piazza Venezia.
© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)
Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 13 mars 2017.

Figure 4. Palazzo dei Penitenzieri (della Rovere), Rome, vue de la façade depuis la Via della Conciliazione.
© John Pinto Collection (Princeton University)
Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 13 mars 2017.

Figure 5. *Schéma complet du plafond à compartiments du salone du palazzo del Vaso (Colonna) de Rome.*
© Marianne Raymond / David Martineau-Lachance (2017)

Figure 5.1 Anonyme, plafond à compartiments, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.2 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Armes de Marcantonio II Colonna*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.3 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Armes de Marcantonio II Colonna et Felice Orsini*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.4 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : compartiment type.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.5 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Variations de grotesques féminines*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.6 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Vénus et Cupidon*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.7 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Mercur*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.8 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Diane et Minerve* (?).
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.9 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Vulcain*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.10 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Mars et Vénus*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.11 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Léda et le cygne*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.12 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.13 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Mars et Vénus*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.14 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Pigeon*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.15 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Colombe* (?).
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.16 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Perroquet*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.17 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Colombe*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.18 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Bécasse*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.19 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Hirondelle*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.20 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Pic* (?).
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.21 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cigogne*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.22 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.23 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Colombe* (?).
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.24 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.25 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.26 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.27 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.28 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.29 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon maîtrisant un cheval et un lion*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.30 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant l'arc et les flèches de Phoebus*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.31 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant le caducée de Mercure*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.32 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant le casque de Mars (Arès) et l'autre, un bâton*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.33 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant la thyrses de Bacchus*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.34 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant le trident de Neptune*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.35 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant la massue d'Hercule*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.36 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant l'arc de Phoebus*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 6. Francesco Tizzone da Caravaggio et Gerolamo, dit Il Bologna (?), plafond, 1544-1545, bois peint et doré, salle d'Amour et Psyché, Castel Sant'Angelo, Rome.
Source : Piero Effe News (2015). [En ligne], http://pierooffenews.blogspot.ca/2015/02/mostralorenzolotto-e-i-tesori_15.html. Consulté le 14 mars 2017.

Figure 7. Francesco Tizzone da Caravaggio et Gerolamo, dit Il Bologna (?), plafond, 1544-1545, bois peint et doré, salle de Persée, Castel Sant'Angelo, Rome.

Source : Piero Effe News (2015). [En ligne], http://pieroeffenews.blogspot.ca/2015/02/mostralorenze-lotto-e-i-tesori_15.html. Consulté le 14 mars 2017.

Figure 8. Jean Baptiste Rondelet, *Schéma d'un plafond à orditura semplice*, 1831.

Source : RONDELET, Jean Baptiste (1831). [En ligne], *Trattato pratico e teorico dell'arte di edificare*. Traduit du français par Basilio Soresina, Mantoue : Caranenti, tavole LXXXV, <http://risorseelettroniche.biblio.polimi.it/rondelet/cd/index2.htm>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 9. Jean Baptiste Rondelet, *Schéma d'un plafond à doppia orditura*, 1831.

Source : RONDELET, Jean Baptiste (1831). [En ligne], *Trattato pratico e teorico dell'arte di edificare*. Traduit du français par Basilio Soresina, Mantoue : Caranenti, tavole XC, <http://risorseelettroniche.biblio.polimi.it/rondelet/cd/index2.htm>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 10. Jean Baptiste Rondelet, *Schéma d'un plafond « à la Serlio »*, 1831.

Source : RONDELET, Jean Baptiste (1831). [En ligne], *Trattato pratico e teorico dell'arte di edificare*. Traduit du français par Basilio Soresina, Mantoue : Caranenti, tavole LXXXVIII, <http://risorseelettroniche.biblio.polimi.it/rondelet/cd/index2.htm>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 11. Plafond, v. 1470, bois peint, auberge du Cerf, Bellinzona.

Source : BERTA, Edoardo E. (1912). *Soffiti in legno dei secoli XV, XVI E XVII : 20 tavole*, Milan : Hoepli, Coll. « Monumenti storici ed artistici del cantone Ticino », tavole XI.

Figure 12. Andrea Previtali, *Annonciation*, retable, v. 1508, huile sur bois, 261 x 165 cm, Santa Maria Annunziata di Meschio, Vittorio Veneto.

Source : Wikimedia commons (2016). [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 13. Benvenuto di Giovanni, *Annonciation*, 1470, tempera sur bois, 251 x 177 cm, San Bernardino, Sinalunga, détail.

© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 14. Giuliano da Sangallo, voûte, 1493, vestibule de la sacristie, Santo Spirito, Florence.

© Studio fotografico Quattrone, Firenze

Source : Mediateca di Palazzo Medici Riccardi (2007). [En ligne], <http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/immagine.php?id=1034>. Consulté le 26 juillet 2016.

Figure 15. Pinturicchio, voûte, v. 1492-1493, fresque, Sala delle Sibille, Appartamento Borgia, palais du Vatican.

Source : BOUBLI, Lizzie (2012). « “tutto quest'ordine con più ornamento” : la pensée ornementale de Michel-Ange », *Images Re-vues*, [En ligne], septembre, vol. 10, <http://imagesrevues.revues.org/1937>. Consulté le 20 octobre 2015.

Figure 16. Andrea Mantegna, voûte et oculus, 1468-1473, fresque et stuc, Camera degli Sposi, palazzo Ducale, Mantoue.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 16 juin 2016.

Figure 16.1 Andrea Mantegna, voûte et oculus, 1468-1473, fresque et stuc, Camera degli Sposi, palazzo Ducale, Mantoue, détail.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 16 juin 2016.

Figure 17. Michel-Ange, voûte, 1508-1512, fresque et stuc, chapelle Sixtine, palais du Vatican.

Source : Wikimedia commons (2016). [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/>. Consulté le 21 juin 2016.

Figure 18. Raphaël, dôme, 1513-1515, fresque et mosaïque, chapelle Chigi, Santa Maria del Popolo, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 19. Filippo Brunelleschi, dôme et plafond, 1421-1428, bois peint et doré, San Lorenzo, Florence.

© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 20. Michelozzo et Pagno di Lapo, plafond, v. 1459, bois peint et doré, chapelle des Mages, palazzo Medici Riccardi, Florence.

Source : Mediateca di Palazzo Medici Riccardi (2007). [En ligne], http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Soffitto_della_Cappella_dei_Magi. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 21. Tintoret, plafond, v. 1588, bois peint et doré, Sala del Maggior Consiglio, palazzo Ducale, Venise.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 22. Paolo Veronèse, plafond, 1555-1570, bois peint et doré, San Sebastiano, Venise.

Source : Save Venice Inc. ([s.d.]). [En ligne], <https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-ceiling/>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 23. Jacopo Zucchi et atelier, plafond, v. 1584-1585, bois peint et doré, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.

© Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (Rome)

Source : MOREL, Philippe (1989). *La Villa Médicis. Vol. 3 : Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis, étude iconologique*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p. 92.

Figure 24 Jacopo Zucchi (?), plafond, v. 1584-1585, bois peint et doré, chambre des amours, villa Médicis, Rome.

© Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (Rome)

Source : MOREL, Philippe (1989). *La Villa Médicis. Vol. 3 : Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis, étude iconologique*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p. 221.

Figure 25. Jacopo Zucchi, plafond, v. 1584-1585, bois peint et doré, chambre des muses, villa Médicis, Rome.

© A. de Luca (Rome).

Source : MOREL, Philippe (1989). *La Villa Médicis. Vol. 3 : Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis, étude iconologique*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p.121.

Figure 26. Giorgio Vasari, plafond, 1563-1565, bois peint et doré, Sala del Cinquecento, palazzo Vecchio, Florence.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 21 juillet 2016.

Figure 27. Amand Rose Emy, *Plan et coupes d'un plafond de bois suspendu à compartiments*, 1856.

Source : EMY, Amand Rose (1856). [En ligne], *Trattato dell'arte del carpentiere*, Venezia : G. Antonelli, tavole 30, http://sapienzadigitallibrary.uniroma1.it/identifier/RMSAR_00000038. Consulté le 14 mai 2016.

Figure 28. *Structure originale portante du plafond*, dessin technique, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.

Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).

Figure 29. *Structure portante du plafond après la restauration de 1948*, dessin technique, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.

Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).

Figure 30. *Structure portante du plafond après la restauration de 1948*, photographie, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.

Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).

Figure 31. *Structure portante du plafond après l'intervention de 2010*, photographie, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.

Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).

Figure 32. Victor Baltard, *Coupe transversale en direction sud*, 1843, plume, encre et lavis, 41,5 x 57,7 cm, Villa Médicis, Rome.

Source : TOULIER, Bernard (1989). *La Villa Médicis. Vol. 1 : Documentation et description*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p. 187.

Figure 33. Alfonso Vanegas Rizo, *Coupe verticale du premier cortile*, palazzo del Vaso (Colonna) à Santi Apostoli, Rome, 1978.

Source : VANEGAS RIZO, Alfonso (1978). « Il palazzo cardinalizio Della Rovere ai SS. Apostoli a Roma », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.*, vol. XXIV, p. 8.

Figure 34. Francisco de Hollandia, *Volta dorata*, 1538, aquarelle, Domus Aurea, Rome.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 16 mars 2016.

Figure 35. Giuliano da Sangallo, *Uno partimento duna volta anticho a Roma*, v. 1490-1516, encre sur parchemin, 18 x 12 cm.

Source : SANGALLO, Giuliano da (v. 1490-1516). [En ligne], *Taccuino senese*, folio 13^v, <https://www.wdl.org/fr/item/10597/>. Consulté le 3 août 2016.

Figure 36. Voûte de la tombe N, Isola Sacra, Ostia.

© Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rome

Source : JOYCE, Hetty E. (2004). « Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], janvier, vol. 67, p.198, <http://www.jstor.org/stable/40026030>. Consulté le 7 août 2013.

Figure 37. Voûte de la tombe 55, Isola Sacra, Ostia.

© Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rome

Source : JOYCE, Hetty E. (2004). « Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], janvier, vol. 67, p.199, <http://www.jstor.org/stable/40026030>. Consulté le 7 août 2013.

Figure 38. Pinturicchio, voûte du chœur, v. 1509, Santa Maria del Popolo, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 17 mars 2016.

Figure 39. Voûte à motifs géométriques, IV^e siècle, mosaïque, Santa Costanza, Rome, détail.

Source : COLASANTI, Arduino (1915). *Volte e soffitti italiani*, Milano : Bestetti & Tumminelli, p. 1.

Figure 40. Sebastiano Serlio, *Croquis de compositions géométriques pour plafonds de bois*, 1540, détail. [1537].

Source : SERLIO, Sebastiano (1540). [En ligne], *Regole Generali Di Architettura Di Sebastiano Serlio Bolognese Sopra Le Cinque Maniere de Gli Edifici*, Venice : Francesco Marcolini da Forli (éd.), p. LXXIII, https://archive.org/details/ldpd_11820669_001. Consulté le 3 décembre 2015. [1537].

Figure 41. Plafond de bois à compartiments, XVI^e siècle, palazzo Mattei di Paganica, Rome.

Source : HAASE, Arthur (1996). « I soffitti lignei a Palazzo Mattei di Paganica », *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia italiana*, Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, p. 330.

Figure 42. À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), plafond à compartiments (vue partielle), v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.1 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), compartiment central, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Armes de Marcantonio II Colonna*.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.2 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et Antée* et vertus théologiques et cardinales, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.3 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et le lion de Némée* et vertus théologiques et cardinales, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.4 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et le taureau de Crète* et vertus théologiques et cardinales, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.5 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et Cerbère* et vertus théologiques et cardinales, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.6 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Le triomphe de Bacchus*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.7 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *La chasse au sanglier de Calydon*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.8 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *La chute de Phaéton*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 42.9 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *La chute d'Icare*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 43. Anonyme, plafond à compartiments (vue partielle), v. 1570 (?), huile sur bois, pièce d'angle du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 43.1 Anonyme, *Emblèmes Colonna et Orsini, mascarons et oiseaux*, v. 1570 (?), huile sur bois, pièce d'angle du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 44. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur nord, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 45. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur est, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 46. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur ouest, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 47. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur sud, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 48. Pinturicchio, *soffitto dei Semidei*, v. 1490, Sala dei Semidei, palazzo dei Penitenzieri (della Rovere), Rome.

Source : Wikimedia Commons (2016). [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/>. Consulté le 15 juillet 2016.

Figure 49. Alex Barry, *Schéma d'un plafond à poutres*, 1991.

Source : THORNTON, Peter (1991). *L'époque et son style : la Renaissance italienne, 1400-1600*. Traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Paris : Flammarion, p. 54.

Figure 50. Andrea del Castagno, *La Cène*, 1447, fresque, 470 x 950 cm, Sant'Apollonia, Florence.

© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 16 avril 2017.

Figure 51. Baldassare Peruzzi, salle des Perspectives, 1515-1517, fresque, villa Farnesina, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 16 avril 2016.

Figure 52. Giovanni Alberti, décoration de la voûte, 1592, Sacrestia Vecchia, San Giovanni in Laterano, Rome.

© Capitoleum (Rome)

Source : SJÖSTRÖM, Ingrid (1978). *Quadratura : Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm : Almqvist & Wiksell, p. 119.

Figure 53. Pinturicchio, voûte, 1492-1494, stuc peint, Sala delle Arti Liberali, Appartamento Borgia, palais du Vatican.

Source : Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna (2017). [En ligne], http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=20922&titolo=Bernardino+di+Betto%2C+Stemma+Borgia+entro+disc+o+solare%2C+Candelabre+con+putti%2C+tori+e+corone+d%27Aragona. Consulté le 2 juin 2016.

Figure 54. Raphaël, voûte, 1508-1511, fresque, Stanza della Segnatura, palais du Vatican.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 55. Raphaël, voûte montrant les *Scènes de la vie de David*, v. 1518-1519, fresque, Loges de Raphaël, palais du Vatican.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 56. Raphaël, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome, vue générale.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 56.1 Raphaël, *Le concile des dieux*, 1517-1518, fresque, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 56.2 Raphaël, *Le banquet nuptial*, 1517-1518, fresque, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 56.3 Raphaël, *Mercur*, 1517-1518, fresque, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 57. Melozzo da Forlì, coupole, 1477-1480, fresque, sacristie de San Marco, sanctuaire Santa Casa, Loreto.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 24 mai 2016.

Figure 58. Alessandro Strozzi, *Plan de Rome*, 1474 (d'après l'original de 1450), détail.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 20 mars 2017.

Figure 59. L. De Blasi, *Schéma graphique illustrant les phases de construction, au XV^e siècle, des palais entourant la basilique dei Santi Apostoli*, 2002.

Source : MAGISTER, Sara (2002). *Arte E Politica: La Collezione Di Antichità Del Cardinale Giuliano Della Rovere Nei Palazzi Ai Santi Apostoli*, série IX, vol. XIV, fasc. 4, Rome : Accademia nazionale dei Lincei, p. 395.

Figure 60. Plan du *piano nobile* du palazzo del Vaso (Colonna) et du couvent franciscain, Santi Apostoli, Rome.

Source : MAGISTER, Sara (2002). *Arte E Politica: La Collezione Di Antichità Del Cardinale Giuliano Della Rovere Nei Palazzi Ai Santi Apostoli*, série IX, vol. XIV, fasc. 4, Rome : Accademia nazionale dei Lincei, p. 426.

Figure 61. Plancher cosmatesque, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

Source : SCHELBERT, Georg (2007). *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt : Books on Demand, p. 441.

Figure 62. Plan du *piano nobile*, palazzina della Rovere, palazzo Colonna, Rome.

Source : MAGISTER, Sara (2002). *Arte E Politica: La Collezione Di Antichità Del Cardinale Giuliano Della Rovere Nei Palazzi Ai Santi Apostoli*, série IX, vol. XIV, fasc. 4, Rome : Accademia nazionale dei Lincei, p. 400.

Figure 63. Scipione Pulzone, *Portrait de Marcantonio II Colonna*, 1575, huile sur toile, 202 x 119 cm, Galleria Colonna, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 24 mai 2016.

Figure 64. Schéma des plafonds, *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

Source : VANEGAS RIZO, Alfonso (1978). « Il palazzo cardinalizio Della Rovere ai SS. Apostoli a Roma », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.*, vol. XXIV, p. 5.

Figure 65. Lelio Barberi (?), frise, 1573-1574 (?), mur est, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 65.1 Lelio Barberi (?), *Narcisse*, 1573-1574 (?), fresque, mur est, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 66. Lelio Barberi (?), frise, 1573-1574 (?), mur ouest, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 66.1 Lelio Barberi (?), *L'enlèvement d'Europe*, 1573-1574 (?), fresque, mur ouest, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 67. Lelio Barberi (?), frise, 1573-1574 (?), mur nord, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 67.1 Lelio Barberi (?), *Apollon et Daphnée*, 1573-1574 (?), fresque, mur nord, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 67.2 Lelio Barberi (?), *Pyrame et Thisbé*, 1573-1574 (?), fresque, mur nord, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 68. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur nord, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 68.1 Matteo Neroni (?), *Les Piérides flanquées de Cères et Junon*, 1564-1568 (?), fresque, mur nord, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 69. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur sud, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 69.1 Matteo Neroni (?), *Les paysans de Lycie et Diane*, 1564-1568 (?), fresque, mur sud, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 69.2 Matteo Neroni (?), *Minerve*, 1564-1568 (?), fresque, mur sud, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).

Figure 70. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur est, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 70.1 Matteo Neroni (?), *Place du Capitole*, 1564-1568 (?), fresque, mur est, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 71. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur ouest, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 71.1 Matteo Neroni (?), *Tempietto*, 1564-1568 (?), fresque, mur ouest, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 72. Paolo Giovio, *Imprese del Signor Stefano Colonna*, 1559.
Source : GIOVIO, Paolo (1574). [En ligne], *Dialogo dell'impresie militari et amorose di Monsignor Giouio, vescouo di Nocera : et del S. Gabriel Symeoni fiorentino : con vn ragionamento di M. Lodouico Domenichi, nel medesimo soggetto : con la tauola*, Lyon : Appresso Guglielmo Rouillio, p. 149, <http://archive.org/details/dialogodellimpre00giov>. Consulté le 17 octobre 2016. [1551].

Figure 73. Carlo Cesi (?), *Statue d'Hercule entre deux colonnes*, XVII^e siècle, fresque, Sala delle Feste, appartement de la Princesse Isabelle, palazzo Colonna, Rome, détail.
Source : SAFARIK, Eduard A. (1999). *Palazzo Colonna*. Rome : De Luca, p. 17.

Figure 74. Collier de l'ordre de la Toison d'or, v. 1460, or et émail, 90 cm, Bourgogne ou Flandres, Kunsthistorisches Museum, Vienne.
© KHM-Museumsverband
Source : Kaiserliche Schatzkammer Wien (s. d.). [En ligne], www.khm.at/de/object/c275c187b1/. Consulté le 24 mars 2016.

Figure 75. Sebastiano Serlio, *Motif de grecque dédoublée*, 1540, détail. [1537].
Source : SERLIO, Sebastiano (1540). [En ligne], *Regole Generali Di Architettura Di Sebastiano Serlio Bolognese Sopra Le Cinque Maniere de Gli Edifici*, Venise : Francesco Marcolini da Forli (éd.), p. LXXIII, https://archive.org/details/ldpd_11820669_001. Consulté le 3 décembre 2015. [1537].

Figure 76. Voûte, début du V^e siècle av. J-C, pigments colorés sur pierre, tombeau étrusque dit « tombe du Singe », Chiusi, Italie.
Source : LEHMANN, Karl (1945). « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, [En ligne], mars, vol. 27, no. 1, <http://www.jstor.org/stable/3046977>. Consulté le 2 octobre 2014.

Figure 77. Centre de la voûte avec la figure de Bel-Jupiter et autres personnifications des planètes, v. I^{er} siècle, adytum méridional, temple de Bel, Palmyre, Syrie.

Source : LEHMANN, Karl (1945). « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, [En ligne], mars, vol. 27, no. 1, <http://www.jstor.org/stable/3046977>. Consulté le 2 octobre 2014.

Figure 78. Annibale Carrache, *Amours des dieux*, 1597-1604, fresque et stuc, galerie Farnèse, palazzo Farnese, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 79. Jacopo Caraglio d'après Perino del Vaga, *Jupiter et Io* de la série des *Amours des dieux*, v. 1540, gravure, *The Illustrated Bartsch*, vol. 28.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.

Figure 80. Jacopo Caraglio d'après Perino del Vaga, *Bacchus et Érigone (ou Ariadne?)* de la série des *Amours des dieux*, v. 1540, gravure, 175 x 133 mm, *The Illustrated Bartsch*, vol. 28.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.

Figure 81. Paris Bordone, *Flore*, v. 1540, huile sur toile, 1,05 x 0,85 m, Musée du Louvre, Paris.

© RNM-Grand-Palais / Hervé Lewandowski

Source : Images d'art ([s.d.]). [En ligne], <http://art.rmngp.fr/fr>. Consulté le 27 mars 2017.

Figure 82. Paris Bordone, *Portrait d'une jeune femme*, v. 1543-1550, huile sur toile, 1,03 x 0,83 m, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

© Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

Source : Museo Thyssen-Bornemisza (2009). [En ligne], http://www.museothyssen.org/en/thyssen/zoom_obra/823. Consulté le 30 mars 2017

Figure 83. Galerie des Cartes géographiques, 1578-1581, stuc et fresque, Palais apostolique du Vatican, Rome, vue générale.

© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 30 mars 2017.

Figure 83.1 Galerie des Cartes géographiques, 1578-1581, stuc et fresque, Palais apostolique du Vatican, Rome, détail : *Huppe fasciée*.

Source : ZOLLIKOFER, Kaspar (2012). « Rappresentazioni della natura fra scienza e poesia : immagini ornitologiche nel Palazzo Vaticano di Gregorio XIII », *Unità e frammenti di modernità : arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, Claudia Cieri Via et als. (éds.), Pise : Serra, Coll. « Studia erudita, 9 », p. 165.

Figure 84. Raphaël et Giovanni da Udine, décor de la Première Loge occidentale, v. 1519, fresque, Palais apostolique du Vatican, Rome.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.

Figure 85. Giovanni da Udine, décor de la *logetta* du cardinal Bibbiena, 1516-1517, fresque, palais du Vatican, Rome, détail pariétal.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 86. Baldassare Peruzzi, *Volta dorata*, v. 1519, fresque, palazzo della Cancelleria, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

Figure 87. *Stufetta* du cardinal Bibbiena, 1516, fresque, palais du Vatican, Rome.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.

Figure 88. Konrad Gesner, *Upupa*, 1585. [1555].

Source : GESNER, Konrad (1585). [En ligne], *Conr. Gesneri Tigurini, ... Historiae animalium liber 3. qui est de auium natura. Nunc denuo recognitus ac pluribus in locis emendatus, multisque nouis iconibus & descriptionibus locupletatus, ac denique breuibus in margine annotationibus illustratus, ... Adiecti sunt ad calcem libri indices alphabetici decem super nominibus aui*, p. 776, https://archive.org/details/bub_gb_OKGaf7B1PFsC. Consulté le 30 mars 2017. [1555].

Figure 89. Ulysse Aldrovandi, *Upupa cum gramine panniculato phalaroide*, 1599, gravure sur bois.

Source : ALDROVANDI, Ulysse (1599). [En ligne], *Vlyssis Aldrovandi ... Ornithologiae, hoc est de avibus historiae, libri XII ...*, p. 704, <http://archive.org/details/hin-wel-all-00001978-001>. Consulté le 30 mars 2017.

Figure 90. Allen J. Grieco, Liste des oiseaux utilisés comme métaphores du membre masculin dans le langage italien (XIV^e au XVII^e siècle), tiré du *Dizionario storico del lessico erotico italiano* (1996), 2010.

Source: GRIECO, Allen J. (2010). « From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality », *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Sara F. Matthews Grieco (éd.), Farnham, Surrey, England; Burlington, VT : Ashgate, p. 126.

Figure 91. Anonyme, *Albero delle donne* (ou *della Fecondità*), dernier quart du XIII^e siècle, fresque, Fonti dell'Abbondanza, Massa Maritima.

Source : Comune di Massa Maritima (2011). [En ligne], <http://www.comune.massamarittima.gr.it/immagini/menu1053/affresco.jpg>. Consulté le 28 novembre 2016.

Figure 92. Attribué au Maître de la Chronique Scandaleuse, *Deux femmes tentant d'attraper des cœurs volants*, v. 1500, papier et parchemin, 130 x 95 mm, France.

Source : SALA, Pierre (v. 1500). [En ligne], *Petit Livre d'Amour*, folio 13, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_955&index=108. Consulté le 28 novembre 2016.

Figure 93. Sisto Badalocchio, *Diane et ses nymphes attrapant des oiseaux*, huile sur toile.

© Robilant+Voena

Source : Myth'art (2016). [En ligne], http://arts.mythologica.fr/artist-b/pic/badalocchio_diane.jpg. Consulté le 30 mars 2017.

Figure 94. Allen J. Grieco, *The Great Chain of Beings and the Four Elements*, 2010.

Source: GRIECO, Allen J. (2010). « From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality », *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Sara F. Matthews Grieco (éd.), Farnham, Surrey, England; Burlington, VT : Ashgate, p. 112.

REMERCIEMENTS

Je souhaite, avant toute chose, exprimer ma profonde reconnaissance et adresser de sincères remerciements à mon directeur de recherche, Denis Ribouillault. La confiance qu'il m'a témoignée, son support constant, son enthousiasme, mais surtout sa grande générosité à mon égard m'ont permis de mener ce mémoire à terme et ce, au-delà de mes espérances. Je remercie également le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour son soutien financier. Je tiens ensuite à adresser mes remerciements à certaines personnes que j'ai eu la chance et le plaisir de rencontrer lors de mon séjour en Italie : la professeure Claudia Conforti qui a chaleureusement accepté de me recevoir afin de partager avec moi une partie de son intarissable savoir, le Frère Lauro Diogo Apoliñario, archiviste général de l'Ordine dei Frati Minori Conventuali (Rome), pour la visite privée du palazzo del Vaso, le Père Romano et M. Elia Mariano de la Biblioteca Statale Monumento Nazionale di S.Scolastica (Subiaco) qui m'ont fourni une aide généreuse dans les archives Colonna, madame Annick Lemoine, chargée de mission pour l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, qui m'a gracieusement donné accès à certaines archives et enfin, tout le personnel de la Bibliotheca Hertziana. Du côté de Montréal, j'ai aussi pu compter sur la précieuse amitié et le support moral de collègues, mais avant tout d'amies chères. Marie-Gabrielle, Marilynne et Virginie, ainsi que Noémie et Myriam, merci d'avoir allégé, par votre présence et votre folie, le fardeau parfois lourd de la rédaction et pour tous les vendredis passés en votre compagnie. Un merci tout spécial va à ma Denise, qui m'a accompagnée moralement durant cette maîtrise et qui, par ses minutieuses relectures m'a amenée à me surpasser. Je remercie également mes parents pour l'appui inconditionnel qu'ils m'ont toujours démontré dans les projets que j'ai entrepris. Finalement, je n'aurais pas été en mesure de terminer ce mémoire sans l'écoute, les conseils, la patience et le réconfort de Vincent.

INTRODUCTION

À la différence de toutes les autres villes de la péninsule italienne, la véritable classe dirigeante de Rome, à la Renaissance, ne se compose pas d'un seigneur et de sa cour, mais plutôt d'une vaste communauté hiérarchique d'ecclésiastiques provenant de divers horizons géographiques. Fréquemment affiliés à des centres humanistes italiens, ces intellectuels cultivent alors des ambitions et des intérêts multiples, qui passent de l'étude de la langue latine et des textes antiques à la redécouverte du théâtre et des monuments romains anciens, notamment (Bruschi 1996 : 7). En outre, les rôles actifs et plus ou moins directs que plusieurs écrivains apostoliques et cardinaux tiennent auprès des offices et des institutions pontificales propagent l'influence de ces lettrés jusque dans les sphères morale, théologique et politique de la vie sociale et définissent, pour ainsi dire, le climat culturel de la ville (Bruschi 1996 : 7). De même, Arnaldo Bruschi suggère qu'au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, en architecture, la diffusion d'un nouvel intérêt, approfondi et spécifique, pour les monuments antiques et pour Vitruve (v. 90 av. J.-C. - v. 20 av. J.-C.) serait également le fruit de l'activité contemporaine de ces écrivains apostoliques¹, soutenus par des cardinaux riches et cultivés (1996 : 6). Les rapports directs qu'ils entretiennent avec d'autres centres italiens – la Florence des Médicis ou encore la ville d'Urbin sous les Montefeltro, par exemple – stimulent l'intérêt envers l'architecture civile, en particulier, et sur la manière dont elle est abordée dans les écrits de Vitruve et de Leon Battista Alberti (1404-1472) (Bruschi 1996 : 8). Ce « mouvement vitruvien », pour reprendre l'expression de Bruschi, se manifeste plus particulièrement au cours des années 1480-1490 et sera déterminant dans le renouvellement de l'architecture du Quattrocento (1996 : 8-9). C'est dans ce contexte que le cardinal Giuliano della Rovere (1443-1513), futur pape Jules II, entreprend la construction du palazzo del Vaso (fig. 1-2), une annexe du palais cardinalice adjacente à la basilique dei Santi Apostoli et érigée sur la place du même nom. L'architecture extérieure jouant à cette époque un rôle de premier plan dans la démonstration du pouvoir du propriétaire, le palazzo del Vaso, comme le palazzo Venezia (fig. 3) ou celui de Domenico della Rovere (1442-1501) sur l'ancienne piazza Scossacavalli (fig. 4), adopte les caractéristiques propres aux résidences

¹ Bruschi indique que l'un d'eux serait le Novarais Pietro Turci, notaire de Rota en Lombardie et dignitaire religieux milanais. L'Accademia Romana, fondée par l'érudite Pomponio Leto, aurait par ailleurs contribué significativement à la formation de plusieurs autres (1996 : 6).

cardinalices romaines, dites aussi « sénatoriales »², du Quattrocento. Celles-ci se distinguent entre autres par leur imposante volumétrie à l'intérieur du tissu urbain, une tour d'angle, un portail d'entrée et des fenêtres à croisées en façade, éléments typologiques qui sont pour leur part directement empruntés aux palais florentins de la même époque (Bruschi 1996 : 10).

Le changement historico-politique qui s'opère au début du siècle suivant, avec l'élection du pape Jules II en 1503, entraîne des répercussions sur les plans culturel et architectural. De fait, l'édification ou l'acquisition et la rénovation de palais nobiliaires à Rome connaît un essor sans précédent à partir du XVI^e siècle, mais cette fois, les propriétaires ne sont plus uniquement de riches cardinaux. De puissantes familles, tant italiennes qu'étrangères, accèdent aux rangs sociaux les plus prestigieux par l'entremise, bien souvent, d'un népotisme exercé sans scrupules par le pape alors en place. Elles voient dans ces pratiques immobilières le moyen par excellence de légitimer leur statut social sur la scène politique de la capitale italienne. D'autre part, l'architecture extérieure du palais ne représente plus, chez les propriétaires, l'alternative principale pour mettre de l'avant les prétentions qu'ils revendiquent. En témoigne d'ailleurs, selon Patrizia Roncadi, le glissement de sens qui s'opère dans le concept de « décor », compris d'abord uniquement comme le travail de la pierre d'une façade palatiale au XIV^e siècle, puis comme une solution « moderne » qui combine architecture et peinture (2012 : 9). Ainsi, durant tout le XVI^e siècle, l'architecture du palais romain, le plan d'aménagement de ses salles, mais avant tout son décor intérieur – fresques murales, tapisseries, plafonds de bois, etc. – va concourir à célébrer les vertus du propriétaire et commanditaire (Boschloo 1981 : 129 ; Roncadi 2012 : 9 ; Feigenbaum 2014 : 19).

À cet effet, plusieurs études³ traitent de l'utilisation des décors intérieurs à des fins de représentation. Étonnamment, le plafond de bois peint, bien que récurrent dans les palais séculiers romains du Cinquecento, n'a que très rarement fait l'objet de recherches approfondies. La production des corps de métiers qui interviennent dans sa réalisation (charpentiers,

² En concordance avec l'intérêt marqué pour l'Antiquité, qui émerge vers le dernier quart du Quattrocento, Paolo Cortesi dans son *De Cardinalatu* recourt à ce terme classique romain pour désigner les demeures des cardinaux, comme l'indiquent Weil-Garris et d'Amico (1980 : 98, n. 1).

³ Signalons à cet effet quelques ouvrages touchant aux décors de palais et villas de Rome au cours du XVI^e siècle comme la galerie Farnèse (Ginzburg Carignani 2010 ; Chastel 1988 ; Briganti 1987 ; Martin 1965), la villa Farnesina (Luitpold Frommel 2014), le palais Sacchetti (Dumont 1973) et la villa Médicis (Morel 1989), entre autres.

menuisiers, sculpteurs de bois, etc.)⁴ étant jugée comme artisanale, le plafond de bois peint est, par extension, souvent relégué à une fonction purement ornementale. Pourtant, cet élément fait pleinement partie du programme décoratif des palais nobiliaires et mérite par conséquent d'être étudié à sa juste valeur. Ainsi, ce mémoire se concentrera sur cette composante du décor avec en ligne de mire un cas d'étude encore méconnu : le plafond de bois peint (fig. 5) de l'une des trois salles du *piano nobile* du palazzo del Vaso⁵ à Santi Apostoli (fig. 1-2), réalisé pour Marcantonio II Colonna (1535-1584) (fig. 63) et son épouse Felice Orsini (?-1596), vraisemblablement peu après 1570. Le sujet de notre mémoire se place ainsi dans la continuité des recherches actuelles que poursuit Denis Ribouillault qui, le premier, a proposé dans l'article « Landscape *all'antica* and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century » (2008) une habile et convaincante lecture iconographique de l'une des scènes insérées dans la frise peinte de la salle centrale du *piano nobile*⁶ (fig. 70.1). En effet, hormis ce dernier et Fausto Nicolai (2009), lequel s'est également intéressé au décor peint du palazzo del Vaso en y étudiant le rôle de commanditaire joué par Marcantonio II Colonna, aucun autre historien de l'art n'y a consacré d'investigation supplémentaire. Notre mémoire, en plus de présenter une première interprétation iconographique du programme de l'un des plafonds de bois peints de ce palais (fig. 5), questionne, en parallèle, les typologies et les modalités d'ornementation de ces structures, autres champs de recherche peu étudiés au sein de la discipline d'histoire de l'art.

Les plafonds de bois peints dans littérature scientifique renaissance et contemporaine

En 1452, Leon Battista Alberti termine l'écriture de son célèbre traité sur l'architecture antique *De re aedificatoria*⁷ (*L'art d'édifier*) (1485), un processus ardu, comme l'énonce Joseph Rykwert dans son introduction de la traduction anglaise de l'ouvrage :

Les quelques rares édifices antiques à avoir survécu entiers et à avoir suscité l'admiration [d'Alberti] [...] avaient été achevés par une industrie du bâtiment dont les techniques et l'organisation demeuraient un mystère pour ses

⁴ Le développement des corporations de menuisiers à Rome lors des XV^e et XVI^e siècles et leur rôle dans la réalisation de commissions monumentales ont été étudiés dans la thèse de doctorat de Paul Anderson (2008) et quelques articles qu'il a publiés (1999 ; 2013).

⁵ À propos de l'appellation de ce palais, voir *infra* p. 51, note 71.

⁶ Les trois salles du palazzo del Vaso ont fait l'objet d'une première campagne photographique complète en 2012, financée par Denis Ribouillault. Je souhaite remercier ce dernier de m'avoir généreusement accordé la permission d'en utiliser les photographies, sans lesquelles je n'aurais pu mener ce travail de recherche. S'incrivent également dans le projet Colonna, initié par le professeur Ribouillault, une conférence qu'il a présentée à la Renaissance Society of America en mars 2017, ainsi qu'un colloque à venir en juin 2018, à Rome.

⁷ Ce traité sera cependant publié de manière posthume en 1485, tel qu'indiqué ci-haut.

contemporains et lui-même. Jamais un édifice de son époque n'est mentionné. C'est à partir des ruines et des textes antiques qu'une nouvelle architecture, aussi solennelle et impressionnante que l'ancienne devra être élaborée (Alberti 1988 : x)⁸.

Ainsi, de la même manière qu'Alberti avait vu dans la consultation de traités architecturaux un moyen permettant de reconstituer stylistiquement la grandeur de l'architecture antique, il est utile aujourd'hui de se tourner vers certains traités de la Renaissance pour tenter de mieux comprendre les techniques de construction, mais aussi les principes de décoration des plafonds de cette époque. Seul ouvrage de l'Antiquité à nous être parvenu, le *De Architectura (Les dix livres d'architecture)* (v. 25 av. J-C) de Vitruve est l'une des sources majeures ayant contribué au fondement théorique de l'architecture occidentale. Déjà considéré comme un ouvrage de référence à la Renaissance, on constate sans surprise que plusieurs traités architecturaux de l'époque, tels que le *De re aedificatoria* (1485) d'Alberti, les *Sette libri dell'architettura* (1537) de Sebastiano Serlio (1475-1554) ainsi que *L'idea della architettura universale* (1615) de Vincenzo Scamozzi (1548-1615), présentent des similarités frappantes avec celui de Vitruve. Toutefois, ces écrits consistent la plupart du temps en des recommandations qui concernent l'architecture d'un bâtiment au sens strict du terme, soit son enveloppe extérieure, et ne discutent qu'assez rarement de l'architecture intérieure et de la décoration des pièces.

À titre d'exemple, et comme son titre le laisse présager, le *De re aedificatoria* d'Alberti décrit essentiellement les techniques d'édification ainsi que l'ornementation de divers types de bâtiments. Le livre, qui compte en tout dix chapitres, est divisé à parts égales entre ces deux sujets. Malgré cela, il est frappant de noter l'absence presque complète d'informations en lien avec la décoration des plafonds dans la deuxième partie de l'ouvrage, qui aborde pourtant avec précision les modalités ornementales des édifices. En effet, la seule recommandation touchant à la décoration de plafonds se trouve dans le livre IX qui traite de l'ornementation des bâtiments privés. Alberti exige des édifices privés, au contraire des édifices publics, une modération ornementale. Dans un passage, il spécifie très brièvement que « [...] les plafonds à caissons ne resplendiront pas d'or et d'émail à profusion [...] » (Alberti 2004 : 426). Malheureusement, il

⁸ « The very few antique buildings to have survived entire and gained his [Alberti's] admiration [...] had been achieved by a building industry whose techniques and organization were a mystery to him and his contemporaries. Specific buildings of his own time are never mentioned. It is from the ruins and the texts that a new architecture, as solemn and as impressive as that of the ancients will have to be derived » (Alberti 1988 : x). Nous traduisons.

semble que l'auteur et architecte n'ait pas jugé nécessaire de fournir d'autres indications à ce sujet dans le reste du traité.

Le livre IV des *Sette libri dell'architettura* de Serlio, intitulé *Regole generali di architettura* est, à cet égard, plus généreux. Les derniers chapitres traitent d'aspects qui concernent presque exclusivement la décoration intérieure et extérieure *per se* d'un bâtiment. Plus particulièrement, le chapitre XII, intitulé « De i cieli piani di legname, e de gli ornamenti suoi », se révèle d'un grand intérêt pour notre étude puisqu'il contient un rare extrait dans lequel des informations précises sont communiquées en vue de la réalisation et de la décoration de plafonds de bois peints. Ces indications touchent à plusieurs facettes de ces structures, qui vont de leurs conditions de visibilité à des préconisations thématiques et plastiques concernant les décors peints. En somme, les propos émis par Serlio dans ces deux courts chapitres de son traité identifient explicitement certaines exigences qui permettent d'analyser, d'une part, les structures des plafonds de bois et, d'autre part, l'organisation et le contenu de leurs programmes décoratifs. Au vu de l'abondance d'indications contenues dans ces quelques pages, nous reviendrons en détail sur ces prescriptions dans les chapitres suivants.

Enfin, au courant de la dernière décennie du Cinquecento, l'architecte Vincenzo Scamozzi entreprend son plus ambitieux projet, la rédaction de l'*Idea della architettura universale* (1615), un traité qui visait à surpasser tout ce qui avait été écrit auparavant, de Vitruve à Palladio (1508-1580). Considéré par plusieurs comme le dernier traité de la Renaissance, l'auteur y travailla durant près de vingt-cinq ans, soit jusqu'à sa mort, mais seulement six des dix volumes envisagés furent publiés. Les informations qui concernent les plafonds de bois se trouvent dans le sixième livre, au chapitre XXXIV qui s'intitule « De' Soffitti, e Volte, e Scale : e loro Ornamenti convenevoli, e delle proportioni, e Misure delle Porte, e Finestre, e loro adornamenti ». Alors que Serlio discourt davantage sur l'ornementation des plafonds de bois peints, Scamozzi les aborde à partir d'un angle essentiellement architectonique, permettant de compléter les observations rapportées par Serlio. L'une des plus captivantes et des plus singulières d'entre elles concerne la compartimentation des plafonds de bois et les conditions qu'elle impose à la contemplation et à la compréhension de l'ensemble :

Dans les intérieurs grands et spacieux, il convient de faire les compartiments des plafonds amples, qui correspondent à la dimension des lieux. Puis, pour les endroits de taille moyenne, les caissons de format modeste conviendront

parfaitement ; il ne faut pourtant pas louer ces plafonds, les compartiments desquels, soit par leur méticulosité, soit par les éléments placés entre eux, soit pour d'autres raisons encore, ne permettent pas [au visiteur] d'apprécier l'ensemble en restant immobile au centre de la pièce et de l'appréhender en un seul coup d'œil, mais demandent d'aller les voir l'un après l'autre. En ce sens l'œuvre devient en quelque sorte brisée ; il est néanmoins possible de l'examiner comme un tout, puisqu'elle demeure un corps entier lié à ses diverses parties et membres (Scamozzi 1615 : 157)⁹.

À notre connaissance, il s'agit de la seule occurrence dans un traité de la Renaissance où l'auteur adresse une recommandation à propos de la manière de regarder et de comprendre les plafonds à compartiments de bois peints. Cette prescription orientera notre lecture de la surface peinte du plafond de bois à l'étude dans ce mémoire, au sens où nous proposerons d'abord une analyse ponctuelle du contenu figuratif des compartiments, pour ensuite procéder à une analyse globale du programme iconographique.

Compte tenu de la rareté des indications formulées dans les traités d'architecture de la Renaissance italienne à propos des plafonds de bois peints, il n'est pas surprenant de constater que peu d'historiens de l'art contemporains se soient penchés sur l'étude de ces structures dans les palais de Rome, mais aussi sur celles des palais de d'autres villes italiennes. Certes, l'attention des historiens de l'art s'est arrêtée ponctuellement, quoique souvent trop brièvement, sur un certain nombre de ces plafonds, mais la plupart du temps dans le cadre d'un travail de recherche global sur le palais qui les abrite, à l'occasion de travaux de restauration ou encore dans des ouvrages traitant des décors intérieurs renaissants¹⁰ (Bonfadini 2005 : 17). Le livre d'Arduino Colasanti, *Volte e soffitti italiani* (1914), est à cet égard éclairant, bien qu'il n'y soit pas uniquement question de plafonds de bois, comme son titre le laisse entendre. Par l'entremise de nombreuses photographies et de la liste des figures qui les accompagne, il fournit un index relativement détaillé d'édifices romains qui contiennent ou contenaient des plafonds de bois

⁹ « Ne' luoghi grandi, e spaciosi, si debbono fare i compartimenti de' Soffitti di forme ampie, e corrispondenti al luogo : poi in quelli di mezana grandezza si convengono molto bene di forme mediocri ; in tanto, che non sono da lodare que' Soffitti ; i compartimenti de' quali, ò per la minutezza loro, ò per le cose loro fra messe, ò per altre cause non si possono stando fermi nel mezo del piano godere, e considerare in una occhiata sola ; mà sia bisogno andarli vedendo à parte à parte. Perche à questo modo l'opera diviene, come spezzata ; si come potendola considerare tutta unitamente, ella resta un corpo intero concatenato con le sue parti, e membra (Scamozzi 1615 : 157). Nous traduisons.

¹⁰ Sur les décors des palais italiens de la Renaissance, voir notamment les ouvrages de Richard A. Goldthwaite (1980) ; John Kent Lydeker (1987) ; Peter Thornton (1991) ; Marta Ajmar-Wollheim et Flora Dennis (2006).

peints, conçus entre les XIV^e et XVIII^e siècles, mais l'ouvrage ne propose malheureusement aucune analyse iconographique ou structurelle spécifique à chacun d'eux.

Le court texte d'introduction est cependant très utile dans la mesure où il expose les diverses problématiques se rattachant à l'étude de ces objets, la plupart desquelles demeurent d'ailleurs encore d'actualité. Si l'on suit le raisonnement l'auteur, les justifications qui expliquent cette lacune historiographique seraient de deux ordres : physique et social. D'une part, Colasanti invoque la faible résistance du matériau face aux potentiels ravages causés par le feu, par les intempéries ou par des insectes xylophages qui, lorsqu'ils ne détruisent pas entièrement les plafonds de bois, les endommagent parfois de manière importante et irréversible¹¹. Les décors des bâtiments qui les abritent ont également évolués selon les modes stylistiques et les préférences de leurs propriétaires successifs, de sorte que les structures de ces plafonds ainsi que l'imagerie qui les ornaient à des époques antérieures ont subi des modifications importantes ou encore, ont simplement été occultées (Colasanti 1914 : vi ; Dittmar 2011 : 1). D'autre part, ce désintérêt à l'endroit des plafonds de bois peints serait avant tout symptomatique d'une hiérarchisation artistique sociale existant de longue date, qui perçoit les arts décoratifs plus mécaniques ou techniques, catégorie à laquelle les plafonds de bois sont associés, comme des manifestations artistiques mineures, des formes d'art inférieures (Bonfadini 2005 : 16). D'ailleurs, souligne Colasanti, « il n'est presque jamais possible, par exemple, d'établir avec exactitude qui, dans un plafond, en a été le concepteur et qui en a été l'exécutant, et les noms des humbles artisans qui ont traduit, interprété et exprimé en images superbes, pleines de richesse et de vie, les croquis sommaires laissés par de célèbres architectes demeurent la plupart du temps inconnus » (1914 : iv ; Bonfadini 2005 : 11)¹². Nous reviendrons plus longuement sur ce deuxième aspect dans la dernière partie de cette introduction. Enfin, ces plafonds se situent souvent à l'intérieur d'édifices privés, donc hors de l'espace public, ce qui les rend moins susceptibles d'être étudiés et pour

¹¹ Déjà au début du XVII^e siècle, Scamozzi émet une remarque semblable : « Des œuvres antiques qui sont parvenues jusqu'à nous, il ne demeure aucun exemple de plafonds, ou sous-plafonds, faits de bois ; ceux-ci étant facilement détruits par le feu, ou victime de détérioration puisque de même, les édifices qui les abritaient sont tombés en ruines » : « Nelle opere antiche per le vestigi rimase fino à tempi nostri, non appare esempio alcuno de' soffitti, ò Sopalchi d'opere di legname ; perche facilmente si sono abbrucciati, ò andati à male per le rovine de' medesimi edifici » (Scamozzi 1615 : 156). Nous traduisons.

¹² « Quasi mai, per esempio, e possibile stabilire con sicurezza chi di un soffitto fu l'ideatore e chi fu l'esecutore, e sono per lo più ignoti anche i nomi di quelli umili artefici che tradussero, interpretarono, espressero in stupende imagini di ricchezza e di vita gli schizzi sommari lasciati dai grandi architetti » (Colasanti 1914 : iv). Nous traduisons.

cette raison les empêche également « d'en faire des lieux de mémoire d'une identité collective », observe justement Pierre-Olivier Dittmar (2011 : 2). Ainsi, encore rares sont les ouvrages qui discutent exclusivement des plafonds de bois peints en Italie et les considèrent comme objets d'étude à part entière. En outre, aucun à notre connaissance ne dresse un inventaire, partiel ou exhaustif, de ceux réalisés à Rome durant la Renaissance, bien qu'Arthur Haase mentionne qu'entre le Quattrocento tardif et la fin du siècle suivant, environ 200 plafonds ornementaux en bois auraient été construits dans la ville, sans toutefois préciser la source d'où il tient cette statistique (1996 : 335, n. 37).

La thèse de doctorat de Paul A. Anderson fait cependant figure d'exception vis-à-vis de la remarque formulée antérieurement par Colasanti. Intitulée *Master Carpenters in Renaissance and Baroque Rome: The Collaboration of Artists, Architects and Artisans on Monumental Commissions in the Cinquecento and Seicento* (2008), celle-ci représente la première étude exhaustive à mettre en lumière le rôle déterminant et le statut social des maîtres charpentiers (*capomastri falegnami*), considéré à tort comme étant inférieur à celui de peintres, d'architectes ou de sculpteurs, dans certains des plus imposants chantiers de Rome des XVI^e et XVII^e siècles. Bien qu'Anderson étudie exclusivement des plafonds à caissons de bois réalisés pour des édifices religieux – la basilique San Giovanni in Laterano et les églises Santa Maria dell'Orazione e Morte et Sant'Eligio dei Ferrari – ses recherches permettent toutefois de préciser la nature des étapes de construction de ces structures. Enfin, la dernière partie du second chapitre discute de la portée significative des plafonds à caissons de bois durant la Contre-Réforme et observe l'influence subséquente de la composition géométrique retrouvée au plafond de la nef de San Giovanni in Laterano dans la Rome tridentine.

Les plafonds de bois de la Vénétie, et en particulier ceux de Venise, ont néanmoins fait l'objet de recherches plus méthodiques. À cet effet, notons l'ouvrage de référence rédigé par Juergen Schulz, intitulé *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance* (1968), qui dresse un vaste inventaire des plafonds de bois peints vénitiens ayant été construits au cours de la Renaissance dans les églises, les monastères et les confraternités, mais également dans plusieurs bâtiments publics et privés de cette région. Lorsqu'il procède à leur analyse, l'auteur considère les œuvres peintes de ces plafonds compartimentés non plus comme indépendantes les unes des autres, mais plutôt en tant qu'éléments constitutifs d'un système décoratif plus large. Si ce dernier instaure, ou

du moins suggère, une méthode de lecture du plafond, il le fait avant tout en questionnant les procédés d'illusionnisme peint employés dans les compositions plafonnantes. Mais en s'attardant uniquement aux œuvres illusionnistes, dont la principale fonction est de faire disparaître la surface matérielle du plafond, l'auteur renonce, consciemment ou non, à définir la valeur symbolique des monumentales moulures décoratives qui en morcellent la surface.

Précurseur, Arthur Haase avait, pour sa part, consacré dès 1987 un article aux plafonds de bois peints qui décorent les salles d'Amour et Psyché (fig. 6) et celle de Persée (fig. 7), respectivement chambre à coucher et *studiolo* du pape Paul III Farnèse (1534-1549) au Castel Sant'Angelo, réalisés entre 1544 et 1545. Hormis les gracieuses compositions à grotesques qui emplissent les espaces intermédiaires des compartiments principaux de ces plafonds, leur attrait décoratif est avant tout, selon Haase, tributaire de leur structure décorative, de type *a cornici comunicanti*. Arduino Colasanti le soulignait de même lorsqu'il écrivait que « parfois toute la décoration des plafonds de bois ne repose que sur les moulures et l'encadrement des panneaux [...] » (1914 : xiv)¹³. C'est bien là tout l'intérêt et la singularité de l'article de Haase : l'analyse qu'il propose s'attarde autant, voire davantage, aux composantes structurelles décoratives qu'au contenu pictural du plafond. À travers l'article, l'auteur s'efforce de retracer la fortune graphique des systèmes plafonnants à cadres géométriques depuis l'Antiquité, puis tente d'en mesurer l'incidence à Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Moins d'une décennie plus tard, la publication d'un second article, cette fois à propos des plafonds de bois du Palazzo Mattei di Paganica de Rome (1996) (fig. 41), poursuit un objectif semblable. L'introduction fournit en effet la seule description que nous ayons trouvée des trois types de plafond de bois ornementaux (*soffitto ligneo ornamentale*) les plus couramment rencontrés à Rome au XVI^e siècle (1996 : 317), géographie et période, rappelons-le, qui coïncident avec celles étudiées dans ce mémoire. Plus loin, les brèves digressions de l'auteur permettent en outre de comprendre l'évolution formelle des caissons de ces plafonds de bois d'un point de vue pratique et esthétique (1996 : 320).

Depuis les vingt dernières années, un intérêt vis-à-vis de ces structures architecturales semble lentement émerger au sein de la discipline. La publication, en 2005, des actes du colloque intitulé

¹³ « talvolta tutta la decorazione dei soffitti di legno consiste nelle modanature e nelle cornici dei riquadri [...] » (Colasanti : 1914, xiv). Nous traduisons.

simplement *Soffitti lignei*, tenu à Pavie quatre années auparavant, a notamment permis un renouvellement de l'intérêt vis-à-vis du sujet. Cependant, seule Felice Ragazzo discute d'un cas romain, celui de la restauration des plafonds de bois du palais Farnèse (2005 : 221-240). Bien que plusieurs autres prennent pour cas d'étude certains plafonds construits au XVI^e siècle à l'intérieur de résidences nobiliaires, ces derniers retiennent une esthétique plus médiévale que renaissante, où l'ornementation peinte est apposée sur la structure portante qui demeure apparente. Le plafond du palazzo del Vaso (fig. 5), comme nous le verrons, diffère par sa structure et son contenu pictural et ne peut donc pas être mis en relation directe avec ces derniers. Néanmoins, parce qu'ils témoignent de la diversité des typologies plafonnantes rencontrées en Italie et apportent de précieuses informations quant aux techniques de construction, en plus de proposer quelques interprétations de cycles iconographiques, plusieurs articles se révèlent utiles en vue de la synthèse que nous allons proposer dans le premier chapitre de ce mémoire et de la lecture du programme peint de l'un des plafonds du palazzo del Vaso (fig. 5) qui fait l'objet du dernier.

Avec la publication de son ouvrage *Saper fare delizioso : Soffitti piani dipinti nei palazzi privati del Cinquecento a Bologna* (2012), Patrizia Roncadi est l'auteure de l'une des seules études typologiques qui porte sur des plafonds de bois peints. Si la localisation géographique de ces plafonds ne correspond pas à celle de notre cas d'étude, l'analyse de la production bolonaise demeure cependant pertinente puisque l'iconographie employée dérive largement de celle développée à la cour papale, suite à la découverte, vers 1480, des ruines antiques de la Domus Aurea (Roncadi 2012 : 9). De manière assez novatrice, l'auteure montre qu'il existe un rapport étroit entre le plafond et la frise d'une même pièce, qui réside dans l'application du même système formel dominant, soit celui de compartimenter, de subdiviser en champs ou d'instaurer une alternance rythmique afin de contrer l'imposant volume de la salle (Roncadi 2012 : 9). Cependant, tous les plafonds de bois recensés à l'intérieur des onze palais privés qui forment le corpus de l'ouvrage possèdent, à l'inverse de celui du palazzo del Vaso (fig. 5), une structure portante apparente où se sont les poutres, les solives et la face inférieure du parquet qui sont ornées de scènes et de motifs peints. Impossible donc d'y trouver de quelconques informations à propos du rôle symbolique de la mouluration. En revanche, la justesse du vocabulaire typologique et les définitions offertes par Roncadi nous permettent de valider, du moins en partie, la classification proposée au premier chapitre pour certaines variantes de plafonds de bois.

L'ornement au service d'une approche méthodologique

Si les facteurs physiques énumérés précédemment par Arduino Colasanti ont sans contredit été à l'origine de la disparition ou de l'importante détérioration de nombreux plafonds de bois peints réalisés à la Renaissance, ils ne constituent ni l'unique, ni la principale explication du silence historiographique observé à leur endroit. Le peu d'intérêt démontré par les historiens de l'art à l'égard de ces objets relèverait avant tout, nous l'avons mentionné plus tôt, d'une perception défavorable attribuée aux arts mineurs et décoratifs, mais aussi de la nature même de l'iconographie qui décore souvent les surfaces peintes de ces plafonds (Bonfadini 2005 : 11 ; Dittmar 2011 : 2). De fait, l'imagerie qui se développe sur les plafonds de bois peints, tout comme leur conception, note Paola Bonfadini, se rapproche davantage d'un savoir-faire artisanal qu'artistique. L'auteure, qui étudie un type particulier de plafond de bois peint observable dans la ville de Brescia et ses environs – les *soffitti a tavolette dipinte* du XV^e et XVI^e siècles – affirme que l'indifférence manifestée vis-à-vis de ces structures architecturales décoratives proviendrait en outre du fait que leur production est perçue comme la simple expression de l'activité d'un atelier et repose sur un caractère sériel où les sujets sont la plupart du temps stéréotypés : gentilshommes, dames, blasons, animaux, fleurs, *putti* et très peu de scènes narratives (Bonfadini 2005 : 11).

Mais au-delà de ces considérations esthétiques, c'est peut-être une lacune théorique qui expliquerait le peu d'intérêt manifesté envers les plafonds de bois peints. Encore aujourd'hui, l'opposition entre « beaux-arts » et « objets d'art », décors ou ornements, demeure largement répandue. Cette dernière dériverait principalement du statut d'art libéral octroyé aux premiers, c'est-à-dire qu'ils véhiculent un sens qui les charge d'une vertu signifiante, alors que les seconds, bien que complexes formellement et nécessitant un recours à des techniques sophistiquées, seraient exempts de signification (Bonne 2010 : 27). Dans cette perspective, il n'est donc pas surprenant de constater que, de manière générale, l'étude des plafonds de bois peints se limite bien souvent à la seule analyse des toiles ou des panneaux peints qui sous-tendent une narration, en ce qu'ils représentent les composantes artistiques « libérales » de l'ensemble, alors que l'étude de la structure architecturale, essentiellement ornementale, est pour sa part simplement éludée. Pourtant, même si n'importe quel observateur *in situ* apprécie forcément les peintures et la structure ornementale de manière simultanée, très rares sont les auteurs qui, comme Haase, attestent et discutent de la relation qu'entretiennent ces deux éléments essentiels à l'articulation

des structures que sont les plafonds de bois peints. Comme nous l'avons montré, les auteurs tendent plutôt à circonscrire chacun des éléments du décor, leur conférant, de la sorte, une autonomie variable qui participe à l'effritement des relations entre les éléments décoratifs d'une pièce donnée.

Notre mémoire, qui s'intéresse aux plafonds de bois peints de Rome, cherche au contraire à démontrer l'efficacité et la complémentarité d'une approche qui tient à la fois compte du contenu pictural et de la structure décorative et ornementale qui fait office d'encadrement. L'un des plafonds de bois conservé au palazzo del Vaso (fig. 5) sera par conséquent analysé sous ces deux angles en vue de proposer une lecture, non pas seulement des scènes figuratives, mais de l'ensemble, qui révèle les prétentions de son commanditaire, Marcantonio II Colonna. Pour cette raison, notre démarche se base en partie sur celle employée par Haase dans l'étude de certains plafonds de bois du Castel Sant'Angelo (1987) (fig. 6-7) et du palazzo Mattei di Paganica (1996) (fig. 41) où il tente de retracer la fortune graphique de leurs systèmes de mouluration. Elle souhaite en outre convoquer une théorie de l'ornement qui nous semble ici devenir opératoire, dans la mesure où elle initie un dialogue actif entre les composantes picturales et structurelles, ou ornementales, des plafonds de bois peints.

Dans l'article intitulé *Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement?* (2010), Jean-Claude Bonne et ses collaborateurs¹⁴ sont d'avis qu'en dépit d'une tradition historiographique remontant à Alois Riegl¹⁵, qui s'est souvent refusée à toute contextualisation ou mise en relation du système décoratif et de la fonction de l'objet qui le porte (Bonne 2010 : 28), l'ornement serait porteur de signification. Selon eux, la solution au déchiffrement de l'ornement réside entre autres dans sa dimension politique, dans « [...] sa capacité à styliser un signe chargé de renvoyer à la réalité d'un pouvoir, d'une dignité, d'une fonction, d'une valorisation sociale [...] » (Bonne 2010 : 28). Parce que le motif ornemental, tant formel qu'abstrait, se retrouve essentiellement en marge des décors principaux, sa valeur signifiante a pour ainsi dire toujours été perçue comme nulle ou quasi nulle, « [...] ne pouvant contribuer au sens de ce qu'il décore, faute de constituer une thématique explicite » (Bonne 2010 : 29). Dans le même ordre d'idée, Christian Michel suggère

¹⁴ Il s'agit de Martine Denoyelle, Christian Michel, Odile Nouvel-Kammerer et Emmanuel Coquery.

¹⁵ Les auteurs font ici référence à l'ouvrage *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), qui a été traduit à maintes reprises en français sous le titre *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*.

que la dévalorisation de l'ornement au profit des « beaux-arts » tiendrait aussi au cloisonnement des diverses formes d'art ce qui ne permet pas de « [...] comprendre l'ensemble des productions liées aux arts de la vue comme un système » (Michel, cité dans Bonne 2010 : 30). Aujourd'hui, toutefois, cette conception réductrice de l'ornement est contestée par une approche qui tente de reconnaître « [...] les interférences formelles et sémiotiques entre l'organisation interne des dispositifs ornementaux locaux et celles des ensembles iconographiques ou environnementaux auxquels ils sont attachés » (Bonne 2010 : 29).

Cette approche méthodologique recoupe celle mise de l'avant par Anton W. A. Boschloo près de trente ans plus tôt dans son article « Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento : forma e funzione » (1981). Requérant une vision globale de l'objet à l'étude, le concept de *Gesamtkunstwerk*, élaboré par Boschloo, s'inscrit dans une ligne de pensée qu'avait développée avant lui Hans Seldmayr alors qu'il tentait de donner une nouvelle définition au concept de « Renaissance » dans les arts figuratifs et ce, en vue de procurer un nouveau souffle aux réévaluations de cette même culture¹⁶. Pour ce faire, il faut, selon Seldmayr, renoncer à une vision fragmentaire des arts pour envisager l'objet étudié comme un des éléments d'une tâche totale, qu'il désigne par *Gesamtaufgaben*, concept central au travail artistique de l'époque. « Dans une telle mesure, il appert qu'au cours de la Haute Renaissance un nouveau lieu de synthèse artistique voit le jour aux côtés de l'église, avec la même charge spirituelle et artistique : le palais » (Seldmayr, cité par Boschloo 1981 : 129)¹⁷. En reconnaissant que chaque objet ou élément du décor fait partie d'un système représentationnel complexe et qui a été commandité, acheté ou fabriqué dans un but précis, un questionnement sur leur signification et leur fonction originale peut être initié, explique Boschloo (1981 : 129). Mais une démarche aussi complète s'avère difficile, voire impossible puisque le mobilier des salles a souvent été dispersé ou détruit et les décors de ces dernières ont rarement conservé leur apparence initiale. Toutefois, en prenant pour point de départ la destination de l'œuvre d'art à l'intérieur de l'espace qu'habite le commanditaire et propriétaire du palais, il devient possible de définir les limites de l'analyse et de rattacher l'iconologie qui s'y trouve à la figure de ce dernier. Outre l'étude iconologique et

¹⁶ Cette démarche est explicitée tout au long du deuxième chapitre « Zur Revision der Renaissance » que contient l'ouvrage de Seldmayr *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte* (1959).

¹⁷ « In solcher Schau tritt sogleich hervor, dass in Hochrenaissance neben die Kirche mit gleichem künstlerischen und geistigen Gewicht ein zweites Gesamtkunstwerk getreten ist: der Palast » (Seldmayr, cité par Boschloo 1981 : 129). Nous traduisons.

iconographique des lieux, Boschloo suggère une autre possibilité qui aurait « [...] la capacité de renseigner sur la fonction des bâtiments et les prétentions de ses habitants, à savoir : l'analyse d'un certain *type* de décoration, d'une forme décorative » (Boschloo 1981 : 130)¹⁸. À l'instar de Boschloo qui étudie l'évolution et les fonctions de la frise peinte des palais de la Renaissance, nous tâcherons dans ce mémoire d'en faire de même en regard des plafonds de bois peints renaissants de Rome, prenant pour cas d'analyse celui qui orne la plus grande salle du *piano nobile* du palazzo del Vaso (fig. 5).

Le concept de *Gesamtkunstwerk* sera donc inclu dans notre approche méthodologique, car l'observation d'autres composantes du décor et du palais – le plan d'aménagement et les frises peintes, notamment – complètent la lecture du plafond et permettent de suggérer diverses pistes d'interprétation de son programme iconographique. En effet, plusieurs interrogations subsistent à propos de la fonction des salles du palazzo del Vaso (fig. 1-2) compte tenu de la disparition des archives liées au mécénat du cardinal della Rovere suite au sac de Rome, en 1527, et de la dispersion des considérables archives Colonna, lesquelles n'ont révélé, jusqu'à présent, que très peu de détails à propos de l'élaboration des programmes iconographiques conçus pour Marcantonio II Colonna en vue de la décoration des trois salles du *piano nobile* (fig. 60). La marginalisation des plafonds de bois peints comme espaces picturaux et la prévalence historiographique chez Marcantonio II Colonna de l'homme de guerre sur le rôle de commanditaire artistique constituent aussi d'autres facteurs déterminants justifiant l'indifférence manifestée à l'égard des plafonds de bois du palazzo del Vaso jusqu'à tout récemment¹⁹. Ce mémoire souhaite donc offrir, pour la première fois, une tentative d'analyse structurale ainsi qu'une interprétation du programme iconographique de l'un des plafonds de bois peints se trouvant dans ce palais (fig. 5), qui vise à le replacer à l'intérieur de son contexte historique et artistique de production, la Rome du XVI^e siècle.

¹⁸ « [...] lo scopo di indagare sulla funzione degli edifici e le pretese degli abitanti e cioè : l'analisi di un certo *tipo* di decorazioni, di una forma decorativa » (Boschloo 1981 : 130). Nous traduisons.

¹⁹ À propos du récent intérêt des historiens de l'art envers les plafonds de bois peints français comme lieux d'images marginalisés, voir entre autres les articles de Pierre-Olivier Dittmar (2009 ; 2011). Sur la figure historique de Marcantonio II Colonna, consulter l'ouvrage de Nicoletta Bazzano (2003) ainsi que la riche bibliographie qu'il contient et sur son rôle de commanditaire à l'intérieur du palazzo del Vaso, les travaux de Fausto Nicolai (2008 ; 2009).

Dans le premier chapitre, nous formulerons une hypothèse à propos du type de structure employé dans la construction du plafond à l'étude. Pour ce faire, nous aurons d'abord besoin de passer en revue la terminologie associée aux typologies en usage pour les plafonds d'Italie entre les XIV^e et XVI^e siècles. Nous ferons par la suite ressortir les changements structuraux qui s'opèrent dans ces plafonds et qui trahissent les préoccupations des concepteurs de l'époque : l'optimisation de la visibilité des éléments peints, l'émulation des archétypes antiques et le développement des pratiques illusionnistes en peinture, afin d'observer comment elles ont été mises de l'avant dans le plafond de la plus grande salle du palazzo del Vaso (fig. 5). Le second chapitre se concentrera sur l'historique de ce palais et sur les rôles joués par deux de ses principaux propriétaires et commanditaires lors de la construction de ce dernier, mais surtout lors de la conception des décors du *piano nobile* : le cardinal Giuliano della Rovere et Marcantonio II Colonna (fig. 63). Nous tenterons également de comprendre la fonction que réservait chacun d'eux aux trois pièces de l'étage puisque cette information pourrait constituer un point de départ en vue de l'analyse des programmes iconographiques de leurs plafonds, plus particulièrement de celui qui constitue l'objet de notre étude (fig. 5). Enfin, c'est dans le troisième et dernier chapitre que nous procéderons à l'analyse détaillée des scènes et des ornements peints sur sa surface, analyse qui souhaite tenir simultanément compte de l'iconographie, de la valeur symbolique de l'ornement et de la spécificité du commanditaire. Il s'agira d'examiner de quelle manière le contenu pictural, de même que la structure architecturale décorative de ce plafond, deviennent les véhicules des prétentions de l'occupant et nous permettent, potentiellement, de confirmer la fonction de la salle où il se trouve.

1. LES PLAFONDS DE BOIS PEINTS EN ITALIE (XIV^E AU XVI^E SIÈCLE)

1.1. Vocabulaire et définitions typologiques

Tel que nous l'avons souligné en introduction, les ouvrages dédiés exclusivement à l'étude des plafonds de bois peints de la Renaissance sont très peu nombreux. En conséquence, le vocabulaire utilisé pour en désigner les diverses variantes ne semble pas avoir été, jusqu'à présent, l'objet d'une uniformisation consciencieuse. Il s'avère donc nécessaire, dans un premier temps, de recenser les termes italiens les plus couramment rencontrés dans la littérature antique et contemporaine puis, dans un deuxième temps, de tenter de les définir et ce, en vue d'identifier convenablement le type de plafond à l'étude dans ce mémoire. Cité plus tôt, le chapitre XII des *Regole generali di architettura*, rédigé par l'architecte Sebastiano Serlio, constitue le premier ouvrage à traiter largement des plafonds de bois peints et de leur ornementation. Ainsi, un extrait de ce chapitre révèle qu'en 1537, le vocabulaire relatif à ces structures n'est pas fixé. En effet, l'auteur indique que :

[...] les cieux de bois plats possèdent plusieurs noms : les anciens les appelaient *lacunarij*, maintenant les Romains les appellent *palchi* ainsi qu'à Florence, mais à Bologne, et par toute la Romagne on les nomme *tasselli*. À Venise et dans ses environs, ils se nomment *travamenti* ou encore *soffitadi* et ainsi, les diverses régions les désignent sous différents noms [...] (Serlio 1540 : LXX)²⁰.

L'absence de définition pour chacun des termes énumérés porte le lecteur à croire que ceux-ci ne réfèrent en fait qu'à un seul et même genre de plafond de bois plat. Toutefois, la consultation de sources plus récentes confirme qu'il existe des différences notables entre certains des objets qui correspondent à ces mots. L'architecte renaissant leur confèrerait donc involontairement, mais à tort, une qualité synonymique.

Déjà, au cours de la dernière décennie du Cinquecento, le prodigieux travail de recherche historique qu'effectue Vincenzo Scamozzi en vue de la rédaction de son traité de l'*Idea della architettura universale* (1615), semble démentir l'usage de certains des mots employés par Serlio environ un demi-siècle auparavant. Originaire de Vicence, mais très actif à Venise, où il publie d'ailleurs son traité, Scamozzi mentionne que « *soffitti* » est le terme régional courant pour

²⁰ « [...] i cieli piani di legname, li quali hanno diversi nome, gli antichi gli dicevano lacunarij, hora i Romani gli dicono palchi, e cosi a Firenze; ma a Bologna, e per tutta la Romagna si dicono tasselli, a Venetia, e ne i luoghi circonvicini gli dicono travamenti, overo soffitadi, e cosi la diversità de i paesi fa diversi nomi [...] » (Serlio 1540 : LXX). Nous traduisons librement.

désigner les plafonds qui, à Rome, sont plutôt appelés « *sopalchi* » (1615 : 156). Il répertorie en outre l'utilisation du mot « *lacunarij* » dans les textes de Vitruve, de Pausanias et de Pline (1615 : 156-157), observation qui s'accorde avec ce que rapporte Serlio, à savoir que ce mot apparaît essentiellement dans les traités de l'Antiquité. Si l'on suit maintenant la définition actuelle qu'offre l'*Enciclopedia Italiana Treccani* (Treccani 2016), le terme « *lacunare* » serait l'équivalent, dans le langage architectural, du terme « *cassettoni* » au sens où il s'agit d'un compartiment concave qui se retrouve sur les plafonds ou les voûtes²¹. Il est toutefois précisé que le terme « *lacunare* » désignerait principalement des compartiments qui, par leur conception grandiose et la richesse de leur décor, présentent un intérêt artistique particulier (Treccani 2016).

Enfin, alors qu'il s'entretient à propos de la qualité insonorisante des plafonds de bois, Scamozzi précise la nature des éléments structuraux que désignent certains mots italiens vers la fin du XVI^e siècle : « Les plafonds (*soffitti*) ont cela de bon à la différence des voûtes, qu'ils sont légers, et des planchers (*palchi*), qu'ils atténuent le bruit de l'étage du dessus, à celui du dessous, étant donné que l'air, qui demeure entre le plancher (*palco*) et le plafond (*soffitto*), ne peut en sortir » (1615 : 157)²². Cette affirmation, bien que relativement vague, permet néanmoins de comprendre aisément à quels éléments de structure les mots « *soffitti* » et « *palchi* » font référence. Encore d'usage courant en italien, le mot « *palchi* » (sing. « *palco* ») peut être traduit en français par « plancher » et désigne l'assemblage de poutres, de solives et de planches de bois qui recouvre une pièce quelconque tout en supportant l'étage supérieur, alors que « *travamenti* » (sing. « *travamento* ») serait un synonyme beaucoup plus rare. Envisagés dans la perspective où le plancher de l'étage supérieur constitue à la fois le plafond de l'étage inférieur, les termes « *lacunare* » (et par extension « *cassettoni* ») et « *palchi* » identifieraient donc des objets dont la structure portante reste apparente. C'est de cette dernière que proviennent les *soffitti a cassettoni*, les arêtes de leurs caissons étant formés par l'entrecroisement des poutres et des solives du plancher de l'étage du dessus. De fait, les vastes et profonds caissons des *soffitti a cassettoni*

²¹ La synonymie des termes « *lacunare* » et « *cassettoni* » est également appuyée par Aldo Aveta (2007 : 19), dont les propos s'inspirent largement de ceux contenus dans l'ouvrage de Cairoli Fulvio Giuliani *L'edilizia nell'antichità* (1990 : 57).

²² « I Soffitti hanno questo di buono à differenza delle Volte, leggieri, e de' Palchi, che lievano il rumore del piano di sopra, a quello di sotto : essendo, che l'Aria, la quale rimane trà il Palco, & il Soffitto non può haver esito » (Scamozzi 1615 : 157). Nous traduisons.

confèrent à l'ensemble une certaine monumentalité, à l'instar des prototypes antiques dont ils s'inspirent.

La présence du mot « *tasselli* » (sing. « *tassello* ») dans l'énumération de Serlio demeure pour sa part ambiguë. En effet, nous n'avons pas trouvé de définition datant des environs du XVI^e siècle qui permettrait de saisir le sens que Serlio lui octroie dans cette citation. Toutefois, en vertu de sa définition contemporaine, le terme ferait référence aux petites pièces de bois utilisées dans la fabrication de décors ou de mobilier de marqueterie. Il n'entreprendrait donc plus, du moins de nos jours, de rapport direct avec les plafonds de bois. Enfin, le mot « *soffitadi* » est peut-être le résultat d'une simple erreur orthographique commise par Serlio qui aurait plutôt dû écrire « *soffittati* » (sing. « *soffittato* »). Il s'aperçoit notamment orthographié de la sorte dans la description que donne Giorgio Vasari (1511-1574) d'un plafond de la demeure vénitienne d'un certain Antonio Cappello (1494?-1565), dont il discute dans les pages consacrées à la vie de l'architecte Michele Sammichele²³. En effet, l'*Enciclopedia Italiana Treccani* (2016) nous apprend que « dans le langage architectural du passé, le terme [*soffitato*] était employé comme synonyme de *soffitto*, ce qui correspond à la face inférieure des combles qui, étant alors en bois, était aussi appelée *palco* et qui dans les bâtiments de grande valeur était décorée de diverses manières (à caissons, avec des peintures, etc.) [...] » (Treccani 2016)²⁴. La confrontation des termes anciens désignant ces « cieux de bois plats » nommés par Serlio dans le passage précédent a permis de mettre à jour leurs caractéristiques distinctives. Elle a en outre permis de contester leur présumée synonymie et d'expliquer en partie la confusion qui perdure à l'endroit des typologies plafonnantes et qui découlerait d'un usage inadéquat de la terminologie.

Force est de constater qu'à l'exception du terme « *tasselli* », que nous éliminerons puisqu'il a été impossible de trouver un sens permettant de le lier à notre sujet, les autres mots que mentionnent Serlio et Scamozzi pour désigner un plafond (*lacunarij*, *palchi*, *travamenti* et *soffitadi*) possèdent une définition qui se rapporte essentiellement à leur structure. C'est cette dernière qui agit comme

²³ Vasari écrit : « Avec ce même [Paulino] il peint encore la façade de la résidence de M. Antonio Cappello, qui se trouve sur le grand canal; puis, toujours ensemble, il peint le plancher ou plutôt le plafond (*soffittato*) de la salle du Conseil des Dix, se divisant les cadres entre eux » : « Col medesimo [Paulino] dipinse ancora la facciata della casa di M. Antonio Cappello, che è in Vinezia sopra il canal grande; e dopo, pur insieme, il palco ovvero soffittato della sala del Consiglio de' Dieci, dividendo i quadri fra loro » (1838 : 852).

²⁴ « Nel linguaggio architettonico del passato, termine usato come sinon. di *soffitto*, cioè la faccia inferiore del solaio, che, essendo allora di legno, era detta anche *palco* e che, nei fabbricati di un certo pregio, era normalmente decorata in vari modi (a cassettoni, con dipinti, ecc.) [...] » (Treccani 2016). Nous traduisons librement.

élément majeur de différenciation et de dénomination. L'ouvrage précoce d'Attilio Schiaparelli publié en 1908, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, est le premier qui, à notre connaissance, fonde sur cette distinction une classification élémentaire des plafonds de bois. Nous émettons cette réserve en raison de la présence du terme « *sopalchi* » dans le traité de Scamozzi, qui présuppose qu'une distinction puisse déjà exister au XVI^e siècle. Schiaparelli, donc, répartit les plafonds de bois selon deux groupes principaux : les *soffitti reali* et les *soffitti apparenti*. Les *soffitti reali*, littéralement « plafonds réels », sont des plafonds dont la structure portante demeure visible et qui agissent à la fois comme le plancher de l'étage supérieur et comme le plafond de l'étage du dessous. L'auteur explique que d'ordinaire, ceux-ci montrent une structure où

[...] entre deux murs opposés de la salle courent, à intervalles réguliers, un certain nombre de poutres maîtresses ou *bordoni*, chacune desquelles est clouée aux murs par ses extrémités ou repose sur des solives posées en saillie sur ceux-ci. Ces *bordoni* divisent le plafond de la pièce en champs égaux qui sont à leur tour subdivisés par des poutres et des poutrelles secondaires en plusieurs espaces carrés, dont la baie était remplie de lattes appelées *quadri*²⁵ (Schiaparelli 1983 : 20)²⁶.

À la Renaissance, trois types de structures reviennent effectivement de manière courante dans les techniques de construction des planchers et déterminent l'apparence des *soffitti reali* qu'ils génèrent : à *orditura semplice* (fig. 8), à *doppia orditura* (fig. 9) et « à la Serlio » (fig. 10) (Aveta 2007 : 22-23). La première, et la moins complexe des trois, consiste en la disposition parallèle de

²⁵ Avant l'apparition du mot « *cassettoni* » au XVIII^e siècle, Francesco Fratta (2015: 14, n. 18) révèle que des termes tels que « *quadro* » ou « *cassetta* » étaient employés indistinctement afin de désigner les formes quadrangulaires issues de la structure portante de certains plafonds de bois peints.

²⁶ « [...] fra due muri opposti della stanza correivano a intervalli regolari alcuni travi maestri o *bordoni*, ognuno de' quali stava confitto pei [*sic*] due capi nelle pareti o poggiava su due mensole da queste sporgenti. I bordoni dividevano il cielo della camera in parecchie campate, alla lor volta suddivise da travi e travicelli minori in tanti spazi quadrati, il cui vano era riempito da tavole chiamate *quadri* » (Schiaparelli 1983 : 20). Nous traduisons librement. Cette technique de construction est similaire à celle décrite dans les traités historiques et qu'Aldo Aveta résume lorsqu'il écrit que « [...] leur structure était, en général, constituée de poutres portantes de section circulaire ou carrée, ainsi que d'une trame secondaire composée de solives (ou d'éléments similaires) disposés orthogonalement aux poutres principales et/ou d'un planchéage supérieur qui servait à supporter le poids. Les schémas utilisés pouvaient être de type simple – formé, donc, de poutres principales et d'un planchéage supérieur, tel que déjà décrit par Alberti – ou à trame double, avec poutres et solives orthogonales » : « [...] la loro struttura, in genere, era costituita da travi portanti di sezione circolare o squadrata, con una orditura secondaria costituita da travicelli (o elementi simili) disposti ortogonalmente alle travi principali e/o da un tavolato superiore che serviva da supporto per il masso. Gli schemi utilizzati potevano essere del tipo semplice – formato, cioè, da travi principali con un tavolato superiore, già descritto dall'Alberti – o a doppia orditura, con travi e travicelli ortogonali » (2007 : 22).

poutres, généralement orientées sur le sens de la largeur d'une pièce²⁷. À la différence de l'*orditura semplice* (fig. 8), la structure à *doppia orditura* (fig. 9) se compose d'un système de poutres combiné à des solives installées perpendiculairement à ces dernières. Silvana Garufi (2005 : 192) ajoute de son côté que les solives des plafonds à *doppia orditura* (fig. 9), qu'elle nomme « *a orditura composta* », sont généralement installées à intervalles d'environ trois mètres les unes des autres. En outre, l'auteure affirme que ce type de structure présente la particularité de réduire la hauteur des salles tout en éliminant, grâce à un effet d'optique, le manque de parallélisme que présentaient souvent les constructions de l'Antiquité. En effet, « [...] l'absence d'angle droit était absorbée dans la disposition non-parallèle de la structure principale ou secondaire, ou des deux, qui produisait ainsi sur la face inférieure du plancher des quadrilatères aux angles variables » (Garufi 2005 : 192)²⁸. La structure « à la Serlio » (fig. 10), élaborée par Serlio lui-même au XVI^e siècle, s'emploie aussi principalement dans les plafonds de bois qui recouvrent des salles de grandes dimensions et, fait inusité, se compose de poutres dont la longueur est inférieure à celle de l'espace à couvrir. Aldo Aveta explique « [...] qu'il s'agit d'un plancher constitué de poutres principales qui s'enchevêtrent et sur lesquelles sont disposées les poutrelles, puis la structure supérieure (éventuellement parquet, plancher de pierres et pavement) » (2007 : 23)²⁹.

Cependant, tous les plafonds de bois ne sont pas construits de telle manière que la structure portante reste visible. En témoigne d'ailleurs le bref historique que dresse Edoardo E. Berta à propos des changements qui s'opèrent au niveau des « *soffitti a scompartimenti od [sic] a cassettoni rettangolari* » entre les XV^e et XVII^e siècles. Berta entérine sans réserve la classification de Schiaparelli et explique qu'à l'origine, les caissons sont de nature constructive, engendrés par les jeux d'intersections des poutres et des solives du plancher supérieur, et forment alors des moulures plus ou moins épaisses, selon le poids qu'elles doivent supporter, le goût de

²⁷ Peter Thornton explique que les poutres étaient habituellement positionnées ainsi, car déjà au XV^e siècle, il ne se trouvait plus, à proximité des principales villes d'Italie, d'arbres suffisamment grands pour fournir des poutres d'une longueur aussi importante. Il ajoute cependant qu'à partir du milieu du XVI^e siècle, le procédé d'épissurage (illustré dans l'édition de 1550 de Cosimo Bartoli du traité *L'Architettura* d'Alberti) rendra possible la réalisation de poutres de longueurs exceptionnelles (1991 : 56).

²⁸ « [...] l'assenza dell'angolo retto veniva assorbito nella disposizione non parallela della struttura principale o di quella secondaria o di entrambe, producendo così nell'intradosso del solaio, delle forme di quadrilateri con angolatura variabile » (Garufi 2005 : 192). Nous traduisons librement.

²⁹ « [...] si tratta di un solaio costituito da travi principali che si incrociano tra loro, sulle quali sono disposti i travicelli e, poi, la struttura superiore (eventuale tavolato, masso e pavimento) » (Aveta 2007 : 23). Nous traduisons.

l'époque et en fonction de la distance à partir de laquelle s'aperçoit leur profil (fig. 11).
Toutefois,

avec le développement du sens décoratif au détriment du sens architectural, le compartiment [*scompartimento*] rectangulaire, provenant de la construction, devient progressivement un élément à part entière et un simple motif ornemental. Ce n'est plus la poutraison [*travatura*] qui engendre le caisson [*cassettone*], mais seulement la forme de ce dernier qui est apposée sur la charpente. De cette manière la décoration devient plus libre, plus facile et se prête à de nouvelles applications (Berta 1912 : 5)³⁰.

Il y aurait donc, malgré l'emploi inconsistant des termes « *cassettoni* » et « *scompartimenti* » une différence stylistique, mais par-dessus tout structurelle, entre ces derniers. Il serait donc plus convenable d'associer le premier, issu de la charpente du plancher, à la catégorie des *soffitti reali* et le second, apposé sur cette charpente, à celle des *soffitti apparenti*, autre catégorie dont nous allons discuter à l'instant.

À l'inverse des *soffitti reali*, les *soffitti apparenti*, aussi appelés en italien *soffitti morti*, expression équivalente en français à « faux plafonds », possèdent une fonction exclusivement décorative. En effet, ils dissimulent, parfois sous un planchéage (*tavolato*), parfois sous un assemblage de lourdes moulures, la structure portante sous-jacente sur laquelle ils sont fixés. À ce propos, Schiaparelli (1908 : 21), et Peter Thornton (1991 : 53) qui reprend ses propos, ont suggéré qu'en raison de la valeur étymologique du mot « *soffitto* » (du latin *sub fictum*), celui-ci ne désignerait peut-être que les faux plafonds (*soffitti apparenti* ou *morti*), alors que le terme « *palchi* », qui fait allusion au plancher d'une pièce, ne référerait qu'à des plafonds appartenant à la catégorie des *soffitti reali*³¹. Malheureusement, faute de preuves, ni Schiaparelli ni Thornton ne peuvent confirmer hors de tout doute cette hypothèse. En conséquence, Schiaparelli conclut que les deux termes devaient être employés par les Florentins des XIV^e et XV^e siècles, de manière interchangeable. Plus récemment, Felice Ragazzo a suggéré que le terme « *soffitto* » dériverait du verbe « *suffigere* », qui signifie « recouvrir en-dessous » et, au sens strict, il désignerait

³⁰ « Collo svilupparsi del senso decorativo a scapito del senso architettonico, lo scompartimento rettangolare, originato dalla costruzione, diventa poco a poco scopo a sè stesso e puro motivo ornamentale. Non è più la travatura che dà origine al cassettone, bensì la forma di cassettone viene aggiunta alla travatura. Con ciò la decorazione diventa più libera ed agevole, e si presta a più svariate applicazioni. » (Berta 1912 : 5). Nous traduisons.

³¹ Il s'agit d'un système de classification que reprend intégralement Francesco Fratta dans sa thèse de doctorat et à laquelle il fait appel afin de classer les typologies de plafonds rencontrées dans les limites géographique et temporelle que sondent ses recherches, la région du Frioul, entre l'ère du gothique tardif et de la Première Renaissance (2015 : 13-14).

seulement ce qui est appliqué à la structure de soutien afin de sceller la séparation entre l'étage supérieur et inférieur. Elle précise de surcroît que le terme est réservé au planchéage (*tavolato*) de l'intrados et non celui de l'extrados, plus communément appelé « parquet » (2005 : 221-222). Comme le décrit Schiaparelli, vu d'en-dessous, le planchéage d'un *soffitto apparente* est divisé en compartiments (*scompartimenti*) égaux, séparés par des poutrelles ou solives (*travicelli*) qui, au contraire de celles qui composent les *soffitti reali*, ne sont pas portantes (1983 : 21). En effet, il n'était pas nécessaire à cette structure d'être portante, car les *soffitti apparenti* avaient pour principales fonctions « [...] d'occulter une couverture jugée trop grossière, ou encore, comme dans certains palais très élevés et à peu d'étages, de diminuer la hauteur excessive des salles » (Schiaparelli 1983 : 22)³².

1.2. Les *soffitti apparenti* : questionnement terminologique et déclinaisons stylistiques

Ce classement élémentaire, qui se fonde sur l'identification du type de structure visible (portante ou non-portante) d'un plafond, pourrait, à notre avis, concourir à résoudre le problème d'ordre terminologique décelé plus tôt dans la citation issue du traité de Serlio. Si la nomenclature actuelle reconnaissait le caractère crucial de cette division et l'intégrait au sein des définitions qu'elle propose, l'étude des plafonds de bois en bénéficierait grandement. À lui seul, un mot dont la définition est juste et détaillée est susceptible d'évoquer, tant chez le néophyte que le spécialiste, une idée de l'apparence du plafond de bois spécifique qu'il désigne. Par ailleurs, une analyse rigoureuse de la structure permet de préciser les limites conceptuelles et formelles qu'elle impose aux architectes ou, par exemple, de mesurer l'enjeu économique du projet. La décision que nous prenons dans ce mémoire de nous attarder plus longuement à la catégorie des *soffitti apparenti* est motivée essentiellement par deux choses. La première donne suite à ce que nous avons écrit plus haut et concerne la confusion typologique qui relève du mauvais usage de l'épithète « *a cassettoni* », employée pour désigner une variante de *soffitti apparenti*, alors qu'au vu de la classification de Schiaparelli, elle devrait servir à qualifier uniquement un type précis de *soffitti reali*. Enfin, nous suggérons que le cas à l'étude, soit le plafond de bois peint de l'une des salles du palazzo del Vaso (fig. 5), appartienne à la catégorie des *soffitti apparenti* et de surcroît à

³² « [...] occultare un coperto giudicato troppo rozzo, oppure, come in certi palazzi molto elevati e a pochi piani, nell'opportunità di diminuire l'altezza eccessiva delle stanze » (Schiaparelli 1983 : 22). Nous traduisons. Giuliani attribue pour sa part la même fonction aux *soffitti apparenti*, qu'il nomme « *controsoffittature* », mais qu'il aborde dans le contexte de l'Antiquité (1990 : 59).

cette variante problématique des plafonds à « caissons », qui sont à vrai dire des compartiments, thèse que nous étairons plus loin dans ce chapitre.

L'épithète « *a cassettoni* », qu'utilisent indistinctement et à profusion maints auteurs pour qualifier les plafonds, nous paraît plus que les autres témoigner de cette difficulté terminologique. À l'origine, et comme le signalait Berta, cette appellation émane directement des qualités formelles que génère la structure portante restée apparente, propres aux variantes de *soffitti reali*³³. Plus tard, avec le développement de faux plafonds d'apparence formelle similaire, cette épithète est improprement employée pour qualifier des plafonds dont les caissons ne remplissent plus une fonction structurelle, mais uniquement une fonction décorative. Ainsi, le recours au mot « caissons » (*cassettoni*) devrait évoquer, en lien avec ces composantes architecturales, une forme creuse et exclusivement carrée ou rectangulaire puisqu'elle est générée par l'entrecroisement perpendiculaire des poutres et des solives, tel que mentionné auparavant. À l'inverse, le mot « compartiments » (*scompartimenti*), qui implique aussi la notion de creux, peut, de son côté, suggérer les formes les plus diverses étant donné qu'il ne provient pas de la structure portante du plafond, comme l'évoque justement Scamozzi dans son traité : « Ils [les plafonds] ont des fonds de grandeurs et de formes variées comme le carré, ou plus allongées, rondes, ovoïdes, octogonales, ou autres [...] » (1615 : 157)³⁴. Cité auparavant, l'exemple de Berta, qui attestait de la transition structurelle qui survient entre les XV^e et XVII^e siècles, des plafonds *a cassettoni* aux plafonds *a scompartimenti*³⁵, fait justement écho à ce problème terminologique et à l'absence de considération à l'égard de la classification de Schiaparelli. Cette transition structurelle témoigne effectivement de la conversion d'un modèle de plafond réel (*soffitto reale*) en une variante de faux plafond (*soffitto apparente*), mais dont l'appellation reste trop souvent la même dans les

³³ Manuela Rossi décrit un tel modèle de plafond qui s'observe à l'intérieur de trois des salles du palais Pio à Carpi : la *stanza dell'Amore*, ledit *Stanzino* et la *sala del Forno*. À l'endroit de leur structure, elle écrit : « Le système de couverture est composé de grandes poutres fixées dans les murs, quelques-unes sur des solives de rive, qui durant l'Antiquité devaient être peintes, comme le montrent les traces chromatiques. Perpendiculairement aux poutres couraient les solives, appuyées sur le planchéage supérieur pour former de petits caissons polychromes » : « Il sistema di copertura è composto da grandi travi infisse nei muri, alcune su mensole, che in antico dovevano essere dipinte, come mostrano le tracce cromatiche. Perpendicolarmente alle travi corrono i travetti minori, che poggiano sul tavolato a formare i cassettoncini, policromi » (2005 : 61). Nous traduisons.

³⁴ « Habbiano Sfondri di varie grandezze, e forme, come quadre, ò alquanto più lunghe, tonde, ovate, otto faccie, e simili [...] » (Scamozzi 1615 : 157). Nous traduisons.

³⁵ Alberto Satolli parle d'un projet de faux-plafond (*controsoffitto*) à « caissons » conçu par Antonio da Sangallo, en tant que modèle de transition qui accentue la fonction décorative et la sépare de la fonction structurelle et qui devient d'usage courant à partir de la seconde moitié du Cinquecento (2005 : 103).

deux cas³⁶. Ce cas démontre en outre la complexité à nommer les variantes de *soffitti apparenti* qui possèdent des qualités formelles identiques à certains *soffitti reali* en attestant de l'aspect fondamental qui les distingue : la nature structurelle des composantes qui demeurent visibles.

Dans son ouvrage *L'époque et son style. La renaissance italienne 1400-1600* (1991), Peter Thornton mentionne un autre genre de plafond qu'il nomme le « plafond suspendu et à panneaux » (fig. 12-13). L'auteur y affirme que, déjà au XIV^e siècle, celui-ci représente une alternative aux massifs plafonds à poutres apparentes que l'on retrouvait la plupart du temps dans les salles de grandes dimensions (1991 : 56-57). Beaucoup plus gracieux et mieux adapté aux pièces de tailles plus modestes, le plafond suspendu et à panneaux, qui possède des compartiments légèrement en retrait du cadre qui les entoure, va demeurer en faveur jusqu'au début du XVI^e siècle. L'auteur évoque aussi la possibilité selon laquelle, au cours de la Renaissance, ce modèle de plafond aurait pu être désigné, en italien, par *pezzulo a caselle*³⁷. Trouvant l'adjonction « *a cassettoni* » inexacte pour le qualifier, Thornton explique :

Un *pezzulo*, selon le dictionnaire de Florio de 1611, désignait une tenture suspendue, ce qui pourrait être une façon de décrire le plafond suspendu. *Caselle* signifiait “casiers” [...], et il semble qu'il s'agisse d'un terme beaucoup plus approprié que *cassettoni* pour désigner la forme peu profonde de caissons utilisés dans les petites pièces (1991 : 57).

Par ailleurs, les supports visuels qu'il fournit pour appuyer ses propos ne sont pas des photographies d'exemples réels de plafonds suspendus et à panneaux, mais des compositions peintes – deux *Annonciation*, l'une d'Andrea Previtali (fig. 12) et l'autre de Benvenuto di

³⁶ Les propos de Jean Guillaume, qui désigne par « plancher » la structure portante, alors que par « plafond » il réfère à la face inférieure de ce dernier, semblent également appuyer notre assertion et la confusion qui en émane. Décrivant un type de plafond du sud-est de la France, semblable à l'un de ceux d'Italie centrale, il écrit : « [...] les solives sont moins rapprochées et l'espace qui les sépare est divisé en carrés par des petites moulures plates, *ce qui crée un effet de caissons* [...]. Enfin, dans des cas rares, connus surtout par les enluminures, les solives sont dissimulées par un vrai plafond divisé en carrés par des petites moulures : *le plafond à caissons*, en très faible relief [...] » (2005 : 177 ; 179). Ainsi, il semble qu'à la différence d'autres auteurs cités précédemment, Guillaume avance que les caissons proviennent des formes générées par des moulures apposées sur la surface d'un plafond (au sens où lui l'entend) et non pas de l'espacement entre les solives du plancher qui elles, ne donneraient qu'un « effet de caissons ».

³⁷ Thornton repère cette occurrence d'une typologie plafonnante *a caselle* dans un extrait du livre de Graziano Manni *Mobili in Emilia : con una indagine sulla civiltà dell'arredo alla corte degli Estensi* (1986) lorsque ce dernier discute du travail effectué par l'artiste Gerardo Costa pour décorer le plafond d'un nouveau passage au Castello Estense, de Ferrare, en 1471. Selon cette source, l'artiste aurait été payé pour la « *depintura de chaselle trentaquatro de boni colori cum Arme et devise duchali cum li campi da lado a le chaselle fate in forma de marmorj per lo pezolo novo de la via Coperta nova [34 caselle painted with fine colours with the ducal arms and devices with the area at the side of the caselle made to look like marble...]* » (Manni, cité et traduit par Thornton 1991 : 372, n. 4).

Giovanni (fig. 13) – dans lesquelles le degré d’exactitude des structures représentées est susceptible d’être remis en question. Le plafond peint dans l’Annonciation de Previtali (fig. 12), en particulier, nous paraît s’apparenter bien davantage à la catégorie des *soffitti reali* qu’à celle des *soffitti apparenti*, à laquelle le qualificatif « suspendu » nous semble pourtant faire explicitement référence. Ainsi, bien que recevable, l’hypothèse avancée par Thornton souffre de l’absence complète d’explications quant au mode de construction des plafonds suspendus et à panneaux, de même que du choix des supports visuels convoqués pour les illustrer et ne nous permet donc pas de déterminer avec certitude si ce type de plafond appartient à la catégorie des *soffitti reali* ou des *soffitti apparenti*.

Tandis qu’à Rome la mode des plafonds de bois peints sera peu à peu supplantée par le développement des structures en voûte à décors de stuc (fig. 14), le contexte artistique de Venise donnera de son côté naissance à une typologie plafonnante qui correspond à une esthétique différente et qui constitue, en quelque sorte, l’apogée de ce savoir-faire. Juergen Schulz, qui a étudié ce phénomène dans l’ouvrage *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance* (1968), explique que vers le second quart du XVI^e siècle, les artistes vénitiens développent le *soffitto veneziano* (fig. 21-22), qu’ils élaborent à partir d’une combinaison de divers systèmes décoratifs, tant indigènes qu’étrangers. C’est toutefois véritablement à partir de la moitié du XVI^e siècle que ce genre va culminer (Schulz 1968 : 3). En revanche, ni les systèmes à compartiments, ni les peintures illusionnistes retrouvés dans les *soffitti veneziani* ne constituent des éléments de nouveauté, à cette époque, en Italie. En effet, dès la fin du XV^e siècle, Giuliano da Sangallo (1445-1516) et Pinturicchio (1454-1513) réemploient des schémas à l’organisation géométrique qui décoraient les voûtes des bâtiments de la Rome antique. Le premier en fait usage sur la voûte du vestibule de la sacristie de l’église de Santo Spirito (1493) à Florence (fig. 14) et le second dans la construction du plafond à compartiments de bois qui orne la Sala delle Sibille (1492-1493) de l’appartement Borgia (fig. 15) au Vatican (Schulz 1968 : 4). De la même manière, la résurgence de la peinture illusionniste à la Renaissance peut en partie s’expliquer du fait qu’elle constituait aussi un motif récurrent dans l’art pictural de l’Antiquité, notamment ce que l’on a appelé le deuxième style pompéien. Toutefois, à la Renaissance, la peinture illusionniste ne se confine plus aux murs et ne se limite plus, comme auparavant, à la représentation d’éléments architecturaux ou de paysage, mais se transpose également aux voûtes sur lesquelles on peint des sujets tant historiques que mythologiques, précise Schulz (1968 : 4). À Mantoue et à Rome, la

voûte de la Sala degli Sposi (fig. 16) et les plafonds des chapelles Sixtine au Vatican (fig. 17) et Chigi à Santa Maria del Popolo (fig. 18) en offrent d'éloquents exemples.

Le cas du *soffitto veneziano* (fig. 21-22) demeure toutefois singulier vis-à-vis des trois exemples que nous venons de citer. La principale différence réside dans la structure employée qui est un plafond de bois plat et non une voûte de plâtre. Bien qu'ils partagent des origines stylistiques et formelles communes avec les premiers plafonds à compartiments de bois renaissants, les *soffitti veneziani* de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle possèdent une apparence sensiblement distincte. À la différence de la géométrie rigoureuse retrouvée dans de précoces exemples florentins comme la nef de l'église San Lorenzo (fig. 19) et la chapelle des Mages du palazzo Medici Riccardi (fig. 20), respectivement conçus par Brunelleschi (1377-1466) et Michelozzo (1396-1472), le coffrage des plafonds de bois vénitiens devient « [...] un ornement qui dissimule plutôt qu'il ne décore la trame de poutres portantes derrière le plafond » (Schulz 1968 : 6)³⁸, tels que le démontrent plusieurs plafonds du Palazzo Ducale (fig. 21) et celui de l'église de San Sebastiano à Venise (fig. 22). Les compartiments sont également de dimensions plus spacieuses, mais peu profonds et les configurations qu'ils adoptent se rapprochent parfois étroitement de celles qui s'observent au XVI^e siècle dans les plafonds de bois à Rome et sur lesquelles nous reviendrons plus loin dans ce chapitre.

Dans la préface de son ouvrage, Schulz aborde la problématique, toujours d'actualité, de la dispersion des tableaux (« *membra disjecta* ») qui composent les *soffitti veneziani*, dévoilant du coup une autre caractéristique propre à cette typologie, celle de la mobilité de leurs peintures (1968 : viii). Ces particularités nous amènent à souligner le parallèle qu'établissent, avec le modèle vénitien, trois des plafonds de bois qui décorent les salles des appartements du cardinal Ferdinand (1549-1609) à la villa Médicis de Rome (Morel 1989 : 90 ; Guillaume 2005 : 186). Ainsi, Philippe Morel affirme que la composition des structures en bois de la chambre des

³⁸ « [...] a veil of ornament that obscures rather than decorates the grid of supporting beams behind a ceiling » (Schulz 1968 : 6). Nous traduisons. Cependant, comme le rappelle Schulz, il est probable que le plafond du palais ait eu un aspect assez différent à l'origine : « The present-day ceiling, with its florid profiles and white and gold color scheme, seems to be a restoration of the seventeenth century. [...] The quattrocento ceiling had larger rosettes, plainer moldings and smaller fields, as can be seen from the early sixteenth-century painting of St. Lawrence and Six Companion Saints Inside S. Lorenzo, by Ridolfo Ghirlandaio, exhibited in 1960 by an unidentified Florentine collector [...] » (1968 : 6, n. 14).

éléments (fig. 23), de la chambre des amours³⁹ (fig. 24) et de la chambre des muses (fig. 25) est une variation plus subtile et plus légère des modèles florentins, comme celui du palazzo Vecchio (fig. 26), pour lequel Vasari adopte une solution plus traditionnelle et locale, celle des panneaux de bois peints (1989 : 90).

Bien qu'ils soient dignes d'être étudiés de manière détaillée, nous ne pouvons élaborer plus longuement sur les fascinants plafonds de bois de la villa Médicis. Cette brève digression, de pair avec l'analyse chronologique des déclinaisons stylistiques de *soffitti apparenti*, permet cependant de mettre en lumière deux exemples atypiques de plafonds de bois peints réalisés au XVI^e siècle à Rome. En effet, les modèles de plafonds du palazzo del Vaso (fig. 5) et de la villa Médicis (fig. 23-25) évoquent une transition dans l'histoire de ces objets, où s'initie une subordination de la structure architecturale décorative à l'imagerie peinte ornant les panneaux. À l'intérieur du contexte de production architectural romain, il pourrait s'agir de précurseurs des voûtes de stuc peintes *a fresco*, à partir desquelles le décroisement quasi-total de l'espace servira les ambitions de la peinture illusionniste qui caractérisera l'ère subséquente, le Baroque italien.

Au palazzo del Vaso de Santi Apostoli (fig. 1-2), chacune des trois salles qui composent le *piano nobile* renferme un magnifique plafond de bois peint datant du XVI^e siècle (fig. 64). Comme nous l'avons vu, une des difficultés que comporte l'analyse des plafonds est celle d'identifier la qualité portante ou non-portante de la structure qui reste visible. Au contraire des *soffitti reali* qui exposent inévitablement leur charpente à la vue des regardeurs, les *soffitti apparenti* la dissimulent habilement et totalement, sous la surface du faux plafond d'ornement. Au cours de nos recherches, nous n'avons cependant trouvé aucun relevé architectural qui puisse confirmer la nature de la structure sous-jacente des plafonds du palazzo del Vaso, mais l'observation de sa structure visible (fig. 5.1) et de celle du bâtiment (fig. 33) nous porte à émettre l'hypothèse selon laquelle ces plafonds appartiendraient à la catégorie des *soffitti apparenti*. D'ailleurs, une rapide comparaison entre les schémas des structures de *soffitti reali* décrits plus haut (fig. 8-11) et l'apparence du plafond de la plus grande des salles (fig. 5.1) semble suffisante pour conclure que

³⁹ Troisième chambre de l'appartement noble, cette salle s'est vue dépouillée de la totalité des peintures qui ornaient autrefois les sept compartiments principaux de son plafond. Elle démontre ainsi de manière probante la problématique de reconstruction et de recontextualisation liée au déplacement ou à la perte des « *membra disjecta* » qui affecte directement ces plafonds et que soulève également Arthur Haase (1968 : viii). À propos de ces pièces, consulter les chapitres 2 et 7 du troisième volume de l'ouvrage de Philippe Morel *La villa Médicis* (1989).

ce dernier n'est pas un *soffitto a cassettoni*, mais plutôt un faux plafond de bois suspendu à compartiments. Déjà, s'il s'agissait d'un véritable plafond à caissons, formés par l'entrecroisement de poutres et de solives laissées apparentes, la largeur de ces éléments de soutien serait assurément plus importante dans une pièce de cette dimension, et ce dans le but de supporter le poids de l'étage supérieur. La trame du plafond de la grande salle est plutôt constituée de minces intercalations régulières qui correspondent, sur la photographie partielle de ce dernier, aux marges à fond blanc sur lesquelles courent des guirlandes peintes (fig. 5.1).

Le dessin technique d'une structure de plafond, inclus dans le *Trattato dell'arte del carpentiere* (1856) d'Amand Rose Emy (fig. 27), semble également attester de la validité de notre hypothèse. Ce dernier présente, par l'intermédiaire d'un plan et de coupes (transversale, longitudinale et verticale), la constitution d'un faux plafond de bois suspendu à compartiments. Sur le plan, on observe la structure de compartiments dont la composition formelle et la faible profondeur ne sont pas sans rappeler celle qui s'aperçoit au plafond de la grande salle du palazzo de Vaso (fig. 5.1). De plus, le passage du temps a révélé, sur la surface de ce plafond de bois, des fissures qui trahissent le recours à des lattes de bois pour occulter les ouvertures centrales des compartiments (fig. 5.2-5.3), solution qui est également adoptée dans le dessin d'Emy (fig. 27). Enfin, la présence de compartiments de dimensions variables au sein de ce plafond dévoile une souplesse formelle que seule peut autoriser une structure de faux plafond de bois suspendu à compartiments, comme le laisse entendre Scamozzi dans son traité.

La coupe verticale, tracée dans le coin inférieur droit du dessin d'Emy (fig. 27), traduit aussi visuellement de quelle manière la structure ornementale du faux plafond vient s'attacher aux poutres et aux solives de l'étage supérieur, donc à la structure portante du bâtiment. Ceci est rendu possible, on le remarque, au moyen de montants de bois (souvent renforcés par des barres de fer lors de restaurations) dont la dimension varie selon le poids du faux plafond à soutenir. Les dessins techniques (fig. 28-29) réalisés et les photographies prises (fig. 30-31) avant la seconde restauration du plafond de bois peint de la chambre des éléments (fig. 23) de la villa Médicis à Rome, en 2010, sont des exemples qui confirment l'usage de cette pratique architecturale à la Renaissance. De loin supérieur au plafond du palazzo del Vaso (fig. 5.1), le poids de l'imposante structure du plafond de cette chambre explique sans doute le choix de son emplacement à l'intérieur de cette résidence. Faisant partie des appartements du cardinal Ferdinand de Médicis,

la chambre des éléments (fig. 23), tout comme la chambre des amours (fig. 24) et celle des muses du reste (fig. 25), se trouve au *piano nobile*, situé directement sous les combles de la villa (fig. 32). Cet endroit stratégique permettait d'envisager l'installation d'un tel plafond, car il était possible d'y installer d'épaisses poutres et solives qui allaient être en mesure de supporter la charge de sa structure. Au palazzo del Vaso, l'emplacement des pièces au *piano nobile*, implique pour sa part certaines contraintes structurelles puisqu'un second étage est aménagé au-dessus. En supposant qu'elle est correcte et que les proportions y sont conservées, la coupe verticale d'une section du palais (celle du premier *cortile*) (fig. 33), publiée par Alfonso Vanegas Rizo (1978), montre en effet que l'épaisseur du plafond (ou du plancher) qui sépare le *piano nobile* et le deuxième étage est loin d'être aussi importante que celle des combles de la villa Médicis (fig. 32). Il était donc sans doute impossible de concevoir, à l'intérieur de ces trois salles, de faux plafonds de bois suspendu à compartiments aussi grandioses que ceux des appartements du cardinal Ferdinand, les poutres et les solives ne pouvant supporter une charge similaire.

1.3. Vestiges plafonnants et assimilation des formules antiques

De toutes les époques, la production artistique de la Renaissance italienne est sans doute celle dont l'esthétique établit le rapport le plus étroit avec l'Antiquité grecque et romaine⁴⁰. Dans son ouvrage *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (1969), Nicole Dacos observe et explique comment, à partir du XV^e siècle, les artistes de la Renaissance ont assimilé le style antique au sein du développement d'un nouveau langage pictural. Celui-ci s'inspirait directement des peintures romaines que les artistes pouvaient apercevoir dans certaines ruines déjà connues au XIV^e siècle, telles que le Colisée et la villa d'Hadrien à Tivoli. « Aucun ensemble archéologique ne semble pourtant avoir suscité autant leur intérêt que la Maison Dorée » (Dacos 1969 : 4), note l'auteure. L'engouement vis-à-vis de la demeure néronienne est manifeste dans les premiers témoignages, qui datent des environs de 1480, et ce sentiment va perdurer jusqu'à la toute fin du Cinquecento.

Plus particulièrement, il est intéressant de souligner l'influence significative qu'a pu avoir la Domus Aurea sur la décoration des plafonds et des voûtes de la Renaissance. En effet, les ruines n'étaient accessibles, à l'époque, que par des galeries qui avaient été creusées, mais où la terre

⁴⁰ Au sujet des éléments de décor employés au cours de l'Antiquité, voir l'ouvrage de Hetty E. Joyce (1981) et plus particulièrement le chapitre 2 qui aborde exclusivement les plafonds et les voûtes.

remplissait encore toutes les salles, ne laissant visibles que les peintures des voûtes (Dacos 1969 : 10). Parmi ces dernières, la célèbre *Volta dorata*, dont une aquarelle de Francisco de Holanda (1517-1584) (fig. 34) offre une des représentations les plus précises, est sans doute celle qui a exercé l'influence la plus considérable sur les artistes de la Renaissance⁴¹. Malgré cela, l'exceptionnel état de conservation des voûtes de la Domus Aurea, leur élégance et leurs formidables dimensions, tout comme les prestigieuses associations historiques liées au site, prédisposaient d'ores et déjà son contenu figuratif à devenir la principale source d'inspiration pour la production artistique de cette époque (Joyce 2004 : 194).

Les observations d'Hetty E. Joyce (2004) nuancent toutefois ce point de vue dominant et allèguent que la Maison Dorée ne serait pas l'unique bâtiment à avoir eu un impact majeur sur le développement des décors plafonnants de la Renaissance. Selon l'auteure, deux autres exemples, beaucoup moins impressionnants, auraient également exercé une influence notable sur les artistes, malgré leur apparente banalité. L'un d'eux est documenté par un dessin de Giuliano da Sangallo réalisé sur le Folio 13^v (fig. 35) de son carnet d'esquisses, connu sous le nom de *Taccuino senese* (v. 1490-1516). L'inscription sous ce dessin indique qu'il s'agit de « la compartimentation antique d'une voûte à Rome » (Joyce 2004 : 195)⁴². La feuille montre effectivement le schéma d'un plafond à l'organisation géométrique centralisée. Le caisson octogonal positionné au centre sert de point d'origine autour duquel se déploient, sur les axes principaux, quatre caissons rectangulaires. Puis, entre chacune des paires formées par ces derniers, d'autres caissons, de forme circulaire cette fois, s'ajoutent à la composition. Ce rayonnement géométrique se poursuit avec l'insertion de caissons carrés. Il est finalement amplifié de nouveau par le rattachement des compartiments entre eux au moyen de « ponts » (*ponti*)⁴³ formant un réseau de cadres continu sur la surface de la feuille. L'apparence de cette structure, bien qu'elle soit basée sur les conventions formelles des plafonds antiques, demeure

⁴¹ Nicole Dacos cite entre autres les réalisations de Pinturicchio pour un plafond du palais Petrucci et pour la *Libreria Piccolomini*, ainsi que celles de Peruzzi au palais de la Chancellerie, de l'atelier de Raphaël dans la *stufetta* du cardinal Bibbiena et sur certaines *volticelle* des Loges de Raphaël (1969 : 21-22).

⁴² « uno partimento duna volta anticho a Roma » (Joyce 2004 : 195). Nous traduisons.

⁴³ Cette terminologie est empruntée à Arthur Haase qui l'utilise dans son article « Stanza di Amore e Psiche e stanza di Perseo. I due soffitti lignei » pour parler des plafonds de type *a cornici comunicanti* « [...] qui se veut un système de décoration composé de cadres qui constituent des formes géométriques non tangentes entre elles, mais unies par des "ponts" qui partent du centre des côtés » : « [...] si intende un sistema di decorazione composta da cornici che costituiscono forme geometriche non tangenti tra loro, ma unite da "ponti" che partono dal centro dei lati » (1987 : 31, n. 2).

pourtant une interprétation singulière et originale de la Renaissance italienne. Afin de mettre en évidence l'originalité du processus créatif de Sangallo dans la conception de ce modèle, il convient de s'attarder, en premier lieu, aux différences entre ce dernier et les modèles antiques qui sont susceptibles de lui avoir servi de sources d'inspiration.

L'un des aspects qui contribue à différencier le modèle imaginé par Sangallo de ses prédécesseurs antiques est l'agencement de ses compartiments géométriques. Comme mentionné précédemment, le Folio 13^v (fig. 35) illustre un processus créatif où le caisson central initie l'expansion et détermine la configuration globale du schéma du plafond. Celui-ci est composé d'une variété de formes qui inclut, nous l'avons vu, l'octogone, le cercle et le rectangle. S'il est vrai que certaines voûtes antiques, comme les deux exemples du cimetière d'Ostia (fig. 36-37) cités par Joyce, partagent cette particularité d'une schématisation centralisée, elles demeurent néanmoins rares selon l'auteure. À la différence des exemples précédents, la majorité des voûtes antiques présentaient plutôt un motif composé de formes géométriques, répétable à l'infini sur l'ensemble de la surface à décorer. De surcroît, ce n'est plus exclusivement l'intérieur de ces formes que Sangallo décore, comme il en était autrefois d'usage. Au contraire, les ornements figuratifs et végétaux envahissent maintenant aussi bien les compartiments que les espaces intermédiaires, ce qui uniformise la surface du plafond et produit un riche effet, lorsque combiné à l'imposant cadrage perlé et aux barres de raccordement (Joyce 2004 : 198) (fig. 35).

Néanmoins, un des plus curieux aspects de ce dessin – qui expliquerait peut-être du même coup son influence pérenne tant dans la conception des plafonds de bois que dans celle des voûtes en stuc – concerne le traitement graphique réservé aux cadres. En effet, le croquis de Sangallo (fig. 35) trahirait l'existence d'une dichotomie matérielle dans l'élaboration de ce plafond. Comme l'observe justement Joyce,

[...] en marge du rendu, où les cadres sont dépourvus d'ornements, Giuliano ajoute de petits cercles aux points où les compartiments se rejoignent. Ces cercles représentent apparemment des goujons [*spindles*] ou des bossages [*bosses*], un attribut commun des plafonds de bois. Les compartiments périphériques ont, en fait, exactement l'apparence de cadrages en bois, aux surfaces planes et nettes, qui se projettent uniformément à partir du sol. Le

centre du dessin, en revanche, accuse la plastique arrondie et les dénivellations variables des reliefs en stuc (Joyce 2004 : 200-201)⁴⁴.

Il s'agirait donc d'un modèle de plafond invraisemblable, proposant une hybridité entre une construction de bois et de stuc puisque, comme l'explique l'auteure, aucun plafond de bois antique n'a pu survivre jusqu'à la Renaissance et aucune des voûtes de stuc connues à l'époque ne possède ou ne montre ces attributs, pour le moins déconcertants, que dessine ici Sangallo⁴⁵. Ce n'est donc pas au potentiel réalisable du projet que nous devons nous attarder, mais plutôt au processus imaginatif de reconstruction, à l'*ingegno* que démontre l'artiste dans ce croquis.

Associé quasi exclusivement aux arts littéraires et rhétoriques durant l'Antiquité classique, le concept d'*ingegno* s'apparente alors aux notions « d'inspiration et de perspicacité divine » (Kemp 1977 : 384)⁴⁶. Subséquemment repris à la Renaissance, on dénote encore la même attitude d'exclusion dans le domaine artistique à l'égard du concept et ce n'est que tardivement que cette attitude s'infléchit. L'usage du mot « *ingegno* » demeure cependant limité durant le Trecento et on lui attribue la signification d'« ingéniosité innée » (« *innate cleverness* ») plutôt qu'on ne l'investit de la connotation d'« inspiration divine », lorsqu'il sert à qualifier un artiste (Kemp 1977 : 387). S'il se rencontre plus couramment à partir du XV^e siècle, notamment dans le *De Pictura (De la peinture)* (1435) d'Alberti, le concept oppose toutefois une certaine résistance à être théorisé. L'architecte et théoricien italien rappelle qu'en soi, l'*ingegno* est insuffisant pour produire une œuvre d'art parfaite et il convoque, pour le démontrer, l'anecdote de Zeuxis qui avait procédé à la sélection des plus belles parties du corps de diverses femmes d'une grande beauté dans le but de créer la figure féminine idéale. Si, à l'époque, cette histoire avait déjà servi d'autres causes, Martin Kemp explique qu'Alberti, de son côté, « [...] l'utilise pour exhorter les artistes à se référer sans cesse à la nature elle-même et non pas à "se fier à leur propre *ingegno*

⁴⁴ « [...] at the margins of the rendering, where the frames are left bare, Giuliano adds small circles at the points where the compartments are joined. These circles apparently represent spindles or bosses, a common feature of wooden ceilings. The peripheral compartments have, in fact, altogether the look of wooden framing, with sharp, flat surfaces projecting uniformly from the ground. The centre of the drawing displays, by contrast, the rounded modelling and varied projection of stucco relief » (Joyce 2004 : 200-201). Nous traduisons.

⁴⁵ Ces attributs sont d'autant plus déconcertants lorsque l'on sait, notamment grâce à la thèse de Linda Pellecchia (1983), que Sangallo, le premier, a construit des voûtes à décors de stuc qui étaient en mesure de rivaliser avec les modèles classiques et qu'il devait donc certainement comprendre les modalités de leur construction (Joyce 2004 : 195).

⁴⁶ « inspiration and divine insight » (Kemp 1977 : 384). Nous traduisons.

lorsqu'ils se mettent à peindre, comme le font la plupart des peintres d'aujourd'hui" » (Alberti, cité par Kemp 1977 : 388)⁴⁷.

Pour en revenir à cet arrangement schématique de base (octogone central-rectangle-cercle) que récupère Sangallo (fig. 35), il est possible de le repérer sur de nombreux plafonds et voûtes de la Renaissance et ce, même s'il n'est pas toujours identique d'une fois à l'autre. En effet, nul besoin pour les artistes d'imiter exactement les vestiges de l'Antiquité, puisque l'intégration de quelques-unes de leurs qualités formelles suffit à assurer une filiation avec cette époque. Comme l'explique Joyce, « [...] la valeur des motifs antiques résidait dans leur propension à fournir aux créateurs le germe d'une idée qui allait être en mesure d'offrir d'innombrables opportunités de démontrer leur inventivité tout en continuant de projeter cette ascendance antique » (2004 : 209)⁴⁸. C'est également ce que montre de façon convaincante Ernst Gombrich dans son article *The Style All'antica : Imitation and Assimilation* (1978) où il examine méticuleusement la production artistique de Giulio Romano (v. 1495-1546) et sa proverbiale capacité à assimiler, à l'intérieur de ses compositions, certains prototypes classiques. En énumérant, par exemple, les œuvres de l'artiste qui contiennent une figure féminine, dont la pose contorsionnée rappelle celle aperçue sur un bas-relief de marbre antique, le *Letto di Policleto*, Gombrich prouve que l'assimilation est distincte de l'imitation. Il écrit : « L'assimilation demande un degré de généralisation. L'artiste doit apprendre à créer une figure qui incarne son idéal du style classique » (1978 : 126-127)⁴⁹, mais qui ne constitue pas pour autant une citation formelle littérale d'une œuvre antique.

En vertu du concept d'*ingegno* et de la distinction établie par Gombrich entre les principes d'assimilation et d'imitation, il est possible que les artistes de la Renaissance se soient donnés la liberté de développer des variantes de décors plafonnant. Celles-ci sont produites essentiellement en modifiant la séquence originale des compartiments, la dimension de ces derniers, ou encore en y intégrant des formes géométriques dérivées, comme des ovales ou des trapèzes, pour remplacer

⁴⁷ « [...] uses it to exhort artists to refer constantly to nature herself and not to "rely upon one's own *ingegno* in setting about painting as do most of the painters of the present day" » (Alberti, cité par Kemp 1977 : 388).

⁴⁸ « [...] the value of the ancient pattern lay in its supplying designers with the germ of an idea that provided infinite opportunities for demonstrations of inventiveness while continuing to project its antique pedigree » (Joyce 2004 : 209). Nous traduisons.

⁴⁹ « Assimilation demands a degree of generalization. The artist must learn how to create a figure that embodies his idea of classical style » (Gombrich 1978 : 126-127). Nous traduisons.

les traditionnels cercles et rectangles. Avant Giuliano da Sangallo, Pinturicchio avait déjà exploité certaines de ces possibilités formelles en réalisant la voûte du chœur de l'église Santa Maria del Popolo (fig. 38). Néanmoins, c'est postérieurement à la publication du dessin contenu dans le *Taccuino senese* (fig. 35) que l'usage de l'agencement géométrique imaginé par Sangallo devient plus récurrent, non seulement sur les voûtes, mais également sur de nombreux plafonds de bois peints.

Contrairement à la reconstitution du plafond « à l'antique » imaginée par ce dernier, le second exemple qui aurait exercé, toujours selon Joyce, une influence déterminante sur l'apparence des plafonds de bois peints à la Renaissance est un véritable vestige de l'Antiquité, remontant au IV^e siècle de notre ère : le dôme du mausolée de Santa Costanza à Rome (fig. 39). Sa surface est recouverte d'un motif composé d'un octogone entouré de quatre hexagones étirés, positionnés sur chacun des côtés inclinés et de croix grecques dont une seule des branches rejoint l'un des quatre côtés droits de l'octogone. Accessible et bien connu des artistes de l'époque, un tel agencement géométrique est même reproduit dans les *Regole* de Serlio, dans le chapitre qu'il consacre aux plafonds de bois (fig. 40). L'auteur du traité donne à l'ensemble une tridimensionnalité par l'utilisation de hachures qui confèrent du relief aux moulures et de la profondeur au planchéage (*tavolato*), comme s'il désirait illustrer précisément un plafond à compartiments de bois. De plus, les petits cercles observables dans le croquis de Sangallo (fig. 35), qui correspondraient aux goujons (*spindles*) ou aux bossages (*bosses*) employés dans la construction de plafonds de bois, se retrouvent aussi dans celui de Serlio (fig. 40), ponctuant les lieux d'intersection des moulures qui produisent cette composition géométrique. Cette suggestion matérielle du bois, sous-entendue par les choix graphiques de l'architecte, ainsi que la vraisemblance de son ascendance formelle antique, pourrait expliquer le fait que ce schéma soit devenu un modèle d'inspiration couramment utilisé lors de la conception de plafonds de bois (Joyce 2004 : 210).

Selon l'auteure, il semble que ce soit parce que le dessin de Giuliano da Sangallo (fig. 35) et le dôme de Santa Costanza (fig. 39) possédaient intrinsèquement cette pureté géométrique et cette vision architecturale de l'Antiquité qu'ils furent si fréquemment imités ou adaptés par les architectes de la Renaissance. Comme elle l'écrit, « pour eux, la géométrie déployée sur les voûtes romaines ne représentait pas qu'une simple décoration, mais constituait la clé de la compréhension des principes formels et structurels sur lesquels les édifices anciens étaient

fondés, exprimée sous une forme plus pure que celle retrouvée dans les ruines, mais malgré tout ancrée dans la tradition antique » (Joyce 2004 : 223)⁵⁰.

Dans une perspective plus contemporaine, l'article *I soffitti lignei a Palazzo Mattei di Paganica* (1996) d'Arthur Haase prend comme objet d'étude, nous l'avons vu, le plafond d'ornement en bois (*soffitto ligneo ornamentale*) et analyse de manière plus spécifique les exemples que recèle le Palazzo Mattei, construit à Rome au XVI^e siècle (fig. 41). L'introduction de l'article traite de manière instructive d'une facette des plafonds de bois jusque-là rarement étudiée. En effet, l'auteur y offre une précieuse description des configurations les plus fréquemment rencontrées dans les faux plafonds de bois suspendus à compartiments de la Rome de l'époque. Les variations qu'il identifie, au nombre de trois, sont détaillées en ces termes :

a) à caissons plus ou moins profonds, habituellement carrés et rectangulaires et, moins communément, de formes géométriques différentes, telles que des octogones et des carrés, ou des hexagones, en combinaison avec des octogones et des croix ; b) à compartiments dont les cadres forment des polygones tangents entre eux, ou non tangents mais unis par des ponts partant du centre de chacun des côtés et qui forment des systèmes concentriques, souvent de neuf compartiments principaux ; c) un troisième type qui associe ce système de plafond à cadres et le lie à un plafond à poutres, répartissant de ce fait les caissons en séquences individuelles qui se situent entre chaque paire de poutres (1996 : 317)⁵¹.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer la popularité de ces modèles de plafonds de bois au cours de la Renaissance. D'une part, ces systèmes ornementaux de compartiments géométriques, tant ceux qui sont profonds que ceux qui le sont moins, ces derniers étant parfois simplement formés par l'application de minces moulures sur un planchéage (*tavolato*) (fig. 41), reprennent des schémas semblables à ceux découverts sur les voûtes des édifices de l'Antiquité (fig. 36-37 ; 39) et revendiquent ainsi leur filiation avec cette période historique. D'autre part, la versatilité de ces modèles de plafonds à motifs répétitifs leur permet d'être adaptés uniformément tant sur la longueur que sur la largeur des pièces qu'ils recouvrent (Haase 1996 : 317). Les éléments

⁵⁰ « For them, the geometry displayed on Roman vault did not represent mere decoration, but provided a key to the understanding of the formal and structural principles upon which ancient buildings were founded, expressed in purer form than that recoverable from the ruins, yet grounded in ancient practice » (Joyce 2004 : 223). Nous traduisons.

⁵¹ « a) a cassettoni più o meno profondi, di solito quadrati o rettangolari e, meno comunemente, di diverse forme geometriche, come ottagoni e quadrati, o esagoni in combinazione con ottagoni e croci; b) a cornici che costituiscono poligoni tangenti fra loro, o non tangenti ma uniti da ponti che partono dal centro dei lati e che formano sistemi concentrici, spesso di nove cornici; c) un terzo tipo che associa questi sistemi di cornici connesse a un soffitto a travi, distribuendoli in singole sequenze fra ogni paio di travi » (Haase 1996 : 317). Nous traduisons librement.

décoratifs qui parsèment la surface de chacun des compartiments s'inspirent aussi fortement de l'architecture classique, alors que la peinture figurative n'est utilisée que plus rarement, observe Haase (1996 : 317). Il semble pourtant qu'avec la substitution graduelle des compartiments carrés pour des compartiments rectangulaires de divers formats, sa présence sur les plafonds soit devenue plus fréquente. En effet, l'emploi du rectangle, forme qui peut être allongée ou raccourcie à la guise du créateur, autorise une souplesse schématique qui ne se retrouve pas toujours dans un système plus rigide comme l'est celui à compartiments carrés. En revanche, il n'est plus possible d'insérer des rosettes centrales dans ces polygones dont les paires de côtés opposés, bien que parallèles, sont chacune d'une longueur différente, d'où une préférence pour les reliefs ornementaux et parfois aussi pour les peintures figuratives (Haase 1996 : 320). De plus, l'alternance entre compartiments plus grands et plus petits procure à l'ensemble plafonnant un dynamisme et un caractère davantage décoratif qui le distancie de l'homogénéité et de la solennité d'un plafond à compartiments carrés, plus traditionnel, et qui confère à la pièce un aspect monumental.

On peut ainsi établir plusieurs parallèles formels et structuraux entre les modèles que décrit Haase et les plafonds de bois peints conservés au palazzo del Vaso (fig. 5.1 ; 42-43), notamment avec celui de la plus grande des salles sur lequel porteront les chapitres suivants (fig. 5.1). Tous les compartiments du plafond de cette dernière adoptent une forme carrée et sont de taille identique, hormis deux d'entre eux qui, dépeignant les emblèmes héraldiques des anciens propriétaires des lieux, sont de dimensions plus imposantes (fig. 5.2-5.3). Déjà, en raison de ses dimensions supérieures aux deux autres salles du *piano nobile* (fig. 60), il est plausible de suggérer que la salle adjacente à la basilique dei Santi Apostoli en était une de représentation dans le palazzo del Vaso, comme peut l'être une *sala grande*, une salle d'audience ou encore un *salone*. Cette suggestion se voit en outre renforcée par Haase, dont les propos indiquent qu'en vertu de la symbolique associée au carré, la présence de caissons ou de compartiments adoptant cette forme géométrique est habituellement réservée aux salles de représentation, en particulier au *salone* (1996 : 317). Les autres pièces qui composent le *piano nobile* du palais semblent aussi conforter l'analyse proposée par l'auteur. Plus petite que celle qui flanque sa gauche, la salle centrale par laquelle on accède aux pièces de cet étage, donc vraisemblablement l'antichambre, est décorée d'un plafond à compartiments de bois rectangulaires aux dimensions variées (fig. 42). Enfin, le plafond de la plus modeste des trois pièces (fig. 43), située à l'angle du bâtiment,

reprend un schéma identique à celui du *soffitto dei Semidei* au palazzo dei Penitenzieri (fig. 48), où se déploient, autour de petits caissons carrés, de plus grands caissons octogonaux⁵². Ainsi, l'esthétique de ces plafonds repose essentiellement sur l'élaboration de schémas géométriques plus ou moins complexes dans lesquels les formes se juxtaposent ou s'emboîtent, pour ensuite se répéter sur la totalité de leurs surfaces.

1.4. Du plafond architectural au plafond ornemental : la quête d'une visibilité augmentée

L'énumération chronologique des différents types de plafonds de bois observés entre les XIV^e et XVI^e siècles et l'identification de leurs caractéristiques respectives nous ont permis, au début du chapitre, de mettre en évidence la variété des apparences que prennent leurs structures. Ces dernières, selon qu'elles sont compartimentées ou non, de manière dense ou aérée, influencent l'approche analytique qui doit être envisagée si l'on veut tenter d'en « lire » le contenu. Mais cette volonté de procéder à leur lecture, en tenant compte des modalités qu'imposent leur structure, fait également ressortir un autre aspect essentiel à l'atteinte de cet objectif : la visibilité de leurs surfaces peintes. À ce propos, une corrélation semble exister entre l'évolution des structures de plafonds et le désir chez les artistes d'occuper, picturalement ou décorativement, la totalité de la surface d'un plafond. Cette idée est formulée de manière plus ou moins explicite par Thornton (1991) dans la première partie de son ouvrage consacré à l'embellissement de l'architecture intérieure des demeures de l'époque. Revenons donc sur les typologies plafonnantes qu'il énumère, des plafonds à poutres apparentes du XIV^e siècle, à ceux peints à fresque qui deviennent la norme dès le siècle suivant, en nous attardant maintenant sur l'emplacement de leurs surfaces peintes et les conditions de visibilité qu'ils génèrent.

La structure du premier, soit le plafond à poutres (fig. 11 ; 49), remarque Thornton, « [...] produisait des cadres rectangulaires contenant de petits panneaux profondément enfoncés entre les solives principales » (1991 : 56), les caissons. Parce qu'ils étaient visuellement moins accessibles aux personnes entrant par le bout d'une pièce, ces petits panneaux (ou caissons), ainsi que les solives du plafond, ne présentaient généralement qu'une ornementation sommaire. La décoration principale était plutôt apposée sur les surfaces latérales des poutres maîtresses. Ce

⁵² Cette organisation géométrique de compartiments octogonaux et carrés est également illustrée dans le traité des *Regole* de Serlio (1540 : LXXIII^v). Antonio da Sangallo le Jeune fait aussi un usage magistral de ce schéma pour le plafond de la *Sala delle Storie di Baccho* au palazzo Farnese de Rome, tout comme Scibec de Carpi qui se l'approprie pour orner la salle de bal du château de Fontainebleau, observe Sabine Frommel (2012 : 255).

choix découle avant tout de raisons pratiques de construction, puisque la longueur de ces poutres déterminait bien souvent la largeur d'une pièce. Ainsi, les surfaces latérales des poutres, positionnées perpendiculairement par rapport aux visiteurs qui pénétraient par l'extrémité de la pièce, devenaient un emplacement de choix pour y disposer la décoration principale, attendu qu'elles étaient aperçues immédiatement. Ici, le processus d'ornementation demeure subordonné à la structure architecturale du plafond à poutres. Parce que le positionnement des éléments picturaux constitue l'unique variable de l'ensemble plafonnant et que ce choix est d'ordinaire effectué dans l'optique de conférer une visibilité optimale aux principaux d'entre eux (emblèmes, portraits, etc.), une constante s'observe dans la disposition de l'iconographie de ces plafonds.

Plusieurs changements s'opèrent cependant avec le développement du plafond suspendu et à panneaux (fig. 12-13), le second type que décrit Thornton. Le plus significatif d'entre eux consiste sans doute en cette graduelle émancipation de la décoration peinte plafonnante de la composition architectonique. Autrefois apparentes, les poutres supportant le plancher de l'étage supérieur formaient un cadre rigide sur lequel se déployait l'ornementation peinte selon certaines constantes visuelles évoquées précédemment. Cependant, avec le plafond suspendu et à panneaux (fig. 12-13), cette trame disparaît entièrement, du moins nous le supposons, sous l'ajout de compartiments d'une profondeur plus ou moins importante, qui vont de minces cadres appliqués sur le planchéage de l'intrados (fig. 41) à des structures qui engendrent des cadres au relief plus marqué. De plus, à la différence du plafond suspendu à compartiments profonds (fig. 19-20 ; 23-26), improprement appelé « *a cassettoni* », dont la structure massive des moulures accentue le caractère somptueux d'une pièce, le plafond suspendu et à panneaux (fig. 12-13) présente l'avantage d'une surface presque plane qui, comme l'observe Thornton, se prête beaucoup plus facilement à la décoration peinte (1991 : 56). La planéité quasi parfaite du plafond suspendu et à panneaux permet aussi à sa surface de bénéficier d'un éclairage plus uniforme qui diffère de l'assombrissement observable dans les renforcements typiques des plafonds à poutres (fig. 45) ou *a cassettoni* et qui assure ainsi une meilleure visibilité des programmes peints. De plus, parce que ces compartiments ne dérivent pas de la structure portante, les architectes disposaient d'une plus grande liberté relativement au choix des dimensions et des formes de chacun d'eux, à condition, toutefois, que la structure portante puisse en supporter la charge, comme nous l'avons souligné avec l'exemple des plafonds de la villa Médicis (fig. 23-25). Dès lors, l'augmentation de la taille des compartiments entraîne du même coup l'augmentation de la superficie de la surface à

peindre, permettant le développement de scènes figuratives et narratives plus élaborées, qui demeurent néanmoins visuellement adéquates pour le spectateur qui les contemple du sol.

Enfin c'est avec l'avènement du troisième et dernier type de plafond de bois, le *soffitto veneziano* (fig. 21-22), que les réalisations artistiques les plus extravagantes surviendront grâce au décroisement quasi-total de sa structure. Depuis la moitié du XV^e siècle, le plafond suspendu à compartiments profonds (fig. 19-20 ; 23-26) s'était développé et imposé dans les grandes pièces comme une alternative au plafond suspendu et à panneaux (fig. 12-13) qui se rencontrait plus fréquemment dans les pièces de dimensions petites ou modestes. Caractéristique des *soffitti veneziani*, « [...] l'encadrement des panneaux gagne en épaisseur jusqu'à former des nervures de plus en plus lourdes » (Thornton 1991 : 56) qui sont reprises avec plus de souplesse, plus de fantaisie, qualités symptomatiques du style baroque en émergence (fig. 21-22). Les vastes espaces à peindre qu'ils circonscrivent favorisent le développement de la peinture illusionniste plafonnante. D'une part, et cela est aussi valide pour le plafond suspendu à compartiments (fig. 19-20 ; 23-26 ; 41), la structure composée par l'ensemble des cadres s'affranchit entièrement de la charpente du plancher supérieur, hormis pour s'y fixer. De ce fait, nous l'avons dit, les alternatives formelles et dimensionnelles des compartiments n'ont pratiquement pour seules limites que l'imagination et la créativité des architectes qui en conçoivent les plans. D'autre part, cette structure décorative uniquement formée de moulures demande à ce que des toiles ou des panneaux de bois soient ajoutés à l'intérieur des « cadres » afin de combler des espaces qui demeureraient autrement vides. Ainsi, la structure du *soffitto veneziano* (fig. 21-22) nous fait assister, pour la première fois, à un basculement de la primauté architecturale, vers une primauté dorénavant picturale.

La seconde moitié du XVI^e siècle correspond, dans le domaine des arts visuels, à une époque charnière durant laquelle apparaissent les prémisses de la *quadratura*, un nouveau genre pictural que nous détaillerons un peu plus loin, qui s'ancrera peu à peu dans le milieu artistique pour devenir, ultimement, le genre emblématique du Baroque italien, au tournant du XVII^e siècle. L'émergence de la *quadratura* concorde également avec un graduel changement d'attitude chez les artistes dans la manière d'appréhender et de décorer la surface des structures architecturales que sont les murs et les plafonds. Il n'est alors plus question, comme il était coutume de le faire aux XIV^e et XV^e siècles, d'orner purement et simplement ces surfaces bidimensionnelles. Au

contraire, l'objectif est maintenant de les rendre tridimensionnelles en ayant recours à des pratiques illusionnistes telles que le trompe-l'œil et le raccourci, pratiques largement popularisées par la découverte de l'art mural antique. En outre, la période comprise entre 1550 et 1600 coïncide avec le moment où Marcantonio II Colonna entame, au palais de Santi Apostoli, les travaux nécessaires à la construction du plafond de bois du *salone* (fig. 5) et à la réalisation de son programme peint. Pourtant, malgré l'essor de ce nouveau genre pictural, celui-ci est pratiquement absent de la décoration peinte du plafond du palazzo del Vaso. On y décèle néanmoins la présence de quelques raccourcis dans les représentations de figures humaines (fig. 5.8 ; 5.12 ; 5.30 ; 5.32-5.34) et de techniques picturales qui nous semblent dévoiler les premières manifestations de la *quadratura*. Pour cette raison, nous croyons que les observations qu'effectue Ingrid Sjöström dans son ouvrage *Quadratura : Studies in Italian Ceiling Painting* (1978) peuvent être pertinentes pour notre propos, notamment en ce qui concerne les principes de composition, le degré de réalisme et la relation que sa peinture entretient avec la salle où elle se trouve. Il sera donc question, dans un premier temps, de procéder à un bref historique de la peinture illusionniste de plafonds, puis d'explicitier les traits propres à la *quadratura*, lesquels seront ensuite mis en comparaison avec les caractéristiques picturales retrouvées sur les panneaux peints au plafond du *salone* (fig. 5) dans l'objectif d'en relever les similarités et les dissemblances et d'identifier les effets visuels qu'elles provoquent à l'intérieur de la pièce.

Dans son article « Illusionist Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance » (1959), Anthony Blunt relate qu'il existe de nombreuses manières de décorer les surfaces des murs, des voûtes ou des dômes. Cependant, explique-t-il, parmi tous les systèmes employés depuis l'Antiquité classique, deux principes fondamentalement différents peuvent être distingués. Il écrit :

L'une de ces méthodes consiste à accepter, voire à accentuer la présence du mur en l'ornant de détails en bas-relief ou de petits panneaux peints qui ne détournent d'aucune façon l'œil de la surface réelle de la structure. L'autre est de dissimuler cette structure solide dans le but d'en faire oublier son existence au spectateur et de l'amener à croire qu'elle a été escamotée et remplacée par autre chose (1959 : 309)⁵³.

⁵³ « One method is to accept and indeed emphasize the wall itself, and to ornament it with such details as low-relief decoration or small painted panels which do not in any way distract the eye from the real surface of the structure. The other is to conceal the solid structure, to make the spectator forget its existence and to lead him to think that it has been spirited away and replaced by something different » (Blunt 1959 : 309). Nous traduisons.

Pour y parvenir, il devient essentiel d'avoir recours aux pratiques illusionnistes telles que le trompe-l'œil et le raccourci (*di sotto in sù*), obtenus grâce à la maîtrise de la perspective. L'emploi, chez les artistes, de ces procédés illusionnistes dans les décors muraux de la Renaissance peut s'expliquer, d'une part, par la découverte de leur présence dans la peinture murale romaine antique et, d'autre part, par cet intérêt pour l'Antiquité qui caractérise l'époque⁵⁴. Cependant, si cette justification convient au cas de la décoration murale, il en va différemment de la décoration des plafonds peints. En effet, les plafonds et voûtes illusionnistes s'avèrent rares au cours de l'Antiquité. Qui plus est, l'illusion consistant à créer une expansion fictive de l'espace l'est encore davantage⁵⁵. De plus, on ne trouve nulle trace de raccourcis dans ces derniers, les représentations humaines ou animales, omniprésentes, étant simplement peintes sur la surface du plafond, sans réelle préoccupation pour un quelconque effet de perspective illusionniste. Néanmoins, comme le suggère Schulz, « la perspective illusionniste était un procédé tellement récurrent dans les décors romains antiques que les artistes de la Renaissance doivent avoir supposé qu'elle était utilisée dans tous les contextes, même sur les voûtes et les plafonds » (1968 : 20)⁵⁶, ce qui expliquerait son développement sans précédent à la Renaissance.

Dans son ouvrage *Levels of Unreality* (1963), Sven Sandström propose à son tour une division similaire à celle de Blunt, qui se base sur la création de l'espace dans les œuvres peintes ; autrement dit, selon la discontinuité plus ou moins explicite qui s'observe entre les deux espaces picturaux que sont l'espace de la peinture et l'espace du spectateur. D'un côté se trouvent les peintures murales qui font appel au principe du *closed wall*, de l'autre, celles qui utilisent le principe de l'*opened wall*⁵⁷. Ingrid Sjöström (1978), dans son étude sur la *quadratura*, synthétise les principes développés par Sandström et explique que le *closed wall* admet et même accentue la

⁵⁴ En regard l'intérêt pour l'organisation de l'espace et des principes qui s'y rapportent à l'époque de la Renaissance, voir l'étude de référence de Lise Bek *Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture; a Creation of Renaissance Humanism* (1980).

⁵⁵ Schulz, dans son ouvrage, mentionne uniquement deux voûtes antiques qui présentent une tentative d'illusionnisme plafonnant : une apothéose de Divus Titus sculptée sur la voûte de l'arc de Titus à Rome et *L'enlèvement de Ganymède*, originalement peint au centre de la voûte d'entrée de la Maison Dorée de Néron (1968 : 20). Lehmann signale également cette apothéose de Titus et ajoute qu'une ouverture illusionniste s'aperçoit aussi au centre de la voûte de l'arc des Sergii à Pula, en Croatie (1945 : 6).

⁵⁶ « Perspective illusionism was in fact so all-pervasive a motive in Roman interiors that Renaissance artists must have considered it an antique motive in any context, even on vaults and ceilings » (Schulz 1968 : 20). Nous traduisons.

⁵⁷ Les principes de *closed wall* et *opened wall* sont expliqués de manière intégrale au chapitre III de l'ouvrage de Sandström, « Transformations of the room » (1963 : 91-140), en plus d'être appliqués aux décors de voûtes et de peintures de plafonds.

présence du mur en ayant recours à une ornementation neutre ou à une structure fictive qui, bien qu'elle semble se substituer au véritable mur, le remplace quand même par un faux. À cet égard, la fresque peinte par Andrea del Castagno sur l'un des murs du réfectoire de Sant'Apollonia de Florence agit comme un exemple efficace (fig. 50). Dans cette dernière, on peut y voir, au premier plan, la Cène se déroulant dans une pièce qui s'ouvre vers l'espace du spectateur. Sur le mur du fond, toutefois, Castagno a peint de grandes plaques de marbre dont le rendu réaliste retient le regard à la surface de l'image plutôt qu'il ne l'entraîne dans l'espace intérieur imaginé. En conséquence, les figures des personnages donnent l'impression d'être pressées vers l'avant, contre la surface du mur, et défient les lois de la perspective (Sandström 1963 : 112). À l'opposé, le principe d'*opened wall* nie l'existence de la structure murale au moyen de peintures qui offrent des vues extérieures imaginaires ou à l'aide de perspectives qui construisent une structure fictive au sein de l'espace pictural (Sjöström 1978 : 14). L'un des exemples les plus probants est sans doute la salle des Perspectives (fig. 51), à la villa Farnesina, dans laquelle Baldassare Peruzzi (1481-1536) a réalisé les fresques murales qui « [...] ensemble fonctionnent comme un système architectural cohérent, transformant la pièce close en une structure à la fois rigoureusement organisée et hautement fantaisiste » (Sandström 1963 : 102)⁵⁸.

La typologie des peintures murales établie par Blunt (1959) et Sandström (1963) comporte une antinomie que nous croyons retrouver dans les décors de plafonds peints. À l'intérieur même du genre pictural de la *quadratura* s'opposent des éléments de *quadri riportati* et des compositions vues *di sotto in sù*, termes italiens qui qualifient respectivement une scène, peinte à la manière d'un tableau de chevalet, reportée au plafond, et une scène construite selon une perspective horizontale, donc qui s'aperçoit du bas vers le haut. Cependant, les expérimentations qui concernent la peinture illusionniste sur des plafonds avant 1550 sont rares et divers facteurs peuvent en expliquer la cause. D'une part, la réalisation d'un plafond illusionniste sous-entend un degré de complexité plus élevé puisque l'artiste doit recourir à la perspective horizontale, qui raccourcit les lignes verticales de la composition, afin de satisfaire à la logique spatio-visuelle du spectateur qui porte son regard vers le haut pour l'appréhender depuis le sol. D'autre part, Sjöström émet une hypothèse qui nous apparaît digne de mention. Elle suggère qu'

⁵⁸ « [...] together function as a consistent architectural system that transforms the enclosed room into a structure that is at once severely organised and highly fanciful » (Sandström 1963: 102). Nous traduisons.

une autre raison probable est que les théoriciens de la Renaissance définissaient inconditionnellement le plan de l'image comme une surface plane et verticale à travers la pyramide visuelle. Avec l'introduction de la *costruzione legittima* d'Alberti et les travaux plus poussés sur la perspective simplifiée de Piero della Francesca, il était naturel que l'intérêt envers les effets de perspective fictifs ait été au départ presque exclusivement déployé dans la peinture murale, la peinture de chevalet et l'intarsia (1978 : 26)⁵⁹.

En ce sens, la Camera degli Sposi du Palazzo Ducale de Mantoue (fig. 16), peinte par Andrea Mantegna (1431-1506), fait figure d'exception puisque qu'elle constitue la première salle qui ait été embellie d'une décoration provoquant un effet illusionniste total et systématique⁶⁰. Ce projet d'envergure se concrétise entre 1468 et 1473 alors que Mantegna travaille à la réalisation des fresques qui composent le décor mural, mais l'objectif est atteint lorsqu'il termine de peindre la voûte, où même les nervures qui la compartimentent ne sont qu'une pure illusion architecturale (fig. 16). Cependant, en son centre Mantegna porte la peinture illusionniste à un nouveau sommet grâce à un oculus fictif peint qui donne l'impression à l'observateur placé en-dessous d'apercevoir le ciel à l'extérieur (fig. 16.1). Sur ce fond bleu, les différentes figures humaines ou les *putti* en fort raccourci sont disposés autour de la balustrade de l'oculus, certains appuyés sur le rebord de cette dernière, d'autres posés sur une corniche interne, jetant leurs regards sur la véritable salle qu'ils dominent. Grâce à ce tour de force, la surface du plafond devient ainsi analogue à celle du mur ouvert fictivement sur l'extérieur. Quoique l'ajout d'un oculus feint dans la voûte de la Camera degli Sposi demeure en soi exceptionnel pour l'époque, c'est plutôt l'exaltation que suscite la décoration des parois de voûtes, note Sandström, qui exercera une influence notable sur la peinture murale de la fin du Quattrocento, « [...] en ce que le faux relief remplace ce qu'on pourrait appeler la surface de l'image dans le compartimentage [de la voûte] » (1963 : 129)⁶¹. En revanche, la surface du plafond héritera d'exigences particulières pour la réalisation de peintures illusionnistes, lesquelles seront détaillées dans les prochains paragraphes lors de l'étude du genre de la *quadratura*.

⁵⁹ « Another likely reason is that the Renaissance theorists so uncompromisingly defined the picture plane as a flat, vertical section through the visual pyramid. Starting from Alberti's *costruzione legittima* and Piero della Francesca's further developed, simplified perspective it was natural that interest in the fictive-perspective effects was at first almost exclusively displayed in wall and easel-painting and in intarsia » (Sjöström 1978: 26). Nous traduisons.

⁶⁰ Sjöström, suivant les dires de Vasari, mentionne que Paolo Uccello aurait également réalisé des peintures illusionnistes sur plafonds, mais malheureusement, plus aucune trace n'en subsiste de nos jours (1978 : 26).

⁶¹ « [...] in that the false relief replaces what might be called the picture surface in the webs » (Sandström 1963 : 129). Nous traduisons.

Avant que la définition actuelle du terme « *quadratura* » ne soit acceptée en Italie, vers la fin du XVII^e siècle, Ingrid Sjöström affirme qu'un vocabulaire différent était employé pour identifier certains aspects qui y sont maintenant intimement liés. Elle mentionne, entre autres, l'usage d'« *architettura finta* » et « *prospettive* » qui désignent une architecture fictive ; « *scorci* » ou « *scurzi* », souvent retrouvé dans l'expression « *in iscorcio* » et qui réfère à la présence d'éléments en raccourci. Les plafonds illusionnistes peints étaient pour leur part appelés « *volte e soffitti di sotto in sù* », soit des plafonds ou encore des voûtes dont la composition picturale est vue du bas, vers le haut, alors que « *sfondato* », qui signifie « perforé », sans haut, ni bas, identifie plutôt une ouverture fictive peinte sur la surface d'un plafond (Sjöström 1978 : 11-12). Si, de nos jours, ces mots ont été assimilés au terme d'usage courant qu'est devenu celui de *quadratura*, qui englobe tant l'usage de la perspective murale que plafonnante, l'auteure affirme qu'ils continuent néanmoins d'exister en parallèle et nous y ferons appel à l'intérieur de ce chapitre puisque, à notre avis, ils définissent avec une plus grande justesse les objets auxquels ils réfèrent.

Anachronique, donc, le mot *quadratura* se comprend depuis la fin du XVII^e siècle comme toute « [...] peinture qui utilise des techniques de raccourci et de perspective dans le but de créer des effets spatiaux architectoniques sur les murs et les plafonds » (Sjöström 1978 : 12)⁶². Si le caractère inclusif de la définition autorise une classification succincte et rapide des œuvres peintes, il présente en contrepartie le désavantage d'un manque de précision vis-à-vis de leurs caractéristiques individuelles. Au plafond du *salone* (fig. 5), il n'est pas certain qu'il existe de terminologie exacte permettant d'identifier le genre pictural des œuvres qu'il contient, ces dernières montrant tantôt certaines propriétés de la *quadratura*, tantôt celles de *quadri riportati*, ces dernières étant toutefois plus nombreuses. Dans tous les cas, l'analyse du genre de la *quadratura* nous apparaît être une démarche féconde puisque la connaissance des principes qui en découlent nous aidera à mieux comprendre ce qui a dicté l'élaboration du plafond du *salone*.

Ambition ultime de la *quadratura*, l'illusionnisme absolu d'une œuvre peinte et son efficacité chez le spectateur repose essentiellement sur la considération préalable des paramètres propres au lieu et à la surface *in situ* où elle sera réalisée, dans ce cas-ci au plafond, car ceux-ci déterminent

⁶² « [...] painting which uses techniques of foreshortening and perspective to create architectonic spatial effects on walls and ceilings » (Sjöström 1978 : 12). Nous traduisons.

certains choix picturaux à préconiser⁶³. Précédemment, nous avons souligné que certains types de plafonds de bois de la Renaissance, en particulier le plafond suspendu et à panneaux (fig. 12-13) et le *soffitto veneziano* (fig. 21-22), étaient presque ou parfaitement plats et que leur surface devenait ainsi plus propice à la décoration peinte. À présent envisagé en regard des impératifs de la *quadratura*, Sjöström affirme que « techniquement, les plafonds plats et lisses sont bien sûr plus faciles à maîtriser, et que la construction devient progressivement plus compliquée avec les surfaces en voûte et irrégulières » (1978 : 17)⁶⁴. En effet, la planéité d'une surface comme celle que l'on observe au palazzo del Vaso facilite considérablement la conception d'une œuvre illusionniste. La lumière réelle de la salle s'y répand de manière uniforme et décroît en fonction de l'éloignement de cette source. De plus, les projections en perspective ne s'y déforment pas comme c'est le cas sur les surfaces courbes et irrégulières des plafonds voûtés.

Toutefois, selon la définition fournie précédemment, le potentiel pictural intrinsèque de la structure plafonnante ne justifie pas l'affiliation de cette dernière au genre de la *quadratura*, car son critère fondamental réside dans le médium de la peinture, lequel rend possible l'élaboration d'« effets spatiaux architectoniques » sur sa surface. Or, au palazzo del Vaso, la structure du plafond de bois du *salone* et les reliefs qu'elle engendre sont bien réels (fig. 5.1) ; seules certaines des moulures de bois entourant les compartiments sont peintes en un trompe-l'œil de marbre polychrome (fig. 5.2-5.4). De plus, alors que le cloisonnement de ce plafond en plusieurs espaces aux dimensions modestes pourrait logiquement nuire à la réalisation d'une *quadratura*, l'exemple de l'oculus intégré à la voûte nervurée de la *Camera degli Sposi* de Mantegna (fig. 16.1) démontre l'inverse. Par ailleurs, un autre aspect crucial de la *quadratura* exige que cette compartimentation établisse « [...] une connexion spatiale logique, une *continuité*, entre la perspective de l'espace pictural de l'architecture feinte et l'espace de la véritable pièce » (Sjöström 1978 : 15)⁶⁵. Il est loin d'en être de même au palazzo del Vaso (fig. 5). Le compartimentage du plafond du *salone* engendre plutôt l'isolement de chacune des scènes et

⁶³ Sur ce sujet, voir la première partie du chapitre I de l'ouvrage de John Beldon Scott *Images of Nepotism: the Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, intitulée « Conventions of Italian Baroque Ceiling Painting » (1981 : 12-16). Bien que l'ouvrage concerne une époque plus tardive que celle dont il est question dans ce mémoire, les informations qu'il renferme n'en demeurent pas moins très éclairantes.

⁶⁴ « Flat, smooth ceilings are of course technically easiest to master; the construction becomes progressively more complicated with vaulted and irregular surfaces » (Sjöström 1978 : 17). Nous traduisons librement.

⁶⁵ « [...] a logical spatial connection, *continuity*, between the perspective pictorial space of the false architecture and the real room » (Sjöström 1978 : 15). Nous traduisons.

provoque, d'une certaine manière, l'autonomisation de leur contenu pictural, la cohérence de l'ensemble étant assurée par la thématique sous-jacente à l'ensemble du décor. Nulle part y perçoit-on la trace d'une quelconque volonté, chez l'artiste, de créer au moyen de la perspective, l'illusion vraisemblable d'une continuité entre l'espace du spectateur et l'espace pictural.

Pourtant, la thématique céleste – nous y reviendrons plus longuement – omniprésente au plafond du *salone* laisse supposer que les cercles centraux des compartiments se veulent des percées fictives ouvrant sur le ciel qui se trouve au-dessus de la pièce. Mais l'absence de toute épaisseur structurale feinte procurée à ces ouvertures, combinée à l'absence de vues *di sotto in sù*, habituellement fréquentes dans les compositions plafonnantes illusionnistes en raison de leur positionnement, achèvent de dissuader l'observateur de la présence d'une quelconque illusion, à la différence de celles conçues par Mantegna au Palazzo Ducale (fig. 16-16.1), par Raphaël dans la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo (fig. 18) ou encore par Giovanni Alberti (1558-1601) dans la vieille sacristie de la basilique San Giovanni in Laterano à Rome (fig. 52).

Malgré cela, il nous semble possible d'envisager le champ pictural des cercles centraux de ce plafond du palazzo del Vaso à la manière dont Sandström appréhende celui qui contient l'octogone peint par Pinturicchio au centre de la voûte de la Sala delle Arti Liberali de l'Appartamento Borgia au Vatican (fig. 53). En effet, selon l'auteur, le stuc employé dans l'élaboration des arêtes de cet octogone soulignerait la solidité matérielle des parois de la voûte, l'amenant à déclarer que cela aurait pu fournir à l'artiste l'opportunité de transformer l'espace central en une trouée parfaitement illusionniste plutôt que d'y peindre simplement un soleil héraldique schématisé. L'auteur conclut qu'« il semble, donc, que cette apparente ouverture dans la voûte ait eu un effet intellectuel prédominant ; elle se proclamait comme une ouverture, mais ne créait pas l'illusion d'en être une » (Sandström 1963 : 134)⁶⁶. C'est cette même impression que l'on retrouve lorsqu'on observe le contenu imagé des cercles centraux des compartiments bien que la schématisation de quelques éléments peints, soit les *velariums* (fig. 5.24- 5.28), n'en soit pas l'unique cause. Elle provient plutôt du fait que la majorité des scènes peintes paraissent avoir été pensées plutôt comme des *quadri riportati* que comme des vues *di sotto in sù*, diminuant de manière significative le potentiel illusionniste du plafond du *salone*.

⁶⁶ « It seems, then, as if this apparent opening in the vault had an effect that was predominantly intellectual; it proclaimed itself as an opening, but did not create the illusion of being such » (Sandström 1963 : 134). Nous traduisons.

Encore au XVI^e siècle, concevoir l'espace céleste comme un *quadro riportato* plutôt que comme une vue *di sotto in sù* s'avère une solution tout aussi fonctionnelle. Moins complexe, la scène n'est pas représentée vue de dessous, mais bien comme un tableau de chevalet reporté au plafond, tel que l'indique son nom. En outre, d'un point de vue illusionniste, ce modèle est recevable à la Renaissance puisque les *quadri riportati* s'harmonisent avec une éventuelle architecture fictive même si leurs perspectives ne sont pas mutuellement cohérentes (Sjöström 1978 : 23-24). À Rome, de nombreux exemples de plafonds subsistent et témoignent de cette combinaison fréquente d'éléments décoratifs, chacun élaboré selon une perspective différente. Bien qu'il s'agisse exclusivement de fresques peintes sur des voûtes et non pas sur plafonds de bois peints, les œuvres réalisées par Michel-Ange (1475-1564) pour la chapelle Sixtine (fig. 17) et par Raphaël (1483-1520) pour la Stanza della Segnatura (fig. 54), les Loges du Vatican (fig. 55) et la Loggia de Psyché (fig. 56) à la villa Farnesina n'en constituent pas moins d'éloquents exemples qui ont eu une influence pérenne sur le développement des décors plafonnants ultérieurs et ce, quels que soient les médiums dans lesquels ces derniers ont été réalisés.

La préférence des peintres pour le *quadro riportato* plutôt que pour les vues *di sotto in sù* pourrait aussi s'expliquer par une réticence à déformer le corps humain, ce qui, de toute évidence, arrive lorsqu'un peintre emploie la perspective horizontale requise dans une œuvre qui simule une vue *di sotto in sù*. Cette réticence est exprimée textuellement dans quelques passages de certains traités de la Renaissance. Serlio, plus que les autres, exprime cette réserve au onzième chapitre de son traité qu'il consacre à la décoration peinte de l'extérieur et de l'intérieur des bâtiments (Sandström 1963 : 129 ; Sjöström 1978 : 36-37). En lien avec la peinture ornant les voûtes, l'auteur déclare que le peintre se doit d'être « [...] très judicieux et très expérimenté dans l'art de la perspective [...] » (Serlio 1540 : LXX)⁶⁷ et qu'il devra « [...] s'être exercé à faire tant de raccourcis sur des figures humaines, qu'observées de près, à l'endroit où elles sont disposées [au plafond], elles semblent trop courtes et monstrueuses mais que néanmoins, grâce à la distance, elles s'allongent et prennent une forme proportionnée » (Serlio 1540 : LXX)⁶⁸. Dans le cas contraire, les personnages peints au plafond courraient le risque de demeurer difformes et

⁶⁷ « [...] molto giudicioso, e molto esercitato ne la prospettiva [...] » (Serlio 1540 : LXX). Nous traduisons librement.

⁶⁸ « [...] esercitato, per saper fare talmente scortiar le figure, che quantunque nel luogo, dove saranno, elle siano cortissime, e monstruose; nondimeno a la sua debita distantia si veggono allungare, e rappresentare il vivo proportionato » (Serlio 1540 : LXX). Nous traduisons.

monstrueux pour quiconque les observe depuis le sol de la pièce qu'ils surplombent. Bien que Serlio cite les compositions illusionnistes réalisées par Melozzo da Forlì pour la sacristie de San Marco du sanctuaire Santa Casa à Loreto (fig. 57) et celle de Mantegna pour la Camera degli Sposi (fig. 16-16.1), il se garde d'encenser trop longuement les résultats qui en découlent. Il conclut que malgré l'apparence assurément réaliste de ces figures humaines, « [...] les peintres avisés de son temps ont néanmoins fui ces tendances, parce qu'en réalité [...] la majeure partie de ce qui a été dit devient déplaisante au regard des spectateurs » (Serlio 1540 : LXXI)⁶⁹.

Les louanges de Serlio s'adressent plutôt au travail de Raphaël à la villa Farnesina (fig. 56) et sur le « jugement admirable » (« *mirabil giudicio* ») dont il fait preuve dans la manière originale d'orner la voûte à tympans de la loggia d'Agostino Chigi au moyen de deux larges fresques. En continuité avec le reste du cycle peint, qui illustre les épisodes de l'histoire d'Amour et Psyché, ces dernières dépeignent, sur un sol de nuages, *Le concile des dieux* (fig. 56.1) et *Le banquet nuptial* (fig. 56.2). Conscient du nombre important de raccourcis qu'il lui faudrait exécuter afin de dépeindre avec vraisemblance les groupes de personnages placés au sommet de la voûte, Raphaël, explique Serlio, décide plutôt d'y dépeindre un fond bleu clair sur lequel il tend un *velarium* fictif, sorte de toile pare-soleil, qui s'attache aux festons qui l'entourent, devenant de la sorte une « image dans l'image » pour reprendre les termes de Sjöström (1978 : 33). *In situ*, cette composition picturale devient une solution d'autant plus avisée en raison du caractère mitoyen de la loggia, structure de liaison entre l'intérieur et l'extérieur de la villa. Cet arrangement, observe l'auteure, deviendra par la suite très populaire (Sjöström 1978 : 33).

Au palazzo del Vaso (fig. 5), l'espace pictural exigü des cercles centraux de chacun des compartiments ne permet cependant pas de sélectionner l'alternative élaborée par Raphaël sur la voûte spacieuse de la villa Farnesina. En conséquence, d'autres pistes de solution ont été explorées par les artistes ayant œuvré à la conception des *quadri riportati* du plafond de bois peint du *salone*. Les scènes représentées ne sont pas conçues comme des images dans des images, mais à l'instar de celles de la villa, les nuages agissent comme support aux figures humaines (fig. 5.6-5.13 ; 5.29-5.36). Au-delà de leur association évidente avec l'environnement céleste, la récurrence de ces éléments comme support à l'intérieur de compositions plafonnantes,

⁶⁹ « [...] gl'intelligenti pittori del nostro tempo hanno fuggito tali andamenti, perche nel vero [...] la maggior parte di cio che io dico torna dispiacevole a gli occhi de riguardanti » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons librement.

notamment dans le plafond du *salone*, serait peut-être l'interprétation formelle d'une recommandation émise par Serlio et contenue dans son traité des *Regole*. En effet, lorsqu'il discute de la logique à respecter dans le choix des éléments à intégrer dans les fresques murales peintes aux étages supérieurs des bâtiments, l'architecte décrète que « [...] s'il y a présence de figures dans ces lieux, leur positionnement sera sur une ligne puisque dans un tel cas, on ne peut raisonnablement voir le sol [...] » (Serlio 1540 : LXIV-LXX)⁷⁰. La nécessité de cette ligne de positionnement nous fait croire qu'il est sous-entendu que l'image peinte possède un plan horizontal, ce qui l'assimilerait *de facto* à un *quadro riportato*, c'est-à-dire qu'elle serait construite selon une perspective linéaire verticale. Toutefois, Serlio limite ses recommandations à la décoration murale et n'écrit rien d'explicite au sujet de *quadri riportati* positionnés au plafond. Il est impossible de confirmer hors de tout doute que les artistes ayant travaillé à la réalisation du plafond du *salone* aient lu au préalable le traité de l'architecte et que cet emploi des nuages, comme support aux représentations des dieux et des Cupidons qui y sont dépeintes, consiste en une interprétation du passage textuel précédent. Cependant, il est possible de suggérer qu'il s'agissait peut-être d'une pratique d'atelier. En effet, parce que le contenu du traité n'offre aucune solution formelle concrète aux artistes, ces derniers auraient pu reprendre simplement l'idée de Raphaël à la Farnesina (fig. 56.1-56.2), qui représente une manière esthétique de suppléer au silence de Serlio vis-à-vis du sujet.

La première partie, plus technique, de ce chapitre avait pour objectif principal d'identifier la typologie plafonnante rencontrée dans le *salone* du palazzo del Vaso. Pour ce faire, une recension des termes employés pour parler des plafonds de bois, de la Renaissance à aujourd'hui, s'est d'abord imposée. Celle-ci a notamment permis d'exposer la confusion qui perdure en regard de la terminologie utilisée afin de désigner certaines variantes de plafonds de bois, ce qui nous a ensuite amenés à analyser leurs structures, en particulier celle du *salone*, afin de déterminer s'ils appartenaient à la catégorie des *soffitti reali* (plafonds réels) ou des *soffitti apparenti* (faux plafonds) et ainsi, de procéder à leur classification. Enfin, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle le plafond étudié dans ce mémoire (fig. 5) serait un faux plafond de bois suspendu à compartiments. La seconde partie s'est davantage attardée aux considérations formelles et esthétiques mises en jeu dans la conception des plafonds de bois peints à la Renaissance,

⁷⁰ « [...] se figure in tai luoghi si saranno; il lor posamento sarà sopra una linea, perche in tal caso non si potrà vedere il piano ragionevolmente [...] » (Serlio 1540 : LXIV-LXX). Nous traduisons librement.

largement tributaires des modèles de l'Antiquité, mais aussi, à de nombreux égards, originaux. C'est d'abord la valeur symbolique des schémas formels à organisation géométrique qui a été étudiée, puis les principes de compositions propres à la *quadratura* ainsi qu'aux *quadri riportati*, lesquels ont été succinctement mis en relation avec la structure décorative et figurative du plafond du *salone*. Les principes de composition mis de l'avant dans ce dernier feront l'objet du prochain chapitre, suite à l'historique du palazzo del Vaso.

2. LE PALAZZO DEL VASO AI SANTI APOSTOLI⁷¹

Avant de poursuivre l'analyse du plafond de bois peint du *salone* (fig. 5), il convient, dans un premier temps, d'énumérer et de décrire brièvement les diverses résidences Colonna qui avoisinent la piazza dei Santi Apostoli, pour mieux comprendre de quelle manière l'îlot qu'elles forment s'organise. Par la suite, nous procéderons à une recension dénomminative des titres ayant été attribués à ces mêmes résidences afin d'éclaircir la manière dont s'est effectuée la transmission du palazzo del Vaso d'un propriétaire à l'autre. Enfin, dans le but de situer plus facilement les bâtiments de cet îlot, le « point de référence pour les termes de *droite* et de *gauche* sera l'orientation de la basilique ; donc le côté droit sera celui septentrional (actuel couvent dei [Santi] Apostoli [et palazzo del Vaso]); celui de gauche sera le côté méridional (actuel palais Colonna) » (Gatti 1979 : 390)⁷².

Depuis l'Antiquité, le site géographique sur lequel se trouve la piazza dei Santi Apostoli possède une signification particulière à l'intérieur de l'espace urbain de la ville de Rome. Situé au pied des pentes du Quirinal, lieu où se termine les forums impériaux, dont la construction avait été initiée par Jules César, le site constitue un témoignage de la grandeur et du passé glorieux de l'Empire romain. En ce sens, « l'actuelle piazza dei SS. Apostoli marque donc une frontière entre l'environnement naturel et la ville, entre la cité antique et la nouvelle planification urbaine, entre le tissu et le “monument” » (Arcieri et Pietrangeli 1992 : 19)⁷³. Ainsi, au VI^e siècle, le pape Pélage I^{er} (556-561) choisit l'endroit en vertu de sa charge historique et symbolique et y érige le

⁷¹ Afin d'éviter toute confusion dénomminative, nous utiliserons cette nomenclature pour identifier la résidence qui abrite le plafond de bois peint duquel il est question dans ce mémoire. Faisant référence au grand vase de marbre que le cardinal Bessarione avait placé auprès de l'entrée du palais, cette appellation est moins susceptible d'induire le lecteur en erreur puisqu'elle supprime l'adjonction trop vague des propriétaires et des bâtiments de la piazza Santi Apostoli. En effet, suivant les époques, le palazzo del Vaso a porté plusieurs noms tels que *palazzo cardinalizio* lorsqu'il est compris comme le prolongement de l'actuel palais Colonna et ancien palais cardinalice qu'avait initié Bessarione, *palazzo della Rovere*, qui rappelle le nom de son principal bâtisseur, parfois *palazzo della Torre* en raison de la tour qui constitue l'angle nord-ouest de l'édifice, ou encore *palazzo Riario-della Rovere*, du nom de ses principaux propriétaires (Gatti (1979 : 411) ; Magister (2002 : 438-439) ; Nicolai (2008 : 279)).

⁷² « [p]unto di riferimento per i termini di *destro* e di *sinistro* sarà l'orientamento della basilica; quindi il lato destro sarà quello settentrionale (attuale convento dei SS. Apostoli); quello di sinistro sarà il lato meridionale (attuale palazzo Colonna) » (Gatti 1979 : 390). Nous traduisons.

⁷³ « L'attuale piazza dei SS. Apostoli, quindi, segnava un confine tra l'elemento naturale e la città, tra la vecchia città e il nuovo disegno urbano, tra il tessuto e il “monumento” » (Arcieri et Pietrangeli 1992 : 19). Nous traduisons.

premier bâtiment du complexe de la piazza : la basilique dei Santi Apostoli Filippo e Giacomo, rebaptisée au XVI^e siècle dei Santi Dodici Apostoli⁷⁴ (fig. 58).

Au cours des siècles qui suivent, la notoriété de la basilique dei Santi Apostoli tout comme celle de la piazza croît, notamment lorsqu'Oddone Colonna (1368-1431)⁷⁵ est élu pape en 1417 sous le nom de Martin V. Celui-ci prend en effet la décision de délaisser, au plus tard en 1424, sa demeure annexée à la basilique Santa Maria Maggiore au profit du palais de sa maison ancestrale, la Casa Colonna, dont le domaine s'étend alors tout le long des pentes occidentales du Quirinal jusqu'à la basilique dei Santi Apostoli (Gatti 1979 : 393 ; Finocchi Gherzi 1992 : 61)⁷⁶. Lorenzo Finocchi Gherzi note d'ailleurs qu'avant 1423, donc avant même que la famille Colonna n'emménage dans le palais ancestral sur le Quirinal, certains documents écrits de la main de Giordano Colonna (?-1424), frère du pape, traduisent un vif intérêt vis-à-vis de la construction d'un palais, contigu au côté gauche de la basilique dei Santi Apostoli, qui siérait au nouveau statut de la famille (1992 : 69). Effectivement, « [...] après l'élection du pape, la famille [Colonna] manifeste l'intention de quitter l'ancienne résidence sur le Quirinal pour s'établir près de l'église, la restaurant de manière à l'annexer au nouveau noyau résidentiel » (Finocchi Gherzi 1992 : 65)⁷⁷ que va devenir le palais Colonna. En installant leurs nouveaux quartiers sur la piazza Santi Apostoli vers la moitié du XV^e siècle (fig. 59, A), les Colonna reprennent en fait possession d'un lieu qu'ils avaient occupé à une époque antérieure, qui reste cependant imprécise, puisque la famille était propriétaire d'un palais situé à proximité de l'église sur les pentes du Quirinal, érigé sur les ruines du temple antique de Sérapis (Finocchi Gherzi 1992 : 61)⁷⁸.

⁷⁴ À propos des étapes successives de construction de la basilique dei Santi Apostoli et de la charge historique du site où elle se trouve, voir l'article de Francesca Bordoni (2002).

⁷⁵ Les dates de naissance et de mort des membres de la famille Colonna correspondent, dans l'essentiel, à celles indiquées par Sara Magister (2002 : 594-595).

⁷⁶ Au sujet de l'édification de ce palais, Torgil Magnuson écrit : « After 1424, Martin V resided for a couple of years in a house beside the church of the SS. Apostoli. We do not know whether, as Albertini says, he had actually built the palace, or whether it was already in existence and belonged to his family, the Colonna, who had for many centuries owned a stronghold in the neighbourhood » (1958 : 222). Sur la prédilection de Martin V relativement à la piazza Santi Apostoli, voir Finocchi Gherzi (1992 : 72-75).

⁷⁷ « [...] dopo l'elezione del papa, la sua famiglia miri a lasciare la vecchia residenza sul Quirinale per stabilirsi nei pressi della chiesa, restaurandola in modo tale da collegarla al nuovo nucleo residenziale » (Finocchi Gherzi 1992 : 65). Nous traduisons.

⁷⁸ Sur l'importance des ruines antiques pour les Colonna dans cette zone, voir notamment l'article de Fritz-Eugen Keller, « Ricostruire l'antico. Ville rinascimentali su ville antiche » (1996 : 114-115).

À la mort du pape Martin V en 1431, le palais, cédé par bail emphytéotique dès 1419 à ses frères Giordano et Lorenzo (1390-1423), est saccagé par le pape Eugène IV (1431-1447), puis laissé à l'abandon. Cet affront a lieu sous prétexte que le cardinal Prospero Colonna (?-1463), actuel occupant des lieux, se serait approprié certains fonds monétaires appartenant à l'Église et qui avaient préalablement été placés-là par le défunt pontife (Safarik 1999 : 49). Ce n'est qu'en 1439, avec la nomination du cardinal Bessarione (1403-1472) comme titulaire de la basilique dei Santi Apostoli, que le palais est de nouveau officiellement habité. Celui-ci entreprend des travaux d'amélioration et d'agrandissement de la résidence qui, réquisitionnée par Pie II (1458-1464) aux héritiers Colonna en 1462, lui est officiellement cédée peu de temps après (fig. 59, A)⁷⁹. Au cours de la même année, suivant la recommandation du cardinal Bessarione, le pape confie la charge pastorale de la basilique à l'ordre des frères Mineurs Conventuels (*frati Minori Conventuali*), ordre dont Bessarione et Francesco della Rovere (1414-1484), futur pape Sixte IV, font partie.

À son arrivée sur le trône pontifical en 1471, Sixte IV (1471-1484) initie la construction d'un couvent situé à la droite de la basilique dei Santi Apostoli qui s'ajoute de la sorte au complexe formé de cette dernière et du palais cardinalice, habité à l'origine par Martin V (fig. 59, A). Lorsque survient la mort du cardinal Bessarione le 18 novembre 1472, Sixte IV transfère la totalité des offices du feu cardinal à son neveu Pietro Riario (1445-1474) qui devient alors cardinal titulaire de la basilique et, par conséquent, nouveau propriétaire du palais cardinalice dei Santi Apostoli. Malheureusement, la mort prématurée du cardinal Riario, le 5 janvier 1474, ne lui permet pas de terminer la réalisation des projets d'agrandissement qu'il avait envisagés pour le complexe de la piazza (fig. 59, B). Ainsi, les titres et les biens immobiliers changent une fois de plus de propriétaire, passant aux mains de Giuliano della Rovere, futur pape Jules II, alors cardinal de San Pietro in Vincoli et neveu, lui aussi, de Sixte IV.

Sans conteste le plus entreprenant des propriétaires de l'endroit, le cardinal Giuliano della Rovere commence dès 1475 l'édification des bâtiments qui se trouvent du côté droit (fig. 59, C2) ainsi que derrière la basilique dei Santi Apostoli (fig. 59, C1). Cette vaste entreprise sera celle qui

⁷⁹ La chronologie des phases d'agrandissement et d'amélioration du complexe ai Santi Apostoli et la succession des propriétaires ou locataires des lieux qui suit s'inspire largement de celle qui se retrouve dans l'article de Francesca Bordoni (2002 : 7-9). Sur le même sujet, voir aussi l'ouvrage d'Eduard A. Safarik (1999 : 49) et l'article de Lorenzo Finocchi-Ghersì (1992 : 69-70).

achèvera et définira architecturalement le complexe de la piazza du même nom. Comme l'explique Francesca Bordoni,

[...] dans la zone comprise entre la via del Vaccaro, la nouvelle piazza dei Santi Apostoli et la basilique, le cardinal [construit] la seconde aile du palais cardinalice, qui aujourd'hui s'appelle palazzo della Rovere [ou palazzo del Vaso]. Tout d'abord, il est utile de préciser qu'ici nous entendons par palazzo della Rovere seulement le petit palais doté d'une tour d'angle qui donne sur la piazza Santi Apostoli et sur son cloître-cour ; l'aile nord qui ferme l'îlot sur la via del Vaccaro et qui donne au rez-de-chaussée sur le même cloître, ainsi que l'aile qui sépare le premier du second cloître et les ailes qui donnent sur ce dernier appartiennent et appartiendront toujours au couvent des frères mineurs (2002 : 11)⁸⁰.

Au fil des siècles, le palazzo del Vaso (fig. 1-2) est graduellement tombé dans un oubli presque total et il est aujourd'hui encore largement éclipsé par la monumentalité et la splendeur du palais Colonna qui se situe sur l'actuelle via IV Novembre, entre la piazza dei Santi Apostoli et la via della Pilotta⁸¹. En effet, la sobriété de la façade palatiale qui flanque le côté septentrional de la basilique ne laisse rien soupçonner de l'influence architecturale pérenne et de la renommée de cet édifice du XV^e siècle que plusieurs auteurs de l'époque⁸² ont souvent considéré comme le modèle par excellence de la Renaissance du Quattrocento.

Cette annexe du palais cardinalice, construite à la droite de la basilique, se compose essentiellement de deux corps de bâtiment : le couvent qui permet d'héberger les frères Mineurs Conventuels et le palais du cardinal della Rovere qui se situe au *piano nobile*⁸³ (fig. 60). Si la construction en parallèle de ces deux composantes, mais surtout de celle du couvent, relève avant tout du devoir du cardinal d'obtempérer à l'engagement pris quelques années auparavant par son

⁸⁰ « [...] nell'area compresa tra via del Vaccaro, la nuova piazza Santi Apostoli e la basilica, il cardinale costruì la seconda ala del palazzo cardinalizio, che oggi viene chiamata palazzo della Rovere. Inanzitutto è bene chiarire che in questa sede intendiamo per palazzo della Rovere solo il palazzetto con torre angolare che fronteggia piazza Santi Apostoli e il suo chiostro-cortile ; l'ala nord che chiude l'isolato su via del Vaccaro e che affaccia al piano terra sul medesimo chiostro, nonché l'ala che separa il primo dal secondo chiostro e le ali che affacciano su quest'ultimo appartengono e apparterranno sempre al convento dei frati minori » (Bordoni 2002 : 11). Nous traduisons.

⁸¹ L'étude approfondie de l'architecture du palazzo del Vaso n'a fait l'objet que de quelques publications, dont celles déjà citées d'Isidoro Gatti (1979) et Lorenzo Finocchi Ghersi (1992 ; 1994 ; 2000), mais également celles de Piero Tomei (1937 a), d'Alfonso Vanegas Rizo (1978) et plus récemment de Georg Schelbert (2007).

⁸² Plusieurs témoignages ont été consignés à propos de la magnificence des salles de la *palazzina* du cardinal della Rovere et des fastueuses réceptions qui s'y sont tenues (Pacioli et Infessura, cités par Magister 2002 : 489, n. 342-343 ; Gatti 1979 : 436 ; Weil-Garris et D'Amico 1980 : 70-71). Bien qu'il s'agisse de l'autre aile du palais cardinalice, située derrière la basilique, la conception du décor intérieur du palazzo del Vaso a fait l'objet du même raffinement extrême.

⁸³ Nous retrouvons également cette observation d'une dichotomie architecturale chez Finocchi Ghersi (2000 : 447) ; Bordoni (2002 : 11-12) et Magister (2002 : 442).

oncle Sixte IV envers l'ordre religieux, l'intégration architecturale totale du palais à l'intérieur du complexe de la piazza dei Santi Apostoli soulève pour sa part un questionnement en regard de l'usage spécifique des salles du *piano nobile*, aspect sur lequel nous reviendrons un peu plus loin dans ce chapitre. Toutefois, l'existence certaine d'un escalier, aujourd'hui disparu, qui donnait un accès direct aux salles de cet étage depuis le rez-de-chaussée corrobore l'idée selon laquelle cette partie du complexe était parfaitement indépendante du couvent⁸⁴.

Ainsi, c'est en 1475 que Giuliano della Rovere reprend l'édification du couvent, et initie simultanément, celle du palazzo del Vaso et des trois salles qui en forment le *piano nobile*⁸⁵ (fig. 60). Aménagées derrière la façade qui surplombe la piazza dei Santi Apostoli, elles forment une courte enfilade de pièces dont la taille décroît à mesure qu'elles s'éloignent du portique de la basilique⁸⁶. Leur construction s'achève vraisemblablement en 1482, comme en fait foi l'épigraphie que porte la plaque de porphyre intégrée à la mosaïque cosmatesque qui décore l'appui de la fenêtre de la pièce centrale de l'étage⁸⁷. Si l'architectonique des trois salles reflète encore aujourd'hui presque intégralement les choix de ce premier propriétaire, les décors peints des murs et des plafonds ont quant à eux été modifiés par certains des occupants qui y ont résidé après lui⁸⁸. À la mort d'Alexandre VI (1492-1503) en 1503, le cardinal della Rovere peut enfin mettre un terme à l'exil de près d'une décennie, de 1494 à 1503, auquel l'avait contraint l'animosité du pontife à son endroit. Le 1^{er} novembre de cette même année, il accède au trône pontifical sous le nom de Jules II et quitte définitivement sa résidence de la piazza dei Santi

⁸⁴ Magister (2002 : 442, n. 196) et Bordoni (2002 : 13) appuient l'hypothèse originale de Finocchi Ghersi (1993 : 72) selon laquelle un escalier aurait relié le rez-de-chaussée du couvent au *piano nobile* et se serait trouvé dans un espace du côté ouest du cloître. Cependant, comme le note Magister, dans un article ultérieur, Finocchi Ghersi (2000 : 449-450) affirme que le *piano nobile* n'aurait jamais été connecté au rez-de-chaussée et qu'il y aurait eu, tout au plus, un escalier qui partait du portique de la basilique.

⁸⁵ Magister (2002 : 440-441) et Finocchi Ghersi (2000 : 450) entendent par « palazzo del Vaso » les trois salles du *piano nobile*, mais également la tour et la loggia qui passe au-dessus du portique d'entrée de la basilique et qui relie de la sorte les deux ailes du palais cardinalice.

⁸⁶ Vanegas Rizo (1978) propose d'autre part, dans son article, une adroite analyse des jeux de volumes observables dans la conception architecturale du palazzo del Vaso, mais concernant la volumétrie des salles, voir plus particulièrement la p. 10.

⁸⁷ L'épigraphie montre « Anno sal(utis) MCCCCLXXXII », tel qu'indiqué par Gatti (1979 : 413). La présence de cette plaque est également soulignée par Magnuson (1958 : 316) ; Vanegas Rizo (1978 : 6) ; Finocchi Ghersi (2000 : 446) ; Magister (2002 : 447).

⁸⁸ À propos de la modification de certains éléments architecturaux dans le palazzo del Vaso, Gatti indique entre autres le déplacement des sièges de marbre (1979 : 413), originellement installés près de la seconde fenêtre de la salle centrale, vers la basilique, la pose de nouveaux pavements dans les salles des extrémités (Gatti (1979 : 413, n. 63), également souligné par Vanegas Rizo (1978 : 10) et Magister (2002 : 491)) et la condamnation des cheminées par l'ajout de maçonnerie (Gatti 1979 : 413, n. 65).

Apostoli pour s'installer dans le palais du Vatican. Pourtant, d'un point de vue légal, la totalité des bâtiments de l'aile septentrionale, y compris le palazzo del Vaso, n'appartenaient plus au cardinal della Rovere depuis qu'il avait rédigé l'acte de don daté du 11 juin 1501 qui concédait ces biens immobiliers aux frères mineurs⁸⁹. Néanmoins, comme l'explique Sara Magister, « [...] durant plusieurs années il continuera à considérer comme sienne la résidence dei Santi Apostoli, y conservant jusqu'à 1508 sa collection d'antiquités et consentant seulement aux personnes de son choix d'y habiter à sa place » (2002 : 458-459)⁹⁰. Ce n'est qu'à l'élection de son successeur, Léon X (1513-1521), que les choses se clarifient enfin grâce à deux bulles qu'émet ce pape, en 1513 et en 1517, et qui remettent respectivement le palazzo del Vaso, puis le palais à la gauche de la basilique, à la famille Colonna.

En 1508, Marcantonio I Colonna (v. 1478-1522) revient à Rome en vue des festivités officielles organisées à l'occasion de son mariage, contracté en son absence deux ans auparavant, avec Lucrezia Gara della Rovere, nièce du pape Jules II⁹¹. Le retour du *condottiere* dans la capitale motive peut-être cette prise de décision de l'ordre franciscain de remettre, tout d'abord sous forme de location, le palazzo del Vaso à ce dernier, faisant de lui le premier membre de la famille Colonna à reprendre partiellement possession des lieux (Magister 2002 : 465)⁹². Par la suite, et ce jusqu'à la vente définitive du palazzo del Vaso aux Franciscains en 1589, les palais de la piazza Santi Apostoli s'ajoutent aux biens placés sous propriété des Colonna et sont transmis

⁸⁹ Dans la version initiale de l'acte de don daté du 4 juin 1501, également rédigée par Giuliano della Rovere, Magister remarque la première que « le cardinale concédait aux frères l'entière structure construite autour du premier *cortile*, mais en conservait l'usage, la propriété et la possibilité d'y habiter aussi longtemps qu'il vivrait » : « il cardinale concedeva ai Frati l'intera struttura costruita attorno al primo cortile, ma ne conservava l'uso, la proprietà e la facoltà di abitarvi finché viveva » (2002 : 452). Nous traduisons. La version finale de cet acte, cette fois daté du 11 juin 1501, éliminera cette condition du cardinal, comme le note l'auteure. Pour une transcription intégrale de ces documents, voir Magister (2002 : 450-453, n. 215-216).

⁹⁰ « [...] per molti anni continuerà a considerare come propria la residenza dei Santi Apostoli, conservandovi fino al 1508 la sua collezione di antichità e consentendo solo a persone da lui stesso scelte di abitarvi in sua vece » (Magister 2002 : 458-459). Nous traduisons.

⁹¹ À propos de la confusion qui entoure les événements en lien avec l'union de Marcantonio I Colonna et Lucrezia Gara della Rovere et des cessions immobilières qui s'y rapportent, voir Magister (2002 : 459-465).

⁹² Le contenu du contrat de location qui se trouve dans les Archives du couvent dei Santi Apostoli est retranscrit par Magister et va comme suit : « anno 1508, li Padri si SS. Apostoli affitono il palazzo detto della Torre al ill.mo sig. Marcantonio Colonna per 150 ducati l'anno. 50 per la festa di S. Gio. Battista, 50 par Natale, 50 per Pasqua. Pro pagamento 30 ducati in tre volte a conto » (2002 : 463). Nicolai (2008 : 279), par inadvertance ou par divergence d'opinion avec Magister, reprend les faits émis par Bordoni (2002 : 11), stipulant que la concession du palais s'est effectuée entre le pape Jules II et Marcantonio I Colonna et non entre les Franciscains et ce dernier.

exclusivement aux héritiers masculins de la famille⁹³. C'est donc en vertu de ce principe que Marcantonio II Colonna hérite de l'ensemble des possessions familiales lorsque certaines d'entre elles lui sont finalement restituées par Pie IV (1559-1565) entre 1561 et 1562, elles qui lui avaient précédemment été confisquées par Paul IV (1555-1559) en septembre 1558. Il sera le dernier représentant du clan Colonna à posséder le palazzo del Vaso, comme en attestent les emblèmes héraldiques de sa famille et de celle de son épouse, Felice Orsini, qui parsèment encore aujourd'hui les frises des murs (fig. 66) et les images peintes sur les plafonds de bois des trois salles du *piano nobile* qu'il a commanditées (fig. 5.3 ; 43.1). Au cours du mois de juillet 1589, le palais passera de façon permanente aux mains de l'ordre des frères Mineurs Conventuels à qui il appartient toujours aujourd'hui.

2.1. Décors et fonctions des salles du *piano nobile* sous le cardinal Giuliano della Rovere (1474-1503)

Avant de procéder à l'analyse formelle et iconographique du plafond qui se trouve dans la plus vaste des trois pièces du *piano nobile* (fig. 5), il est important d'identifier dans un premier temps les fonctions successives attribuées aux trois salles qui constituaient, sous Giuliano della Rovere, l'annexe au palais cardinalice situé derrière la basilique (fig. 59, C2). L'identification de leurs usages au XV^e siècle pourrait aider à contextualiser et à rendre significatifs les programmes iconographiques du XVI^e siècle qui s'observent encore aujourd'hui sur les murs et les plafonds, à supposer que ces salles remplissaient des fonctions semblables un siècle plus tard. Malheureusement, la démarche se révèle complexe pour la période della Rovere puisque les archives et la bibliothèque du couvent dei Santi Apostoli ont été entièrement détruites en 1527, lors du sac de Rome. Pour cette raison, « [...] il n'est pas possible de reconstituer avec exactitude les différentes phases de construction, ni de trouver d'indices sur le nom de l'architecte » (Vanegas Rizo 1978 : 6)⁹⁴ du palais (Magnuson 1958 : 315). Il en va de même pour tout ce qui se rapporte à l'apparence et au décor des pièces avant cette date. Il serait néanmoins raisonnable de suggérer qu'à l'origine, « [...] selon la mode de l'époque, [les murs] devaient être recouverts de tissus de couleur avec des reproductions héraldiques du chène des Della Rovere » (Gatti 1979 :

⁹³ Pour une description détaillée de la passation des biens immobiliers entre les héritiers Colonna, voir entre autres Magister (2002 : 477-486).

⁹⁴ « [...] non è possibile ricostruire con esattezza le vicende costruttive, né trovare notizie sul nome dell'architetto » (Vanegas Rizo 1978 : 6). Nous traduisons.

413)⁹⁵. Vers la même époque, la description d'un projet du richissime cardinal Adriano Castellesi di Corneto (1461-1521), contenue dans son *Aedium suarum descriptio*, fournit une précieuse description des intentions projetées pour la construction de sa nouvelle résidence et permet d'imaginer, jusqu'à un certain point, à quoi pouvait ressembler le décor du palazzo del Vaso sous le cardinal della Rovere. Au palazzo Castellesi (aujourd'hui Giraud-Torlonia), construit au début du XVI^e siècle, Arnaldo Bruschi rapporte les volontés du cardinal en ces termes : « À l'intérieur, particulièrement dans la "sala grande" ou principale "aula" du premier étage [*piano nobile*], le palais devra être agrémenté de recouvrements d'étoffes précieuses ("*serica intexta auro aulae*"), de tapisseries ou de tapis aux couleurs variées ("*stragula variis operibus picta*") [...] » (Castellesi, cité par Bruschi 1996 : 11)⁹⁶.

Par ailleurs, l'extrême raffinement des détails architecturaux et la préciosité des matériaux employés dans la réalisation des salles du *piano nobile* du palazzo del Vaso nous permettent aussi de penser qu'elles renfermaient à l'origine des plafonds de bois qui rivalisaient en somptuosité avec le reste du décor. Toutefois, ceux-ci n'étaient peut-être pas si différents des modèles conservés et commandés au XVI^e siècle par Marcantonio II Colonna. Ils devaient, eux aussi, présenter une composition structurale sophistiquée ainsi qu'une certaine variété d'éléments décoratifs peints sur leurs surfaces⁹⁷. C'est à tout le moins ce que donnent à penser les propos de Georg Schelbert, lequel avance que les plafonds à compartiments des deux plus grandes salles (fig. 5.1 ; 42) auraient été construits sous Marcantonio II Colonna, alors que celui de la salle située à l'intérieur de la tour (fig. 43) daterait plutôt de l'époque de Giuliano della Rovere et leur serait donc antérieur de près d'un siècle (2007 : 202)⁹⁸. Cette proposition devient d'autant plus recevable qu'elle est appuyée par les propos de Peter Thornton, rapportés au chapitre précédent, qui attestent que, déjà au XIV^e siècle, l'élaboration de plafonds suspendus et à panneaux (fig. 12-

⁹⁵ « [...] secondo la moda dell'epoca, dovevano essere ricoperte di stoffe colorate con riproduzioni araldiche della quercia dei Della Rovere » (Gatti 1979 : 413). Nous traduisons.

⁹⁶ « All'interno, specie nella "sala grande" o principale "aula" al piano nobile, il palazzo dovrà essere rifinito da rivestimenti di stoffe preziose ("*serica intexta auro aulae*"), da arazzi o tappeti variopinti ("*stragula variis operibus picta*") [...] » (Castellesi, cité par Bruschi 1996 : 11). Nous traduisons.

⁹⁷ Pour une description détaillée des décors et de l'ameublement des palais du cardinal Giuliano della Rovere ai Santi Apostoli, voir Magister (2002 : 489-505), et plus particulièrement les p. 489-495, au sujet du palazzo del Vaso.

⁹⁸ Schelbert consigne en effet dans une note de bas de page que : « [...] Les plafonds à caissons des deux premières pièces semblent avoir été refaits, alors que les cassettes octogonales du plafond de la salle dans la tour pourraient dater du moment où le palais a été construit » : « [...] Die Kassettendecken der ersten beiden Räume scheinen neu angefertigt zu sein, während die Decke im Turmzimmer mit achteckigen Kassetten noch aus der Erbauungszeit stammen könnte » (2007 : 202, n. 826). Nous traduisons librement.

13) constitue une alternative aux imposants plafonds à poutres (fig. 11 ; 49) et qu'ils resteront en faveur jusqu'au début du XVI^e siècle (1991 : 56). De plus, le schéma formel de la plus petite salle du *piano nobile* (fig. 43) est identique à un autre plafond de bois qui date de la même époque que celle suggérée par Schelbert : le plafond des demi-dieux du palazzo dei Penitenzieri (fig. 48). Réalisé vers 1490 par Pinturicchio pour le cardinal Domenico della Rovere, il consiste en un plafond à structure de bois subdivisé en 63 compartiments octogonaux dont le fond imite de la mosaïque d'or (Redig de Campo 1962 : 373). Si l'hypothèse que formule Schelbert s'avère juste, les plafonds de bois des deux autres salles que commandite Marcantonio II Colonna seraient donc des modèles quelque peu désuets, directement inspirés du XV^e siècle, sans doute afin de préserver l'uniformité stylistique de l'appartement.

Sans grande surprise, l'opulence de ces ensembles décoratifs a été la cible de fréquents reproches adressés à l'endroit du cardinal Giuliano della Rovere, accusé d'avoir employé à des fins personnelles les fonds monétaires de la Chambre apostolique qui étaient réservés aux travaux publics et de « l'avoir construit [le couvent] avec des lieux plus utiles à lui-même qu'aux exigences des frères » (Magister 2002 : 457)⁹⁹. En vertu de ces observations, Francesca Bordoni affirme que le cardinal della Rovere se serait servi des pièces du *piano nobile* comme de salles de représentation du palais cardinalice, alors que le reste aurait été réservé à l'usage de la confraternité (2002 : 11-12). Avant elle, Lorenzo Finocchi Ghersi avait aussi évoqué cette possibilité, écrivant à propos du partage des lieux entre les deux partis propriétaires qu'il

[...] est beaucoup moins crédible qu'il [Giuliano della Rovere] ait aussi concédé aux religieux les trois salles de représentation de l'étage noble, dans lesquelles non seulement il avait tenu à faire réaliser des ornements précieux en marbre, mais qui étaient de plus directement connectées, via la loggia de la basilique, avec la partie droite¹⁰⁰ du palais, où devait se trouver sa résidence privée [...] (2000 : 449)¹⁰¹.

⁹⁹ « nell'averlo costruito con ambienti più utili a sé che alle esigenze dei Frati » (Magister 2002 : 457). Nous traduisons. À propos de l'accusation relative au détournement de fonds, voir Magister (2002 : 447, n. 210).

¹⁰⁰ Si l'on suit les modalités d'orientation définies au début de ce chapitre, il faut ici comprendre à gauche, soit le palais construit par Martin V, puis par le cardinal Bessarione, ainsi que les bâtiments entamés durant l'occupation de Pietro Riario et poursuivis par Giuliano della Rovere.

¹⁰¹ « [...] è molto meno credibile che consegnasse ai religiosi anche le tre stanze di rappresentanza del piano nobile, nelle quali non solo aveva tenuto a far compiere preziosi ornamenti in marmo, ma che erano in connessione diretta, tramite la loggia basilica, dove doveva trovarsi la sua abitazione privata [...] » (Finocchi Ghersi 2000 : 449). Nous traduisons. Magnuson émet des propos similaires, écrivant que : « Giuliano della Rovere did not treat his own palace and that of Pietro Riario as two separate buildings but as a single unit, [...] and the basilica was incorporated into the palace, and its portico provided a means of communication between the two halves of the building » (1958 : 317).

Cet usage de matériaux rarissimes, notamment dans l'élaboration du pavement cosmatesque (fig. 61) en porphyre et serpentine de la salle centrale, sert également de base à l'argument avancé par Sara Magister, qui appuie l'hypothèse de la fonction représentationnelle de ces salles. Elle écrit :

Mais, dans le lieu laïque qu'est le palais ai Santi Apostoli, on y fait un usage "inapproprié" de ce type de pavement habituellement réservé, à cause de ses valeurs symboliques précises et inhérentes, aux édifices religieux. À l'intérieur d'un édifice profane, l'attention ne pouvait que se porter sur les matériaux ostensiblement antiques avec lesquels ont été fait les tesselles de marbre, ou sur la similitude avec les compositions graphiques cosmatesques anciennes [...] (2002 : 491-492)¹⁰².

Les trois salles construites par Giuliano della Rovere, nous l'avons vu, respectent une logique volumétrique décroissante, suivant la distance de ces dernières d'avec le portique de la basilique adjacente, qui agit comme point d'origine (fig. 60). Disposées en enfilade, ces pièces formaient sans doute un petit appartement, unité de base de la planification des palais romains. L'appartement romain, indique Patricia Waddy, consistait en un ensemble de salles conçues pour l'usage d'un résident important, le cardinal en l'occurrence (1990 : 3). Figure incontournable de la société ecclésiastique romaine, le cardinal mangeait et dormait dans son appartement, mais ce lieu remplissait de surcroît des fonctions beaucoup plus importantes. Au sein de la capitale papale, comme dans le reste de l'Italie, l'appartement devenait l'endroit où se déroulaient la plupart des activités diplomatiques, selon une étiquette élaborée et une hiérarchisation sociale définie. Ainsi, affirme Waddy, « la configuration de l'appartement était donc étroitement liée à cette étiquette : les aires d'habitation qui ne pouvaient participer au cérémonial de réception des visiteurs étaient inutiles » (1990 : 3)¹⁰³. Au-delà de la propension des pièces au cérémonial, Jérémie Koering ajoute, reprenant une idée de Marcello Fantoni (1994), que « [...] la délimitation des espaces à l'intérieur du palais est directement soumise à cette relation de distance » (2013 : 214) entre l'hôte et ses visiteurs. Cette perception différente de l'aménagement palatial amène Koering à conclure que « [...] l'accessibilité est fonction du statut social des hôtes qui pénètrent dans les appartements bien plus que le fruit d'une démarcation entre espaces privé et public »

¹⁰² « Ma nel palazzo ai Santi Apostoli si faceva un uso "improprio", in quanto laico, di questa tipologia pavimentale nata, con precise valenze simboliche, per gli edifici religiosi. In un edificio profano l'attenzione non poteva che andare al materiale tassativamente antico con cui erano fatte le singole tessere marmoree, oppure alla somiglianza delle composizioni grafiche cosmatesche [...] » (Magister 2002 : 491-492). Nous traduisons. Sur la symbolique religieuse de ce type de plancher, voir Glass (1969 ; 1980).

¹⁰³ « The design of the apartment was therefore intimately bound to that etiquette: living quarters that would not accommodate the ceremony of receiving callers were useless » (Waddy 1990 : 3). Nous traduisons.

(2013 : 214). Habituellement situé au *piano nobile*, l'appartement romain du XVII^e siècle débutait par la *sala grande* ou *sala dei palafrenieri*, parfois suivie d'une ou deux antichambres et enfin de la salle d'audience. Derrière celle-ci se trouvaient la chambre du cardinal et une pièce de service, lesquelles n'étaient normalement pas accessibles aux invités. Patricia Waddy ajoute de surcroît que le nombre d'antichambres variait en fonction du prestige de l'occupant et que les pièces privées pouvaient aussi comporter un *studiolo*, une galerie ou d'autres salles. La chapelle était pour sa part accessible par l'une des antichambres (Waddy 1990 : 4).

Bien qu'il s'agisse de la description d'un appartement romain typique du XVII^e siècle, celle-ci concorde à plusieurs égards avec la configuration qui s'observe au *piano nobile* de la *palazzina*¹⁰⁴ que bâtit le cardinal della Rovere dans le dernier quart du XV^e siècle, afin d'y installer sa résidence officielle (fig. 59, C1 ; 62)¹⁰⁵. Beaucoup moins complexe, la configuration du *piano nobile* du palazzo del Vaso (fig. 60), elle, se rapproche davantage de celle du palazzo Orsini sur la piazza Navona, construit peu après 1450 et qu'analyse Torgil Magnuson dans son livre *Studies in Roman Quattrocento Architecture* (1958). À son sujet, il indique : « À l'extrémité septentrionale du hall, [...] il semble y avoir eût un appartement privé, constitué d'une antichambre, d'une petite salle de réception et d'une chambre à coucher – organisation traditionnelle médiévale des aires d'habitation d'un palais » (1958 : 243)¹⁰⁶. Or, quoique l'enfilade de trois pièces au palazzo del Vaso semble avoir rempli des fonctions avant tout représentationnelles sous le cardinal della Rovere, il n'est pas impossible que sa planification ait retenu la séquence des aires d'habitation médiévales. Ces appartements ont aussi en commun qu'ils se situent au *piano nobile* des palais et qu'ils sont donc accessibles uniquement grâce à un escalier, composante essentielle du parcours des invités vers la salle d'audience (Waddy 1990 :

¹⁰⁴ À propos de l'édification de la *palazzina* et de sa décoration sous Giuliano della Rovere, voir Tomei (1937 b) et Cavallaro (1993).

¹⁰⁵ Comme l'avait suggéré Finocchi Ghersi (2000 : 449), Magister confirme que la résidence du cardinal della Rovere se trouvait dans l'aile méridionale du complexe palatial, écrivant que : « [...] malgré que l'aile à gauche de l'église fût déjà terminée en 1482, les réceptions continuèrent à prendre place dans celle située à droite où, à l'époque, se construisait la *palazzina* derrière. Évidemment, c'était elle la section réservée aux réceptions officielles, aux audiences du cardinal et à la demeure habituelle de Giuliano della Rovere » : « [...] nonostante l'ala a sinistra della chiesa fosse già terminata nel 1482, i ricevimenti continuino ad avvenire in quella a destra dove, all'epoca, si stava costruendo anche la *palazzina* retrostante. Evidentemente era questa la sezione riservata ai ricevimenti ufficiali, agli uffici del cardinale e all'abitazione usuale di Giuliano della Rovere » (2002 : 432). Nous traduisons. Noter qu'ici, selon les modalités d'orientation définies en début de chapitre, l'emploi des termes « gauche » et « droite », dans cette citation, doivent être compris inversement.

¹⁰⁶ « At the northern end of the hall, [...] there appears to have been a private apartment, consisting of an ante-room, a small reception room, and a bedroom with a privy – the traditional medieval arrangement of the living quarter in a palace » (Magnuson 1958 : 243). Nous traduisons.

4). Plusieurs passages contenus dans le deuxième volume du *De Cardinalatu*, rédigé par Paolo Cortesi (1471-1510) en 1510, attestent d'ailleurs de l'importance de cet élément architectural. Ils fournissent également diverses indications quant à la disposition des salles au sein des demeures de cardinaux, qui trouvent un écho dans l'organisation du palazzo del Vaso. Tout d'abord, Cortesi suggère de disposer l'escalier par lequel on accède au *piano nobile* « [...] dans un coin de la loggia septentrionale de la cour (*transitoria ambulatio*) [...] » (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 81)¹⁰⁷, prescription qui a été observée au palazzo del Vaso. Par la suite, abordant la question de la disposition des salles, l'auteur ajoute :

[...] on peut rejoindre, par ce même escalier, la loggia (*peristylum*) suivante qui nous mène directement au hall principal [*sala grande*]. [...] Dans ce hall, orienté vers le soleil levant hivernal, la chapelle des saints patrons (*penates diui*) doit être située de manière à ce que les visiteurs y arrivent en premier et que leur soient rappelées leurs obligations religieuses (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 81, 83)¹⁰⁸.

Selon le plan inclus dans l'ouvrage de Sara Magister (fig. 60), l'accès aux salles du *piano nobile* s'effectuait par la pièce centrale, là où se trouve le pavement cosmatesque (fig. 61) qui, rappelons-le, était un type de recouvrement de sol que l'on retrouvait avant tout dans les édifices religieux (Glass 1969 : 388). Première salle dans laquelle les visiteurs pénétraient, donc, celle-ci faisait probablement office d'antichambre, mais peut-être aussi de chapelle privée d'apparat, ce que corroborerait notamment la présence du pavement cosmatesque. En effet, observe Thornton,

parmi les pièces du *piano nobile*, il pouvait y avoir une chapelle privée, à laquelle seuls les puissants pouvaient prétendre car il fallait apparemment une dispense spéciale du pape. Les chapelles étaient souvent décorées de façon élaborée, et certaines personnes ne voyaient pas de mal à les utiliser à l'occasion comme salles d'audience. On pouvait s'attendre, en effet, à ce que le visiteur soit frappé par la magnificence du décor et que les discussions ou décisions profitent un peu plus qu'ailleurs de la bénédiction divine » (1991 : 313).

¹⁰⁷ « [...] in a corner of the north loggia of the courtyard (*transitoria ambulatio*) [...] » (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 81). Nous traduisons.

¹⁰⁸ « [...] one may ascend by the same staircase to the next loggia (*peristylum*) which leads us directly to the great hall [*sala grande*]. [...] In this hall, facing toward the winter rising sun, the chapel of the patron saints (*penates diui*) ought to be situated so that visitors will come to it first and will be reminded of their religious duties » (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 81, 83). Nous traduisons.

En outre, l'intégration des trois pièces du palazzo del Vaso à l'intérieur d'un couvent franciscain, justifiait sans doute l'aménagement d'une chapelle¹⁰⁹ rapidement accessible, tel que l'exhorte Cortesi dans le passage cité plus haut. Si cette dernière servait à rappeler tant les fonctions ecclésiastiques du lieu que du cardinal della Rovere, la somptuosité et la richesse du décor véhiculaient par ailleurs un message clair à quiconque y parvenait, sur le prestigieux statut social de l'occupant.

Les murs latéraux de la salle centrale sont chacun munis d'une porte qui permet de passer dans l'une ou l'autre des pièces adjacentes (fig. 60). La plus spacieuse des deux, jouxte le mur de la basilique dei Santi Apostoli et un passage secret, aménagé dans le coin sud-ouest de cette dernière, permet d'accéder à la loggia supérieure de la basilique qui relie les deux ailes du palais cardinalice (Magister 2002 : 425). Dans ce même coin, une seconde porte ouvre également sur le *cortile* du premier cloître, évoquant une similarité surprenante avec la description que fait Cortesi d'une *sala grande*, ou salle d'audience : « La même chose s'applique à la manière (*ratio symmetriae*) dont la salle d'audience (*salutatorium*) doit être aménagée. Elle devrait avoir tant une porte secrète que certains espaces dissimulés. Cette entrée cachée est connectée avec la loggia (*peristylum*) [...] » (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 83)¹¹⁰. La dernière des trois salles, isolée à l'intérieur de la tour du palais, faisait peut-être office de *studiolo* ainsi que de chambre à coucher. Cortesi indique encore :

On peut dire de même à propos de la disposition de la pièce réservée à l'étude nocturne (*cubiculum lucubratorium*) et de la chambre à coucher, lesquelles devraient être très près l'une de l'autre ; parce qu'elles servent des activités étroitement liées [c.-à-d. qui alternent entre travail et sommeil]. Ces deux pièces devraient être particulièrement à l'abris des intrusions [...] (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 85)¹¹¹.

¹⁰⁹ La *palazzina* possède une chapelle privée (identifiée par le no. 6 sur la fig. 62) accessible par l'« antichapelle » (identifiée par le no. 7 de la même figure), mais la construction de cette dernière se serait effectuée entre 1484 et 1489 (Magister 2002 : 436). Ainsi, la pièce centrale du palazzo del Vaso aurait peut-être pu remplir cette fonction durant cette période.

¹¹⁰ « The same applies to the way (*ratio symmetriae*) the audience chamber (*salutatorium*) is to be arranged. It should have both a secret door and certain hiding places. The hidden entrance is connected to the loggia (*peristylum*) [...] » (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 83). Nous traduisons.

¹¹¹ « The same should be said about the arrangement of the room used for study at night (*cubiculum lucubratorium*) and the bedroom, the which should be very near to each other; because they serve closely related activities [i.e. the alternation of work and sleep]. Both these rooms should be especially safe from intrusion [...] » (Cortesi, cité dans Weil-Garris et D'Amico 1980 : 85). Nous traduisons.

Suivant les assertions de Finocchi Gherzi (2000 : 449) et de Magister (2002 : 432), la véritable résidence du cardinal della Rovere se trouvait dans l'aile méridionale du palais qui comprend la *palazzina* ainsi que le palais habité un temps par le cardinal Bessarione (fig. 59, A et C1 ; 62). Il est donc plus que probable que les trois salles du palazzo del Vaso aient servi de salles de représentation. Ceci n'empêche toutefois pas que les occupants des décennies suivantes aient pu attribuer à chacune d'elles les fonctions précédemment identifiées.

Un fait ultérieur corrobore du moins l'une d'entre elles en ce qu'il apparaît que l'appartement de trois pièces du palazzo del Vaso pouvait accueillir une chambre à coucher. En effet, les témoignages consignés lors du procès pour le meurtre de Livia Colonna (1522-1554), fille de Marcantonio I, rapportent qu'elle se serait fait assassiner dans une chambre à coucher située au *piano nobile* du palais, sans toutefois préciser de quelle salle il est question¹¹². Malgré cette imprécision, le document nous permet de confirmer hors de tout doute que la configuration de cet appartement de trois pièces était adéquate en vue d'accueillir une chambre à coucher, du moins au XVI^e siècle. À la lumière de cette information, nous suggérons donc qu'il s'est opéré, postérieurement à l'occupation du cardinal della Rovere, certains changements dans les fonctions que remplissaient les trois pièces du *piano nobile* du palazzo del Vaso, sous Marcantonio II Colonna. Dans les pages qui suivent, nous tenterons de valider cette hypothèse en procédant tout d'abord à la description des programmes iconographiques qui ornent les frises et les plafonds de bois de ces salles. Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire proposera une analyse détaillée de l'imagerie plafonnante retrouvée dans la pièce qui a jusqu'ici été désignée de *salone*, afin de démontrer que son programme peint se veut possiblement une célébration dynastique de la fertilité et de la fécondité des femmes de la lignée Colonna¹¹³.

¹¹² « [...] la dame a été assassinée dans sa chambre à coucher “contigüe à celle où nous sommes” (à savoir dans l'une des salles de représentation du palais) [...] » : « [...] la signora fu ammazzata nella sua camera da letto “contigua a quella sala dove siamo” (valeur à dire una delle salle di rappresentanza del palazzo) [...] » (Masetti Zannini, cité, souligné et commenté par Magister 2002 : 465, n. 242). Nous traduisons.

¹¹³ Je remercie Denis Ribouillault de m'avoir partagé ses impressions sur le programme iconographique des salles du palazzo del Vaso et d'avoir ainsi réorienté mon hypothèse dans cette nouvelle direction.

2.2. Le mécénat artistique d'un *condottiere* : Marcantonio II Colonna (1535-1584)

Le 25 février 1535, lorsque naît Marcantonio II Colonna (fig. 63) de l'union entre Ascanio Colonna (v. 1490? -1557)¹¹⁴ et Giovanna d'Aragona (1502-1577)¹¹⁵, la cohabitation des époux se fait déjà difficile, marquée par les litiges et les incompréhensions. Descendante du roi Alphonse I^{er} (v. 700-757) et cousine lointaine de Charles Quint (1500-1558), Giovanna d'Aragona était célèbre à travers l'Europe pour son extraordinaire beauté ainsi que pour sa grande culture alors qu'au contraire, les descriptions d'Ascanio le présentent souvent comme un homme « enclin à la colère, violent, grossier et querelleur » (Bazzano 2003 : 49)¹¹⁶. Malgré un mariage fastueux célébré en 1521 et une progéniture nombreuse qui comprend trois fils (Fabrizio, Prospero et le cadet, Marcantonio II) et quatre filles (Vittoria, Maria, Geronima et Agnese), il n'y aura jamais de véritable harmonie entre les époux (Bazzano 2012 : 1494). De fait, tout juste un an après la naissance de Marcantonio II, Giovanna obtient de l'empereur Charles Quint, alors en visite en Italie, l'autorisation de vivre éloignée de son mari, ce qu'il lui accorde. Elle quitte ainsi la demeure familiale, emmenant tous ses enfants avec elle, et s'installe dans un premier temps à Naples puis, à partir de 1538, à Ischia où elle leur fournit l'éducation humaniste et militaire propre aux enfants de familles de haut rang (Bazzano 2003 : 50). S'ensuit, à l'automne 1548, le premier départ de Marcantonio II pour rejoindre le service du prince Philippe (1527-1598), sur ordre de Charles Quint.

Si l'attention des courtisans et des ministres impériaux d'Italie ne se porte pas immédiatement sur le cadet de la famille Colonna, la situation change radicalement lorsque son frère Fabrizio (1525-1551) meurt sans laisser d'héritier masculin et que Prospero, son seul autre frère, décède alors qu'il est encore jeune (Bazzano 2003 : 50-51). Devenant par le fait même l'unique héritier mâle de la famille Colonna, Ascanio n'a d'autre choix que d'arranger un accord matrimonial qui mène à l'union de Marcantonio II avec Felice Orsini en 1552. Toutefois, le fils développe un âpre ressentiment à la suite de cet arrangement nuptial. Se confiant à sa mère, de laquelle il demeurera toujours proche, il lui fait part de « son insatisfaction vis-à-vis de “son père et maître” qui, indifférent aux “propositions des éminents et riches partis”, a choisi pour des motifs personnels

¹¹⁴ Le *Dizionario Biografico degli Italiani* (2016) indique qu'Ascanio Colonna serait né dans la dernière décennie du XV^e siècle.

¹¹⁵ Sur la figure de Giovanna d'Aragona, voir les ouvrages de Donata Chiomenti Vassali (1987) ; Diana Robin (2007) ; Nicoletta Bazzano (2012) ; Michele Cassese (2008).

¹¹⁶ « facile all'ira, violento, rozzo e rissoso » (Bazzano 2003 : 49). Nous traduisons.

de gain politique, [...] une jeune fille avec une dot modeste et a fourni au fils une somme “miserieuse” » (Bazzano 2003 : 51)¹¹⁷. À partir de ce moment, et ce jusqu’à la mort d’Ascanio en 1557, une véritable guerre ouverte s’enclenche entre ce dernier et son fils, allié à Giovanna, et va jusqu’à mener Ascanio à exclure Marcantonio II de la succession familiale, ainsi qu’à le déshériter peu de temps après son mariage.

Les années qui suivent sont également ponctuées de conflits familiaux, notamment avec sa sœur Vittoria et son époux Garcia de Toledo (1514-1577), mais également avec le Saint Siège, ce qui cause à la famille Colonna d’importantes pertes, tant sur les plans économiques que politiques. Vers la fin de 1556, Marcantonio II Colonna devient officiellement chef de famille et s’affaire à légitimer son statut d’aristocrate et à se tailler une place sur la scène politique italienne et européenne. Néanmoins, l’accession au trône pontifical de Gian Pietro Carafa (1476-1559) sous le nom de Paul IV, en 1555, entrave ses ambitions politiques de manière significative. En effet, le pontife détestait la maison des Habsbourg depuis que l’empereur Charles Quint avait usé de son veto pour l’empêcher d’obtenir le poste d’archevêque de Naples et la véhémence opposition manifestée par les cardinaux fidèles à la couronne habsbourgeoise, suite à son élection, n’ont fait qu’aggraver les choses (Chiamenti Vassali 1987 : 133 ; Bazzano 2003 : 67). En signe de représailles, il fait emprisonner au cours de l’été 1555 les principaux alliés des impériaux espagnols qui se trouvent à Rome, parti que supporte et sert Marcantonio II. Par chance, celui-ci réussit à fuir, d’abord dans ses terres des Abruzzes, puis à Venise. Il n’en est pas de même pour sa mère, ses sœurs et son épouse qui habitent les résidences Colonna de la piazza Santi Apostoli à qui le pape interdit formellement, pour quelque motif que ce soit, de quitter la ville de Rome. « Dans l’éventualité où la situation l’exigerait, la noble matriarche pourrait représenter un otage important pour le pape Paul IV »¹¹⁸, souligne Nicoletta Bazzano (2003 : 68). Vers la fin de l’année, le contexte sociopolitique se fait de plus en plus tendu pour les femmes du clan Colonna recluses à Rome. Le risque grandissant d’être incarcérées à Castel Sant’Angelo pour trahison pousse Giovanna d’Aragona à organiser leur fuite, audace qui la rendra célèbre à travers toute la péninsule italienne. Profitant des célébrations de la veille du nouvel an 1556, Giovanna, ses filles

¹¹⁷ « [...] la propria insoddisfazione per “il padre e padrone” che, incurante dei “proposti partiti grandi e ricchi”, ha scelto per motivi di personale tornaconto politico, [...] una ragazza con una dote modesta e ha provvisto il figlio con una somma “miserissima” » (Bazzano 2003 : 51). Nous traduisons.

¹¹⁸ « Nel caso in cui la situazione lo richieda, la nobildonna potrebbe rappresentare un importante ostaggio per papa Paolo IV » (Bazzano 2003 : 68). Nous traduisons.

et Felice Orsini revêtiront des habits de paysannes et parviendront à tromper les gardes de la porte San Lorenzo et prendre la fuite en direction de Naples (Chiamenti Vassali 1987 : 133-135 ; Bazzano 2003 : 69).

Le 12 avril 1556, le pape Paul IV désireux, d'une part, de consolider les assises économiques de sa famille dans les domaines du Saint Siègre, où certains fiefs appartiennent aux Colonna et, d'autre part, d'éloigner un ennemi de l'enceinte des murs de la ville de Rome, confisque la totalité des biens et des bénéfices de ces derniers en plus d'émettre une bulle qui les excommunie et les bannit des États pontificaux (Bazzano 2003 : 70). Ce n'est qu'à la mort du pape, au mois d'août 1559, que le vent semble enfin devenir favorable pour Marcantonio II Colonna et qu'il peut reprendre les possessions usurpées antérieurement par les Carafa, dont la forteresse stratégique de Paliano qu'il va immédiatement occuper avec ses troupes armées, mais qui ne lui sera officiellement restituée qu'en juillet 1562. Continuant de servir la couronne espagnole tout au long de sa vie, il deviendra l'un des plus illustres *condottieri* du Cinquecento, occupant diverses fonctions de plus en plus prestigieuses : commandant de la cavalerie lors de la guerre de Sienne (1554) ; protagoniste important de la « *guerra di campagna* » qui oppose les troupes impériales espagnoles aux troupes papales ; amiral papal (1570) ; combattant des Ottomans au cours de la bataille de Lépante (1571) ; vice-roi de Sicile (1577-1584) (Bazzano 2003 : 9). Il se voit également décerner par le roi Philippe II d'Espagne le collier de l'ordre de la Toison d'or (1559) (fig. 74), puis le titre de connétable du royaume de Naples (1560), ce qui contribue à en faire l'un des plus éminents personnages de toute la lignée Colonna (Safarik 1999 : 24).

Lorsque Pie IV restitue le palazzo del Vaso à Marcantonio II Colonna, entre 1561 et 1562, ce dernier entreprend la redécoration quasi-totale des trois salles situées au *piano nobile*, en y élaborant un programme iconographique peint entièrement nouveau et en y faisant notamment construire d'exceptionnels plafonds de bois. Encore visibles aujourd'hui, ces derniers sont rythmés par la répétition de compartiments d'une même forme géométrique, qui diffère toutefois d'une pièce à l'autre (fig. 64). Ils prennent d'abord une forme carrée à l'intérieur de la première (fig. 5.1), puis rectangulaire dans la seconde (fig. 42) et enfin octogonale dans la troisième et dernière d'entre elles (fig. 43). Sur la partie supérieure des murs de ces pièces, d'imposantes frises peintes *a fresco* proposent une alternance entre des *quadri riportati* de paysages ou de mythes tirés des *Métamorphoses* d'Ovide, de figures humaines et d'emblèmes héraldiques aux

armes des familles Colonna et Orsini. De majestueuses corniches de marbre finement sculpté, datant de l'époque du cardinal della Rovere, assurent la liaison entre les murs et les plafonds. Sur les sections de frises encore visibles de la première pièce, Fausto Nicolai identifie trois épisodes ovidiens soit ceux d'*Apollon et Daphnée* (fig. 67.1), de *Narcisse* (fig. 65.1) et de *Pyrame et Thisbé* (fig. 67.2), mais ne fait pas mention du quatrième et dernier qui nous paraît dépeindre assez explicitement *L'enlèvement d'Europe*¹¹⁹ (fig. 66.1) (2009 : 283). Des colonnes scandent d'autres espaces dans la frise où l'on aperçoit, à deux reprises, des compositions de *putti* entourant les armes des Colonna-Orsini qui sont placées en vis-à-vis, au centre du mur extérieur et au centre du mur mitoyen avec le *cortile* du palais (fig. 66-67). Des paires de caryatides nues ornent chacun des quatre coins de la salle, alors que des portraits en pied d'empereurs romains remplissent les espaces qui restent (fig. 65-67). Le plafond de bois de cette salle, qui sert de cas d'étude à ce mémoire, présente pour sa part une imagerie qui alterne entre des représentations aviaires, des scènes inspirées des amours des dieux, des Cupidons et des *velariums* schématisés, le tout embelli par des compositions de grotesques (fig. 5).

Dans la salle centrale, par laquelle on accède à l'appartement et où se trouve encore le pavement cosmatesque du XV^e siècle, le programme peint diffère. Bien que la frise montre à nouveau certains épisodes des *Métamorphoses* – *Les Piérides* (fig. 68.1) et *Les paysans de Lycie* (fig. 69.1) – ceux-ci sont cette fois flanqués de déesses olympiennes : *Cérès* et *Junon* (fig. 68.1) pour le premier, *Minerve* (fig. 69.2) et *Diane* (fig. 69.1) pour le second. À leurs côtés, de délicates compositions à grotesques sur fond clair déploient les emblèmes du couple Colonna-Orsini et chacune d'elles contient en son centre une peinture de paysage montrant des ruines (fig. 68-69). Les deux autres murs, placés en vis-à-vis, présentent aussi chacun une scène centrale qu'enserme un couple de *putti* : comme l'a bien montré Denis Ribouillault (2008), la première présente une reconstruction imaginaire et anachronique de la place du Capitole servant à renforcer les prétentions de la famille Colonna sur les plans social et politique (fig. 70-70.1), alors que l'autre scène, qui n'a encore fait l'objet d'aucune analyse, offre une vue dans laquelle on peut apercevoir ce qui semble être, au premier plan, un temple, puis un petit pavillon derrière et enfin, les vestiges de ce qui pourrait bien être les forums impériaux (fig. 71-71.1). Dans chacun des coins de la

¹¹⁹ À vrai dire, Nicolai mentionne l'épisode de *L'enlèvement d'Europe* dans la liste des scènes mythologiques qui décorent le plafond de la salle centrale, alors qu'elle n'y est pas donnée à voir (2009 : 282). Il s'agit donc sans doute d'une simple erreur d'inattention, cet épisode ayant dû être mentionné parmi les épisodes illustrés sur la frise de la plus grande salle.

pièce trônent les blasons des familles Colonna et Orsini, contenus dans des cartouches à découpures surmontés d'une couronne et qu'enserrent des bustes de femmes ailées, posées sur un piédestal dont la base se termine en patte de lion (fig. 68-71). Entre ces vues urbaines imaginaires et ces sphinges ailées, des compositions montrent un baldaquin (ou *velarium*) entouré de mascarons, de figures allégoriques et d'illustrations de spécimens aviaires aquatiques (fig. 70-71). L'essentiel de la décoration du plafond de bois peint de cette salle consiste en une dense trame de compositions à grotesques disposée à l'intérieur de petits caissons rectangulaires (fig. 42). Comme au plafond de la salle précédente, un compartiment plus grand présente les emblèmes de Marcantonio II Colonna, la colonne et le collier de la Toison d'or, portés par des *putti* et des figures ailées (fig. 42.1). Les compartiments adjacents aux quatre côtés du compartiment central suivent une séquence iconographique tripartite identique : un épisode des *Travaux d'Hercule* en grisaille (*Hercule et Antée* (fig. 42.2), *Hercule et le lion de Némée* (fig. 42.3), *Hercule et le taureau de Crète* (Fig. 42.4) et *Hercule et Cerbère* (fig. 42.5)), accompagné de part et d'autre de figures allégoriques au nombre de huit : les vertus théologiques et cardinales, ainsi qu'une allégorie de la Fortune. Directement accolés sous cette séquence de compartiments, d'autres épisodes mythologiques sont dépeints à l'intérieur de compartiments rectangulaires longs et étroits : *Le triomphe de Bacchus* (fig. 42.6), *La chasse au sanglier de Calydon* (fig. 42.7), *La chute de Phaéton* (fig. 42.8) et *La chute d'Icare* (fig. 42.9) (Nicolai 2009 : 282).

La plus petite des salles du *piano nobile*, soit celle qui se situe dans la tour d'angle du bâtiment, adopte un programme iconographique principalement symbolique et à quelques occasions, allégorique. Dans l'ensemble, les fresques de la frise sont relativement endommagées et certaines sections ont entièrement disparu ou ont été repeintes ultérieurement, visiblement sans respecter la cohérence stylistique originale de l'ensemble mise de l'avant sur les autres murs (fig. 44-47). Ce programme nous paraît être une sorte de synthèse de ceux réalisés pour les deux autres salles : caryatides à demi nues qui portent les emblèmes familiaux dans les coins, peintures de paysages et de ruines au centre de la frise sur deux murs opposés, alors que sur les deux autres, des compositions avec *putti* et héraldiques rappellent celles de la première salle. De chaque côté des peintures centrales, d'autres cadres sont insérés à l'intérieur de compositions à fond clair qui présentent une esthétique similaire à celles retrouvées aux mêmes endroits dans la salle attenante, bien qu'ils soient ici plus chargés. Au plafond, des compartiments octogonaux et carrés s'imbriquent (fig. 43), adoptant un schéma formel déjà utilisé par Pinturicchio pour le plafond

des demi-dieux au palazzo dei Penitenzieri vers 1490 (fig. 48). Alternant entre le bleu et le blanc, le fond de ces compartiments est recouvert d'une variété de grotesques qui encerclent ou bien une colonne, ou bien une rose orsinienne, alors qu'une trame rougeâtre unifie l'ensemble du plafond de la pièce (fig. 43.1). Le contenu figuratif des quelques petits compartiments carrés qui n'ont pas été oblitérés par l'installation postérieure de structures de soutien montre pour sa part des représentations d'oiseaux ou de mascarons.

L'identification des fonctions que remplissaient ces trois salles au XVI^e siècle se révèle complexe puisque leur configuration a été établie selon des principes antérieurs, issus du XIV^e siècle et, qui plus est, dans le but de répondre à l'étiquette qui était exigée des cardinaux de l'époque et non à celle d'une figure de *condottiere*, qu'incarne ici Marcantonio II Colonna. Selon Jérémie Koering, la fonction des pièces des palais de la Renaissance serait en outre temporaire et varierait suivant les mouvements opérés par ses habitants au fil des saisons ou lors de l'annexion de nouveaux bâtiments au logis principal (2013 : 214). À partir du Cinquecento, les architectes de palais romains délaissent graduellement la configuration médiévale du *piano nobile* au profit d'une configuration plus complexe, qui s'apparente au modèle du XVII^e siècle analysé par Waddy (1990). Il comprend un plus grand nombre de pièces, bien souvent en vue de répondre aux besoins des autres membres de la famille¹²⁰. Au palazzo del Vaso, la disposition et la fonction des pièces du *piano nobile* au XVI^e siècle doit cependant conjuguer avec la planification anachronique de l'étage, comme nous l'avons souligné plus haut. En revanche, tout au long de la Renaissance une constante s'observe : la chambre à coucher (*camera*) constitue le noyau de l'organisation résidentielle (Thornton 1991 : 285). La notion d'intimité étant bien différente à l'époque¹²¹, Thornton explique que la chambre à coucher n'était pas totalement privée et pouvait servir de salle de réception pour des visiteurs honorables ou lors d'évènements familiaux spéciaux, tels qu'un mariage ou la naissance d'un nouveau-né (1991 : 288). Il ajoute de surcroît qu'au XVI^e siècle, l'accès à la *camera* étant devenu tellement public, certains propriétaires aménageaient une seconde chambre à coucher, ailleurs dans le palais, afin de profiter cette fois-ci d'une véritable intimité. S'il y en avait une lorsque Marcantonio II Colonna réside au palais, il

¹²⁰ Il s'agit d'une remarque qu'effectue Waddy, qu'elle poursuit cependant en écrivant que « [...] yet their manners and dwellings [of the lesser churchmen and secular leaders] were but modifications of the patterns set by cardinals » (1990 : 3).

¹²¹ Cette assertion est également appuyée par Koering (2013 : 214).

s'agissait probablement de la petite pièce de la tour d'angle, où la décoration peinte est moins fastueuse que celle des deux autres pièces adjacentes.

Une antichambre (*anticamera*), aménagée juste devant la *camera*, permettait d'y faire patienter les visiteurs, voire même de les y recevoir, tout en respectant l'étiquette. À Santi Apostoli, nous avons indiqué plus tôt que l'accès à l'appartement s'effectuait par la salle centrale qui faisait peut-être office, du temps de Giuliano della Rovere, de chapelle privée d'apparat (fig. 60). Or, c'est probablement comme antichambre qu'elle est employée lorsque Marcantonio II Colonna occupe le palais. D'ailleurs, le contenu du programme iconographique de la salle ne permet en aucun cas de le faire concorder avec un potentiel usage religieux de l'endroit. Bien au contraire, la récurrence quasi excessive des emblèmes Colonna et Orsini dans le décor peint de la salle, ainsi que les étroites associations de ces deux familles avec les vues topographiques romaines de la frise et la figure mythologique d'Hercule (fig. 42.2-42.5) au plafond, achèvent de nous convaincre que le programme iconographique est élaboré en vue de glorifier les propriétaires de l'époque. Comme l'a suggéré Denis Ribouillault, la fresque qui dépeint la place du Capitole (fig. 70.1) pourrait être une allusion érudite aux origines des Colonna et Orsini, qui se revendiquaient être deux des plus anciennes familles baronniales romaines (2008 : 213), la première d'entre elles pouvant retracer sa généalogie jusqu'au XI^e siècle (Strunck 2008 : 135). Mythique protecteur du clan Colonna, la figure d'Hercule est pour sa part sous-entendue pour la première fois dans l'*impresa* que Paolo Giovio (1483-1552) élabore pour Stefano Colonna (v. 1490-1548), lorsqu'il insère la sirène bicaudale, autre symbole de la famille, entre les deux colonnes du demi-dieu (fig. 72) (Safarik 1999 : 16)¹²². Symbole de force et de courage, le rapprochement sera réitéré ponctuellement lors des siècles suivants, notamment dans une section de la décoration pariétale de la Sala dei Palafrenieri, au rez-de-chaussée de l'actuel palazzo Colonna, situé sur la Via IV Novembre. Dans cette partie du décor, un Hercule en *contrapposto*, muni de sa peau de lion et de sa masse, est peint dans une niche feinte placée entre une paire de colonnes (fig. 73).

¹²² À propos des deux colonnes, Natale Conti écrit : « Ce fut en ces quartiers la qu'[Hercule] dressa deux colonnes comme pour bornes de ses travaux, desquelles il nomma l'une Calpe, l'autre Abyle, & les mit és confins de Libye & d'Europe » (1976 : 681). Dans l'Antiquité romaine, les colonnes d'Hercule faisaient référence aux deux montagnes qui bordent le détroit de Gibraltar : au nord, le rocher de Gibraltar (*Calpe*, en latin) et au sud, le mont Abyle, aujourd'hui nommé djebel Musa.

La structure décorative du plafond du *salone* s'articule pour sa part grâce à la répétition de compartiments à peu près carrés qui se déclinent à six reprises sur la largeur de la pièce et à sept reprises sur sa longueur (fig. 5). De plus, une paire de compartiments rectangulaires de dimensions plus importantes est positionnée dans l'axe central longitudinal de la pièce et de manière symétrique par rapport à son axe central latéral (fig. 5.2-5.3). Tous sont isolés les uns des autres par des marges à fond clair, parcourues de rubans multicolores qui entrelacent de délicates guirlandes végétales peintes et qui bordent leurs pourtours respectifs (fig. 5.1). L'ensemble forme un quadrillage sur la surface plafonnante, où de discrètes insertions figuratives peintes (roses orsiniennes, figures humaines ou têtes animales) ponctuent chacune des intersections. Les trente-quatre compartiments qui dissimulent la structure portante du plancher de l'étage supérieur accusent un faible relief provoqué par les jeux de moulures qui cloisonnent les multiples espaces à peindre.

Le premier espace, de forme carrée, consiste en une imitation de marbre rouge, veiné de gris et de noir, qu'enserrent de minces moulures de bois naturel (fig. 5.4). S'inscrivent à l'intérieur de cet espace d'autres moulures circulaires et concentriques ceinturées de traits colorés qui déterminent à leur tour de nouvelles zones où une variété de grotesques est reproduite¹²³. En effet, sur le fond clair des angles de la première zone, trois variations de figures féminines, parfois androgynes, formant d'élégantes arabesques, peuvent être observées (fig. 5.5). Certaines sont placées de face, en position accroupie, leurs bras déployés étendant derrière leurs corps dénudés un voile de tissu déposé sur leurs têtes et maintenu par une parure végétale. D'autres sont présentes sous forme de sirènes bicaudales qui tiennent de chaque main l'une de leurs queues, ainsi que le collier de l'ordre de la Toison d'or. Enfin, d'autres forment une composition symétrique où, de part et d'autre d'une colonne surmontée d'une couronne, on aperçoit les bustes de sirènes ailées qui maintiennent les pattes d'un reptile qui rappelle une salamandre.

Peints en blanc dans l'espace intermédiaire formé par les moulures circulaires concentriques, des grotesques zoomorphes semblables à des lions ailés contrastent sur un fond vert sombre, similaire à celui de la serpentine (fig. 5.7). Seuls quelques panneaux font exception, présentant plutôt une alternance entre de petites colonnes blanches et les mailles du collier de l'ordre de la Toison d'or

¹²³ Un schéma de composition similaire est relevé par Dacos sur la Volta Dorata et détaillé en ces termes : « Le centre est décoré d'un médaillon circulaire inscrit dans un carré. Celui-ci est entouré d'un cercle plus large dont ne sont dessinés que quatre arcs, auxquels en correspondent quatre autres, répartis symétriquement » (1969 : 26).

(fig. 5.6) dont Marcantonio II Colonna avait été fait chevalier. Tel que le décrit Gilles Docquier, les éléments constitutifs de ces mailles étaient « [d]eux briquets entrelacés dos à dos, formant deux B comme Bourgogne, [qui] alternaient avec des pierres entourées de flammes » (2008 : 126) (fig. 74)¹²⁴. C'est finalement à l'intérieur des cercles centraux que l'on retrouve l'iconographie principale du plafond peint. Dans certains cas, les illustrations représentent des scènes montrant les amours des dieux (fig. 5.6-5.13), inspirées une fois de plus des *Métamorphoses* d'Ovide, et des Cupidons qui montrent les attributs des dieux de l'Olympe (fig. 5.29-5.36). Dans d'autres cas, les illustrations centrales des panneaux ne se rapportent pas à la mythologie antique, mais proposent plutôt des variantes qui incluent des espèces d'oiseaux indigènes et exotiques (fig. 5.14-5.23) ou encore des représentations schématiques de *velariums* (fig. 5.24-5.28), semblables aux modèles peints observés à l'intérieur de la Domus Aurea.

Les deux panneaux de grandes dimensions présentent pour leur part une composition iconographique plus chargée (fig. 5.2-5.3). D'abord, une large bande imitant un marbre polychrome rougeâtre délimite la forme quadrangulaire de ces compartiments, puis vient un cadrage parcouru d'un singulier motif de grecque dédoublée identique, bien qu'inversé, à l'un de ceux reproduit dans le traité de Serlio (fig. 5.3 ; 75). Enfin, la zone adjacente à l'espace pictural principal est comblée par une autre imitation de marbre peint, cette fois aux teintes brunâtres et dans laquelle sont emboîtées des têtes de lions facétieux, ceux des coins faisant mine de soutenir, avec les anneaux qu'ils tiennent dans leurs gueules, le *quadri riportati* peint au milieu. Le panneau situé près du passage vers la salle centrale dépeint, sur un fond vert sombre moucheté d'or, deux figures féminines qui soutiennent de part et d'autre un cartouche à découpures (fig. 5.3). Ce dernier porte un écu des Dames à champ composé qui expose les emblèmes héraldiques des familles Colonna et Orsini. Malgré le faible contraste entre le doré et le brun, on distingue au-dessus de ce cartouche une sirène bicaudale, alors qu'au bas de la composition, un crâne de bélier rappelle le prestigieux titre de chevalier de l'ordre de la Toison d'or décerné à Marcantonio II en 1559 (Safarik 1999 : 24).

¹²⁴ À propos du terme « briquet », Docquier précise que « cette terminologie n'est pas indiquée pour désigner cet objet au XV^e siècle. En effet, comme le souligne très justement M. Pastoureau, le terme "briquet" sert, à cette époque, à désigner un objet de petite taille. Selon cet auteur, "ce n'est qu'au XVIII^e siècle qu'il deviendra synonyme de 'fusil'. Ce dernier terme est donc le seul qui convienne pour qualifier le badge de Philippe le Bon et de la Toison d'or. C'est du reste le seul qu'emploient les auteurs du XV^e siècle" » (Pastoureau, cité par Docquier 2008 : 126, n. 3).

Le second panneau, qui se situe plus près du mur adjacent à la basilique, offre une composition similaire dans laquelle se retrouve de nouveau une paire de figures féminines qui tiennent cette fois les mailles chatoyantes du collier de l'ordre de la Toison d'or (fig. 5.2). Peint sur le même fond vert sombre, il forme une enceinte autour d'un deuxième cartouche à découpures garni de l'écu des Dames où, cette fois, seul le blason des Colonna trône en son centre. L'ensemble est surmonté du même ornement montrant la sirène bicaudale dorée, dont la couleur se répète dans les petites flammèches qui rayonnent sur le fond sombre.

2.3. Le plafond du *salone* : un espace de représentation des préceptes théoriques serliens

Mentionné au début de ce mémoire, le traité d'architecture des *Regole* de Serlio était l'un des plus influents de l'époque renaissance et il est probable que l'architecte ayant œuvré à l'élaboration et à la construction des plafonds des trois salles du palazzo del Vaso s'en soit abondamment inspiré. En effet, les directives contenues dans les deux derniers chapitres du livre nous permettent d'effectuer plusieurs rapprochements entre les choix architecturaux et picturaux observés dans le plafond du *salone* de ce palais. D'un point de vue architectural, l'étude typologique effectuée au chapitre précédent nous a permis de conclure que les plafonds qui se trouvent à l'intérieur des trois salles du *piano nobile* ne sont pas à proprement parler des *soffitti a cassettoni*, calqués sur les modèles antiques, mais plutôt des plafonds suspendus à compartiments. Ces derniers en reprennent toutefois les formes géométriques les plus courantes (carrée, rectangulaire, octogonale) et se veulent des simulacres de ces modèles construits durant l'Antiquité, période dont Serlio fait l'éloge à de multiples reprises dans son traité. À l'adresse des architectes de la Renaissance, il écrit notamment que « [...] s'ils veulent orner les cieux voûtés de diverses manières, il leur faudra suivre les vestiges des anciens Romains, lesquels avaient coutume de réaliser différents compartiments, selon les sujets [...] » (Serlio 1540 : LXXI)¹²⁵. En vertu des préceptes qu'il énonce dans son traité, le *soffitto a cassettoni*, dont les compartiments sont profonds et bordés de larges moulures, était davantage prescrit pour des lieux tels que les nefs d'églises ou de basiliques, lesquelles, en raison de leur élévation considérable requéraient, par souci de visibilité et d'échelle, cette monumentalité architecturale. À ce propos, il écrit : « Je dis donc que si le plafond d'une salle ou d'une autre pièce est d'une hauteur importante, sa

¹²⁵ « [...] si vorranno ornare i Cieli voltati in diversi modi; sarà da seguitare le vestigie de gli antichi Romani, li quali costumarono di far diversi compartimenti, secondo i soggetti [...] » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons.

compartimentation doit être d'une construction solide, de dimension spacieuse, pourvue d'un large fond et au relief accentué [...] » (Serlio 1540 : LXXI)¹²⁶.

D'après ces propos, la hauteur et les dimensions beaucoup plus modestes des salles du palazzo del Vaso ne justifient pas l'emploi de cette typologie plafonnante. Outre la contrainte du rapport entre poids et structure évoquée au premier chapitre, le faible relief de la surface du plafond suspendu à compartiments, semblable à celui à panneaux, peut possiblement expliquer le choix de l'architecte d'y avoir fait appel à l'intérieur de chacune de ces salles. Par ailleurs, quoique dans chacune des salles du *piano nobile* du palazzo del Vaso la hauteur des plafonds soit identique, la taille de leurs panneaux respectifs, elle, varie. Parallèlement, Alfonso Vanegas Rizo avait noté que cette enfilade de pièces était décroissante, les dimensions de ses pièces s'amenuisant au fur et à mesure qu'elles se distancient du portique de la basilique adjacente (1978 :10). Nous remarquons en fait que la variation de taille des compartiments des plafonds s'accorde avec ce rythme spatial décroissant : les plus imposantes ornent la plus spacieuse des pièces, le *salone* attenant à la basilique, alors que les plus menues, de forme octogonale, ornent pour leur part la plus petite, c'est-à-dire la pièce d'angle de l'étage (fig. 64). Les propos tenus par Serlio dans son traité ne sont pas à ce point précis qu'ils recommandent d'adapter la taille des compartiments en fonction de deux paramètres distincts, soit la hauteur et la dimension de la pièce, mais il serait plausible de suggérer que l'architecte de ces plafonds, tout en suivant le précepte de Serlio évoqué précédemment, ait poussé l'interprétation encore plus loin.

Adoptant à présent un point de vue pictural, nous avons émis l'hypothèse au chapitre précédent que la typologie singulière de plafond retrouvée à Santi Apostoli en est une de transition, qui, pour la première fois, propose une hiérarchie inverse : on y priorise le potentiel pictural d'abord, et ensuite la composition architectonique. De ce fait, la question de la visibilité des éléments peints devient primordiale et l'application concrète de certains principes théoriques et esthétiques avancés par Serlio dans la composition des plafonds du palazzo del Vaso n'est sans doute pas le

¹²⁶ « Dico adonque, che se'l cielo d'una sala, o d'altra stanza sarà di grande altezza, il suo compartimento dee esser d'opera soda, e di forme spatiosa, e di gran sfondo, e di buon rilievo [...] » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons. Dans un court chapitre de son ouvrage, Roncadi analyse les écrits de Serlio au sujet des plafonds de bois et précise qu'« une de ses principales préoccupations est celle d'établir une distinction entre une œuvre "solide" [*soda*], c'est-à-dire véritablement tridimensionnelle, et une œuvre peinte, qui simule une tangibilité architectonique » : « Una delle sue preoccupazioni maggiori è quella di distinguere tra opera "soda", quindi veramente tridimensionale, e opera dipinta, che simula illusionisticamente la concretezza architettonica » (2012 : 21). Nous traduisons

simple fruit du hasard. D’abord, en fonction de la hauteur et des dimensions d’une pièce, l’auteur souligne que la conception des compartiments et de leur décor figuratif doit être pensée de telle manière que « [...] malgré la distance qui provoque une diminution des éléments qu’on y aperçoit, leur taille puisse convenir à l’œil qui les observe du bas [...] » (Serlio 1540 : LXXI)¹²⁷. Comme nous l’avons mentionné plus tôt, la hauteur des trois pièces du *piano nobile*, le *salone* y compris, demeure modeste avec ses quelques 6,25 mètres¹²⁸ et le décor plafonnant reste d’ordinaire appréciable pour le spectateur qui l’observe depuis le sol. Toutefois, ce qualificatif que nous apposons à la hauteur de ces salles demeure subjectif puisque Serlio ne spécifie à aucun moment ce qu’il entend par une salle dotée d’un plafond situé à une « *grande altezza* »¹²⁹. L’absence d’une hauteur étalon de salle devient ainsi une omission problématique dans l’analyse du plafond à Santi Apostoli, car elle permettrait de légitimer le choix et l’apparence du contenu figuratif plafonnant en tenant compte de ses conditions de visibilité. Enfin, terminant la recommandation antérieure en vue de la décoration de hauts plafonds, Serlio précise que « [...] s’ils veulent orner [le plafond] de peinture, celle-ci doit être sobre [*sode*] et conforme à une telle grandeur et à un tel éloignement [...] » (Serlio 1540 : LXXI)¹³⁰.

À l’inverse, au sujet des plafonds moins élevés, Serlio explique brièvement, « [...] qu’aux cieux qui seront plus bas, les œuvres leur conviendront, si elles sont plus minutieuses » (Serlio 1540 : LXXI)¹³¹. Pour cette raison, l’abondance des ornements et des grotesques peints dans les marges ne correspond peut-être pas, chez l’architecte du plafond, en une rupture avec les préceptes de Serlio, mais plutôt en une libre interprétation qui permet de pallier aux indications plutôt vagues qu’il fournit à propos de la hauteur des salles. En effet, l’application concrète de plusieurs autres recommandations théoriques de Serlio sur le plafond du *salone* nous pousse à y croire. L’usage du clair-obscur (*chiaro e scuro*) par exemple, technique picturale vantée par l’auteur et que l’on

¹²⁷ « [...] accioche per la sua lontananza, ci venga a diminuire al quanto, e a corresponder a l’occhio da basso [...] » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons.

¹²⁸ Cette hauteur correspond à celle indiquée sur l’élévation cotée et incluse dans l’article de Vanegas Rizo (1978 : 6).

¹²⁹ Sabine Frommel écrit, à propos du plafond de bois du pavillon sud-est du château d’Ancy-le-Franc, réalisé par Serlio, que « la hauteur relativement modeste de la pièce (4,90 m) a conduit Serlio à utiliser un décor peint pour créer, selon les recommandations de son traité, une illusion de profondeur [...] » (2012 : 252). Nous supposons donc qu’à 6,25 mètres, la hauteur des salles du *piano nobile* demeure, elle aussi, relativement modeste.

¹³⁰ « [...] se si vorrà ornar di pittura, ella vuol esser di cose sode conforme a tal grandezza e lontananza [...] » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons.

¹³¹ « [...] che i cieli saranno piu bassi, le opere si gli convengono piu minute » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons librement.

retrouve sur le plafond du *salone*, appuierait ce constat. Comme l'exhorte Serlio, si des images doivent être peintes au plafond, « [...] cette peinture se doit de faire usage de plus de clair et d'obscur, que de trop nombreuses couleurs [...] » (Serlio 1540 : LXXI)¹³² sous peine de nuire, par manque de contraste, à la clarté des sujets représentés et de faire obstacle à la compréhension du regardeur. Bien que les représentations figuratives du plafond, plutôt colorées, ne semblent pas suivre ce précepte, on pourrait croire que l'alternance entre les moulures circulaires blanches et les zones intermédiaires et centrales de couleur plus sombre respecte d'une certaine façon le précepte serlien (fig. 5.4). Puisque ce jeu de contrastes détourne le regard du visiteur des éléments figuratifs peints et le fait se poser sur la structure décorative qui rythme la surface du plafond, nous sommes portés à croire que la structure architectonique et ornementale du plafond joue un rôle important au sein du programme décoratif global (fig. 5.1).

Dans un autre ordre d'idée, Serlio mentionne que le peintre, s'il désire décorer une voûte de manière vraisemblable, doit absolument maîtriser l'art de la perspective et être en mesure de créer des figures en raccourci qui demeurent proportionnées (Serlio 1540 : LXXI)¹³³. Finalement, l'emplacement des images au plafond justifierait aussi la présence récurrente d'une iconographie particulière ou de thèmes spécifiques, qui obéissent à une logique spatiale participant à cette intelligibilité. Ainsi, Serlio affirme que le peintre doit se montrer « [...] judicieux dans l'élection des choses qui appartiennent à ce lieu et qui conviennent à un sujet donné, comme le sont de préférence les choses célestes, aériennes et volatiles [...] » (Serlio 1540 : LXX)¹³⁴. Cette dernière recommandation théorique sera davantage explorée au cours du chapitre suivant, où nous nous livrerons à l'analyse iconographique et ornementale du plafond et proposerons certaines pistes de lecture.

¹³² « [...] questa pittura si deve far piu tosto di chiaro e scuro, che di piu colori [...] » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons.

¹³³ « Ma se'l pittore si vorrà compiacere di far ne la sommità de le volte qualche figura, che rappresenti il vivo; sarà di bisogno ch'ei sia molto esercitato ne la prospettiva : [...] esercitato, per saper fare talmente scortiar le figure, che quantunque nel luogo, deve saranno, elle siano cortissime, e monstuose; nondimeno a la sua debita distancia si veggono allungare, e rappresentare il vivo proportionato » (Serlio 1540 : LXXI). Nous traduisons.

¹³⁴ « [...] giudicioso in far elettione di cose, che siano al proposito del loco, e che si convengono in tal soggetto, come sariano piu tosto cose celesti, aeree, e volatili [...] » (Serlio 1540 : LXX). Nous traduisons.

3. LA VALEUR INDICIELLE DE L'ORNEMENT : ANALYSE DU DÉCOR PEINT DU PLAFOND DU *SALONE*

La pratique consistant à décorer les plafonds plats au moyen de peintures remonterait, selon toute probabilité, à l'époque hellénistique. En effet, Karl Lehmann, dans son article « The Dome of Heaven », affirme qu'avant cette période, l'usage prédominant du plafond à caissons dans l'architecture monumentale grecque ne favorisait pas ce genre de décoration (1945 : 4). Il convoque d'ailleurs, pour appuyer cet argument, un témoignage de Pline l'Ancien (23 ap. J-C – 79 ap. J-C) à propos de l'histoire de la peinture¹³⁵. Dans un extrait, Pline mentionne que « [...] Pausias a été le premier à peindre des plafonds plats et qu'avant lui, il n'était pas coutumier de retrouver des voûtes décoratives peintes » (Lehmann 1945 : 4)¹³⁶. Plus tard, concernant le Quattrocento, Sven Sandström affirme que les « [...] peintres obéissaient à un principe ancien selon lequel la voûte devait être présentée, formellement comme une pièce de mur solide, et du point de vue du motif, comme le ciel [...] »¹³⁷ (1963 : 128 ; Lehmann 1945 : 1).

Au XVI^e siècle, cette association ne faiblit pas et, comme nous l'avons relevé au chapitre précédent, elle est même explicitement appuyée par Serlio lorsqu'il écrit à l'adresse des peintres de choisir des sujets qui conviennent au lieu qu'est la voûte ou le plafond. Au palazzo del Vaso, le plafond de bois peint du *salone* propose une iconographie principale et secondaire qui atteste de ce lien étroit, les compartiments alternant, rappelons-le, entre des représentations de scènes inspirées des amours des dieux relatés par Ovide et de Cupidons, leurs complices, d'oiseaux, ou encore de petits *velariums* schématisés, le tout animé par l'inclusion de grotesques dans les marges des compartiments. Au fil des pages de ce chapitre, nous tenterons de préciser l'origine et la portée significative des éléments qui parsèment le décor peint de ce plafond en débutant par l'apparence formelle des caissons, puis en analysant son contenu pictural afin de le mettre en relation avec la famille Colonna et le commanditaire et propriétaire de l'époque, Marcantonio II.

¹³⁵ L'extrait auquel réfère Lehmann (1945 : 4) est tiré de l'ouvrage de Jex-Blake et Sellers *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (1896 : 150 f.).

¹³⁶ « [...] Pausias was the first to paint flat ceilings and that before his time it was not customary to have painted decorative vaults » (Lehmann 1945 : 4). Nous traduisons.

¹³⁷ « [...] painters obeyed the old principle according to which the vault had to be presented, formally as a piece of solid wall, and from the point of view of motif, as the sky [...] » (Sandström 1963 : 128). Nous traduisons. Lehmann atteste aussi de ce rapprochement, mais en discute à l'intérieur de la production d'art monumental chrétien (1945 : 1).

3.1. Fortune critique de la peinture mythologique et des *Métamorphoses* d'Ovide dans l'art de la Renaissance

À l'exception des deux grands compartiments centraux (fig. 5.2-5.3), l'organisation décorative interne de chacun des autres compartiments carrés repose sur la division de cet espace à l'aide de deux moulures de bois peintes en blanc qui forment des cercles concentriques et délimitent de la sorte trois espaces à peindre : périphérique, mitoyen et central (fig. 5.4). Fait intéressant, la composition qui en résulte rappelle des œuvres peintes retrouvées sur certaines voûtes de bâtiments antiques, corpus étudié par Lehmann (1945). Dans son article, où il retrace l'origine et le développement, sur les plafonds et les voûtes, d'un symbolisme céleste et éventuellement de sa transformation en lieu de représentation cosmologique, Lehmann aborde notamment la voûte d'un tombeau étrusque, aussi connu sous le nom de « tombe du Singe », datant du début du V^e siècle av. J-C et situé à Chiusi, en Italie (fig. 76). Le centre de sa voûte est décoré d'un compartiment carré unique qui montre, dans chacun des quatre coins, une sirène placée en diagonale qui paraît soutenir un disque central circulaire. Suivant la description qu'en fait Lehmann, ce disque serait peint en rouge, orné d'un motif de feuillage vert, et sa circonférence serait garnie d'une double bordure festonnée. Il en déduit par la suite qu'il s'agirait, selon toute probabilité, d'un type de baldaquin rendu à plat sur la surface de la voûte et que ce disque serait même assimilable à la représentation de la voûte céleste, compte tenu du lieu funéraire dans lequel il se trouve (Lehmann 1945 : 2). C'est en effet la conclusion à laquelle parvient l'auteur suite à la démonstration de trois faits : que dans le premier art étrusque, les sirènes étaient associées à la sphère céleste ; que les sirènes et autres figures ailées du même genre ont continué d'être employées dans une position diagonale similaire en tant que supports d'une représentation céleste centrale sur les plafonds ; que le baldaquin, comme symbole du ciel, était aussi un élément principal commun dans la décoration de plafonds antiques (Lehmann 1945 : 2). Pour ce faire, Lehmann s'appuie sur un exemple, réalisé beaucoup plus tardivement, vers le début de notre ère et qui se trouve dans l'adytum¹³⁸ méridional du temple de Bel à Palmyre, en Syrie (fig. 77). De nouveau, un espace central carré contient un cercle sur la périphérie duquel se déploient sept hexagones où figurent les personnifications divines des planètes (Jupiter, Mars, Vénus et probablement Léda) avec, au milieu, Bel-Jupiter (Lehmann 1945 : 3). Comme pour la décoration

¹³⁸ L'adytum était une chambre secrète dans les temples, située généralement en face de la porte principale, en partie au-dessous du sol du temple, et où les prêtres seuls étaient admis (*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* 2012).

peinte de Chiusi (fig. 76), une bordure circonscrit l'espace central, mais cette fois-ci elle contient plusieurs illustrations du zodiaque. De plus, les figures des sirènes occupent le même emplacement et ont toujours pour fonction de soutenir le baldaquin central. Cependant, note Lehmann, cette dernière composition est en fait une synthèse de deux formules de base développées isolément au cours de l'époque pré impériale : la représentation en bustes et l'apparence compréhensive d'une forme ronde qui symbolise les cieux (Lehmann 1945 : 4).

La similarité du cloisonnement interne des exemples décrits ci-haut et leur ressemblance à celui des compartiments du plafond du *salone* à Santi Apostoli est frappante (fig. 5.4). Cette observation nous invite à suggérer qu'au-delà des thèmes célestes illustrés à l'intérieur de chacun des espaces centraux des compartiments du *salone*, la forme même des espaces que cloisonnent leurs moulures de bois se veut un rappel de l'étroite association existant depuis l'Antiquité, entre les cieux et les plafonds. À l'instar de la voûte du temple de Bel (fig. 77), la composition formelle et picturale de chaque compartiment du *salone* serait aussi une synthèse de multiples sources antiques. Cette capacité des artistes renaissants à réinterpréter les modèles antiques explique sans doute les dissemblances picturales observables entre le plafond du *salone* et les compositions peintes des voûtes antiques de la tombe du Singe, à Chiusi (fig. 76) ou du temple de Bel, à Palmyre (fig. 77). Compris entre le cadre et la première moulure circulaire, le premier espace peint des compartiments du *salone* présente, à l'inverse des modèles antiques cités auparavant, non seulement des sirènes, mais aussi de simples figures féminines (fig. 5.4-5.5). Montrant des attributs différents des sirènes de l'Antiquité, les figures féminines de Santi Apostoli se déclinent selon trois modèles, tels que décrits au chapitre précédent (fig. 5.5). Une première composition comprend des sirènes bicaudales qui tiennent dans chaque main l'une de leurs queues tout en brandissant simultanément le collier de l'ordre de la Toison d'or. La seconde dévoile, dans chacun des coins d'un même compartiment, un arrangement symétrique, organisé de part et d'autre d'une colonne surmontée d'une couronne, où s'aperçoivent les bustes de deux sirènes ailées qui maintiennent les pattes d'un reptile ressemblant à une salamandre. Enfin, la dernière variante déroge de la tradition picturale relevée par Lehmann et présente des figures féminines accroupies, tendant un voile derrière leurs corps nus, affublées d'un ornement de tête végétal et d'épis de blé dans les mains. Les diverses figures féminines du *salone* se distinguent en outre de leurs homologues antiques par leur positionnement. En effet, bien que le peintre les ait orientées en diagonale dans l'espace périphérique du compartiment, celles-ci ne soutiennent pas l'espace

circulaire central, le haut de leur corps étant plutôt dirigé à l'opposé de ce dernier. Leur positionnement, leurs variantes anatomiques et leurs différents attributs portent donc à croire qu'elles remplissent, au-delà de la fonction symbolique imputée aux sirènes des exemples antiques, une fonction supplémentaire qui serait cette fois, principalement iconographique.

Dans la mesure où la décoration des plafonds du *piano nobile* au palazzo del Vaso se réalise sous Marcantonio II Colonna, alors propriétaire des lieux, les trois types de compositions décrites ci-dessus semblent acquérir une signification particulière en regard du commanditaire. Brièvement évoquée au second chapitre, lors de la description des deux grands compartiments centraux, la sirène à double queue devient un symbole officiel de la famille Colonna lorsque Paolo Giovio réalise l'*impresa* de la famille au début du XVI^e siècle¹³⁹ (Safarik 1999 : 16). La devise qui l'accompagne, « Contemnit tuta procellas », signifiait que la famille Colonna, à l'image de la sirène bicaudale, demeure imperturbable face à l'adversité et surmonte toutes les tempêtes (fig. 72). Mises en relation si étroite avec le collier de l'ordre de la Toison d'or (fig. 74), il est probable que ces représentations de sirènes bicaudales, en plus d'endosser le symbolisme céleste conféré par leur ascendance antique, deviennent les instruments d'un programme de glorification personnelle. En effet, la coïncidence entre leur emplacement au sein de chaque compartiment ainsi que leur présence itérative sur la surface du plafond n'est assurément pas fortuite.

La seconde variante, qui intègre une paire de sirènes ailées nous paraît fonctionner de la même manière. La colonne qui trône au centre de la composition, dont le fût est d'argent et la base ainsi que le chapiteau sont d'or, est l'emblème principal des Colonna. Le choix de cet élément architectural comme symbole de la famille n'est d'ailleurs pas anodin, car il se charge d'un sens particulier à Rome. En effet, explique Safarik, « avoir pour arme une colonne et être un Colonna

¹³⁹ Dans son *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, Paolo Giovio écrit : « Le seigneur Stefano Colonna, valeureux et magnanime Capitaine Général du Duc Cosimo, portant pour *Impresa* la Sirène, symbole ancien de la maison Colonna, me fait mander à sa demeure (comme on le voit, j'irais) puisque je voulais inventer une devise pour qu'il s'approprie comme *impresa* ladite sirène, symbole de sa maison. Et ainsi, me conformant à sa généreuse pensée, je lui fis ; CONTEMNIT TUTA PROCELLAS. Voulant dire, qu'il dédaigne l'adversité, tant il est confiant de sa valeur, à l'image de la sirène qui, grâce à ses nageoires surmonte toutes les tempêtes » : « Il signore Stefano Colonna, valoroso e magnanimo Capitan Generale del Duca Cosimo, portando per Impresa la Sirena, antico Cimiero di casa Colonna, mi richiese alla domestica (come compare ch'io gliera) ch'io gli volessi fare un motto per appropriarsi per impresa la detta Sirena, commune à sua casa. E così conformandomi col suo generoso pensiero, gli feci; CONTEMNIT TUTA PROCELLAS. Volendo dire, ch'egli sprezzava l'avversità, come confidatosi nel valor suo; nel modo, che quella col suo nuotare supera ogni tempesta » (1574 : 149). Nous traduisons.

à Rome signifie presque vouloir s'identifier avec la ville même [...] » (1999 : 16)¹⁴⁰. Cette assertion semble d'ailleurs entérinée par deux vers composés par Pétrarque (1304-1374) dans son recueil de poèmes *Il Canzoniere* (v. 1327-1368) et que cite Safarik (1999 : 16) :

*Gloriosa columna in cui s'appoggia
nostra speranza e 'l grande nome latino, [...]* (Pétrarque 1470 : X, 1-2).

Cette métaphore allude fort possiblement au soutien et à l'amitié que Pétrarque reçoit de la famille Colonna, pour laquelle il entre au service à partir de 1325, ainsi qu'à leur qualité de plus ancienne famille baronniale romaine. Reliant le ciel et la terre, Safarik ajoute que la colonne représente en outre la puissance et assure la victoire ainsi que l'immortalité (1999 : 16).

La dernière variante observable sur le pourtour de certains compartiments diffère des deux autres en ce qu'elle présente des figures féminines qui n'exhibent aucun symbole associé à la famille Colonna. Cependant, les attributs dont les femmes sont parées autorisent peut-être une lecture alternative du décor plafonnant, différente d'une simple entreprise de glorification personnelle. Rappelons en détails leur description : ces figures féminines sont dépeintes dans une position accroupie, présentées de face et nues, exposant par conséquent leurs poitrines et leurs parties génitales, celles-ci n'étant à vrai dire pas anatomiquement complètes. Leurs bras, étendus en croix, déploient derrière elles un voile aux teintes verdâtres, parfois accompagné d'un voilage translucide, que maintient sur leur tête un ornement semblable à une coupe contenant des fleurs et des fruits. Leurs mains, en plus de retenir les extrémités du voile, tiennent également des épis de blé. Leur apparence physique et les attributs qu'elles possèdent évoquent la description que fait Pierre Commelin dans sa *Mythologie grecque et romaine* (2009) de la déesse Cérès. À son propos, il écrit :

Cérès est habituellement représentée sous l'aspect d'une belle femme, d'une taille majestueuse, d'un teint coloré : elle a les yeux langoureux, et les cheveux blonds retombant en désordre sur ses épaules. Outre une couronne d'épis de blé, elle porte un diadème très élevé. Parfois elle est couronnée d'une guirlande d'épis ou de pavots, symbole de la fécondité. Elle a la poitrine forte, les seins gonflés ; elle tient de la main droite un faisceau d'épis, et de la gauche une torche ardente. Sa robe tombe jusque sur les pieds, et souvent elle porte un voile rejeté en arrière. Parfois on lui donne un sceptre ou une faucille : deux petits enfants, attachés à son sein et tenant chacun une corne d'abondance,

¹⁴⁰ « Avere per stemma una colonna ed essere Colonna a Roma significa quasi volersi identificare con l'urbe stessa [...] » (Safarik 1999 : 16). Nous traduisons.

indiquent assez [*sic*] la nourrice du genre humain. Elle porte une draperie de teinte jaune, couleur des blés mûrs (2009 : 40-41).

Si plusieurs éléments-clés manquent aux figures féminines du plafond de Santi Apostoli pour les assimiler à la déesse Cérès, ceux dont elles sont pourvues (épis de blés et seins gonflés, en particulier), en plus de leur nudité sciemment exposée aux yeux des regardeurs, nous semblent du moins faire allusion, de la même manière, à la fécondité et à la fertilité. Nous reviendrons dans les pages qui suivent à l'importance de cette dimension singulière de la décoration peinte du plafond du *salone*, en abordant les autres thématiques qui s'y trouvent : les épisodes des amours des dieux et les représentations aviaires. Nous montrerons de quelles manières ces illustrations entrent en relation avec les notions de fécondité et fertilité, mais aussi comment elles convoquent directement la notion de sexualité.

D'une manière semblable aux sirènes, la tradition mythologique qui refait surface à la Renaissance s'intègre aussi, plus largement, dans le contexte de survivance et de redécouverte de l'Antiquité classique qui s'opère vers le dernier quart du Quattrocento. Parce que l'intérêt pour les dieux païens de l'Olympe a perduré au cours de l'époque médiévale¹⁴¹, il n'est pas possible de parler d'un renouveau total à la Renaissance, mais Claudia Cieri Via souligne toutefois que « [...] l'exigence historico-philologique de cette dernière époque a engendré une affiliation nouvelle, ou renouvelée du moins, des divinités anciennes auprès des sources littéraires originales et des prototypes classiques » (2003 : 4)¹⁴². Au cours du Cinquecento, le mythe, qui avait joué un rôle fondamental dans le phénomène renaissant en raison des valeurs allégorique et symbolique acquises au fil des siècles, s'allie aux images et les charge d'un contenu moral. Les divinités païennes ayant survécu notamment grâce aux ouvrages de mythographie deviennent, lors de la Renaissance, les protagonistes quasi omniprésents des décors muraux et plafonnants des villas, mais aussi des palais nobiliaires (Cieri Via 2003 : 5). Au sein de cette sphère privée, les allégories mythologiques qui s'élaborent au XVI^e siècle veillent à remplir certaines fonctions bien précises, rappelle Cieri Via. Pour reprendre ses termes,

la transfiguration allégorique de la mythologie lors du Cinquecento se fera porteuse de significations philosophiques et éthiques visant souvent à célébrer

¹⁴¹ Seznec indique que l'ouvrage principal qui aurait maintenu un lien actif entre le Moyen Âge et la Renaissance est la *Généalogie des Dieux* (1360-1374) de Boccace (1993 : 258).

¹⁴² « [...] l'esigenza storico-filologica di quest'ultimo periodo ha provocato una nuova o rinnovata adesione delle antiche divinità alle originarie fonti letterarie e ai prototipi classici » (Cieri Via 2003 : 4). Nous traduisons.

les seigneurs de l'époque ou à agir en tant qu'élaborations conceptuelles à l'intérieur de cercles intellectuels ou simplement de synthétiser en images ou en livres la descendance de la culture classique réélaborée à travers la tradition médiévale et la redécouverte humaniste de l'Antiquité (2003 : 5)¹⁴³.

Or, si au XV^e siècle la nudité est généralement acceptée et ce, même afin d'illustrer certains sujets religieux, plus tard dans la mouvance de la Contre-Réforme, elle est sévèrement réprimée sur le plan protocolaire officiel¹⁴⁴ par le biais de certains traités théologiques, comme le *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) du cardinal Gabriele Paleotti (1522-1597) et, plus tardivement, par le *De pictura sacra* (1624-1625) du cardinal Federico Borromeo (1564-1631). Au vu de leur propension particulière à l'érotisme, surtout suite à la publication, vers 1540, de la série de gravures des *Amour des dieux* réalisée par Giovanni Jacopo Caraglio (v. 1505-1565) basée sur les dessins de Perino del Vaga (1501-1547) et Rosso Fiorentino (1495-1540)¹⁴⁵, les représentations de scènes charnelles qui impliquent des figures mythologiques sont directement concernées par les dictats. Cependant, elles trouvent une échappatoire sur le plan séculier, dans les décors de galeries et de palais, qui continuent d'être peuplés de figures mythologiques nues et lascives « avec l'aveu et l'encouragement de l'Église elle-même, dans la personne de ses prélats » (Seznec 1993 : 310), l'un des plus éloquents exemples demeurant celui de la galerie Farnèse, commanditée par le puissant cardinal Odoardo Farnese vers le tournant du XVI^e siècle (fig. 78).

Cette transmission textuelle de la mythologie antique, mais également, et surtout, de celle de son iconographie¹⁴⁶ est principalement due au rôle fondamental joué par les *Métamorphoses* d'Ovide, véritable « bible des peintres » à la Renaissance (Seznec 1993 : 302). À partir du XI^e siècle, les récits des *Métamorphoses* commencent à être diffusés, d'abord sous forme de manuscrits, puis

¹⁴³ « La trasfigurazione allegorica della mitologia nel corso del Cinquecento si farà portatrice di significati filosofici ed etici finalizzati spesso a celebrare i Signori del tempo o a porsi come elaborazioni concettuali all'interno di circoli intellettuali o semplicemente a riassumere in sigole immagini o in libri l'eredità della cultura classica rielaborata attraverso la tradizione medievale e la riscoperta umanistica dell'antichità » (Cieri Via 2003 : 5). Nous traduisons. La dernière de ces fonctions est également appuyée par Roncadi au début de son ouvrage (2012 : 9).

¹⁴⁴ Pour une discussion portant sur le recours à l'imagerie sexuelle dans l'art religieux et profane de la Renaissance, consulter entre autres les travaux de Bette Talvacchia (1999 ; 2009).

¹⁴⁵ À propos de ces gravures, voir notamment Dunand et Lemarchand (1977) et plus récemment les articles de Turner (2007 ; 2010).

¹⁴⁶ Trois autres manuels publiés à la Renaissance ont également eu un impact crucial sur le développement de l'iconographie mythologique : l'*Histoire des dieux* (1548) de Lilio Gregorio Gyraldi, *La Mythologie* (1551) de Natale Conti et *Les images des dieux* (1556) de Vincenzo Cartari. Pour une analyse détaillée de ces ouvrages, voir Jean Seznec (1993 : 269-299).

sous forme d'éditions imprimées vers la fin du XV^e siècle¹⁴⁷, où les textes s'accompagnent d'images gravées qui illustrent les histoires que narre le poète antique¹⁴⁸. Ainsi, c'est en 1497 qu'une première édition illustrée et en langue vulgaire des *Métamorphoses* voit le jour à Venise. Composée par Zoan Rosso, cette version connaît un vif succès et est réimprimée plusieurs fois jusqu'en 1522, moment où Niccolò degli Agostini (?-1526?) en publie une nouvelle édition. Parce qu'ils étaient accompagnés d'illustrations très fidèles aux récits contés, ces ouvrages sont subséquemment devenus d'incontournables références pour la peinture à sujet mythologique (Cieri Via 2003 : 13).

Malgré la vaste production de décors peints à caractère mythologique, les auteurs de traités artistiques de la Renaissance n'abordent que sporadiquement le sujet et, lorsqu'ils le font, c'est essentiellement afin d'en recommander l'usage dans les villas. La gaieté (*festivitas*) qui caractérise ces lieux de charmes et d'évasion se pose ainsi en contraste avec la gravité (*gravitas*) requise, notamment par Alberti, dans les décors de palais (Cieri Via 1996 : 27). Il écrit, au chapitre II du livre IX de son *De Re Aedificatoria* :

Étant donné que les demeures privées sont les unes urbaines, les autres non, considérons quel genre d'embellissement convient à chacune d'elles. Outre ce que nous avons indiqué précédemment, il existe la différence suivante entre la maison urbaine et la villa¹⁴⁹ : les embellissements de la première doivent présenter un air de gravité tandis que tous les agréments de la fête et du plaisir sont permis à la villa (Alberti 2004 : 427).

En vertu de la théorie du *decorum*¹⁵⁰, exigeant un rapport convenable entre la décoration et la fonction des pièces, Cieri Via précise que, dans les palais urbains, les décorations à sujets mythologiques se retrouvaient habituellement à l'intérieur de lieux privés, tels que les chambres à coucher, les *studioli* ou encore les *stufette* (salles de bain thermales), et occupaient surtout les espaces en marge des frises de même que les compartiments des plafonds et des voûtes (1996 : 27 ; 2003 : 22). Il faudra toutefois attendre la moitié du XVI^e siècle avant de trouver, dans le contenu des traités, des indications plus spécifiques en regard des sujets à adopter pour la décoration des

¹⁴⁷ Les deux premières éditions imprimées des *Métamorphoses* ont paru la même année, soit en 1471, à Parme et à Rome (Ovide 1966 : 37).

¹⁴⁸ Pour une recension exhaustive des divers ouvrages des *Métamorphoses* qui ont assuré sa survivance au cours du Moyen Âge et de la Renaissance, voir Cieri Via (2003 : 11-14).

¹⁴⁹ Dans cette édition, les auteurs indiquent au lecteur de se référer au livre V, chap. 14, p. 254-255, et chap. 18, p. 269.

¹⁵⁰ Sur la notion de *decorum*, voir notamment le chapitre « Aims and Limits of Iconology » dans l'ouvrage de Gombrich *Symbolic Images : Studies in the Art of the Renaissance* (1972 : 1-25).

diverses salles de palais ou de villas. Les traités des *Considerazioni sulla pittura* (1617-1628) de Giulio Mancini et celui de Giovanni Battista Armenini, *I veri precetti della pittura* (1587) représentent en ce sens deux ouvrages importants.

3.2. Iconographie féminine et pouvoirs érotiques de l'image

Lors de la Première Renaissance, affirme Cieri Via, la décoration de plafonds fait partie d'une production qui, comme celle des *cassoni*, des *deschi da parto* et de la peinture de mobilier, appartient à un genre mineur, plus artisanal qu'artistique (2003 : 22). Ce n'est qu'à partir des premières décennies du Cinquecento, poursuit-elle, que des artistes donneront un rôle prédominant aux décors de plafonds, soit à des fins d'expérimentations artistiques ou dans le but de procurer un certain caractère aux pièces qui les abritent. Un tel choix s'accorde en outre avec les recommandations des traités de l'époque, celui de Serlio par exemple, où l'auteur encourage les peintres à opter pour des éléments à caractère céleste qui, par leur nature, conviennent au lieu où ils se trouvent, c'est-à-dire au plafond. L'auteure ajoute de surcroît que les fables les plus répandues dans les décors résidentiels sont celles liées à l'amour, non seulement parce qu'elles abondent dans les *Métamorphoses* d'Ovide, mais aussi parce qu'elles répondent à la fonction privée des environnements domestiques, se plaçant en continuité avec la production *al femminile* initiée au Quattrocento avec la décoration peinte des *cassoni* et *deschi da parto*¹⁵¹, mentionnée plus tôt, ainsi que des frises décoratives des résidences de cette période (2003 : 27).

Dans les résidences privées où l'accès aux salles relève avant tout de l'étiquette et de la volonté du propriétaire, le recours spécifique aux fables des *Métamorphoses* qui traitent de l'amour est tout indiqué, les histoires des amours des dieux constituant un thème de prédilection dans la conception de décors plafonnants. Toutefois, dépeindre ces scènes à l'intérieur de lieux intimes, à l'abris des regards, autorise surtout l'élaboration de compositions plus lascives, voire même à teneur érotique, comme le note justement André Chastel à propos des illustrations des amours des dieux qui décorent la galerie Farnèse. L'auteur explique qu'avec Raphaël et Giulio Romano, la mythologie était devenue le prétexte d'un libertinage élégant et protégé qui allait par la suite

¹⁵¹ Pour plus d'informations à ce sujet, consulter les écrits de Musacchio (1997 ; 1999), de même que la thèse de doctorat de Dorene L. Randolph « The Desco Da Parto in Relationship to the Social History of Women in Renaissance Florence » (2004).

naturellement servir de sujet à toutes les décorations profanes, à commencer par les *stufette*¹⁵², puis pour orner les lieux voués aux divertissements (Chastel, dans Briganti 1987 : 22). La nudité étant une qualité essentielle des dieux et déesses de l'Olympe, Joscelyn Godwin explique de son côté que celle-ci trouve une justification morale et biblique, primordiale à la Renaissance, dans le parallèle qu'elle établit avec les figures d'Adam et d'Ève avant la Chute. D'un point de vue métaphysique, cette nudité symbolise aussi la perfection, les corps de ces êtres immortels n'étant pas soumis au passage du temps. Néanmoins, Godwin ajoute que ces corps nus sont avant tout érotiques et lascifs dans les effets qu'ils produisent, tant sur les hommes que sur les femmes (2002 : 4)¹⁵³.

Si les réactions que suscitent les images chez le spectateur ont été plus récemment étudiées en détails par David Freedberg dans son livre *Le pouvoir des images* (1998)¹⁵⁴, un passage du *De Re Aedificatoria* d'Alberti contient pourtant déjà, nous semble-t-il, l'évocation de cette idée d'un pouvoir conféré à l'image, qui plus est, se rapporte au contexte du type d'illustrations à préconiser à l'intérieur de lieux privés. Dans son ouvrage, le célèbre architecte stipule : « Là où l'on s'unit à son épouse, il est conseillé de ne peindre que des visages humains empreints de noblesse et de beauté ; on dit en effet que ce genre d'image a beaucoup d'effet sur la conception de la femme et sur l'aspect futur de sa progéniture » (Alberti 2004 : 435). Au Cinquecento, Giovanni Battista Armenini émet une prescription similaire dans son traité sur la peinture, écrivant à propos de la décoration des pièces privées et des chambres à coucher que « [...] dans ceux-ci il y a des frises à compartiments de stuc qui contiennent des histoires de choses poétiques et des matériaux abondants où vous entrez avec beaucoup de satisfaction, des figures de belles femmes, de jeunes hommes et d'angelots, ainsi que de paysages, de guirlandes et de grotesques [...] » (Armenini 1587 : 197)¹⁵⁵. Giulio Mancini, lorsqu'il écrit ses *Considerazioni sulla pittura* au cours du XVII^e siècle, est encore plus explicite sur le pouvoir que génèrent les images

¹⁵² L'une des plus célèbres est sans contredit celle réalisée pour le cardinal Bibbiena. À ce propos, voir l'article d'Heikki Malme « La "stufetta" del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali » (1984).

¹⁵³ Sur ce point, Carlo Ginzburg diverge d'opinion et ajoute, à propos du fonctionnement d'une image érotique : « It should be observed that the audience to which the erotic pictures are directed is exclusively masculine, for obvious historical reasons: what is being suggested thus is an identification with the male protagonist » (1997: 24).

¹⁵⁴ En rapport avec les effets érotiques que peuvent générer les images, voir plus particulièrement les chapitres XII « L'excitation suscitée par l'image » (1998 : 347-376) et XIII « Les sens et la censure » (1998 : 377-414).

¹⁵⁵ « [...] in queste vi si fanno fregi con partimenti di stucchi, e dentro istorie di cose poetiche e di materie abondevoli, dove vi entrano con molta satisfattione de' buoni, le figure di bellissime femine, di vaghi giovani e di puttini, con paesi, festoni e grotesche [...] » (Armenini 1587 : 197). Nous traduisons.

lascives. Il les recommande en effet comme catalyseurs sexuels chez les couples puisqu'elles sont « appropriées et leur vue aide grandement à l'excitation des partenaires ainsi qu'à faire de beaux enfants, sains et hardis » (1956 : 143)¹⁵⁶. Il ajoute de surcroît : « Similairement, ces peintures lascives conviennent aux lieux que l'on partage avec son épouse [...] et se placent dans des lieux retirés » (1956 : 143)¹⁵⁷. Comme le résume Anthony Colantuolo, cette imagerie érotique disposée près ou à l'intérieur de la chambre à coucher, et plus particulièrement celle qui illustre la déesse Vénus, devait prodiguer aux propriétaires un support prophylactique, didactique ou mnémonique lors de l'activité sexuelle (2010 : 245).

Par ailleurs, le confinement des scènes mythologiques à teneur amoureuse ou érotique aux pièces privées d'une résidence pourrait dériver de recommandations parfois tacites, parfois explicites contenues dans les traités de certains auteurs. En 1510, lorsque Paolo Cortesi publie le *De Cardinalatu*, un traité qui touche entre autres choses à la disposition des salles d'un palais cardinalice et aux sujets décoratifs à y préconiser, l'absence complète de référence à la mythologie païenne est frappante. Katherine Weil-Garris et John D'Amico, qui ont approfondi l'étude de ce traité, en font d'ailleurs la remarque :

La mythologie païenne, si souvent privilégiée dans les décorations de peintures narratives, doit être évitée. Il s'agit d'une des rares occurrences dans le traité où l'Antiquité ne consiste pas en un modèle par excellence et où les goûts du prince ecclésiastique doivent différer de sa contrepartie séculière (Weil-Garris et D'Amico 1980 : 60)¹⁵⁸.

Ainsi, les sujets que privilégie Cortesi pour la décoration de palais cardinalices sont, sans exception, des sujets spécifiquement chrétiens. Ce mutisme évoque une position défavorable qui tend à être nuancée durant la Contre-Réforme. Près de vingt ans après l'issue du Concile de Trente (1545-1563), le cardinal Gabriele Paleotti, dans son *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, dédie entièrement le dixième chapitre du second tome à la mythologie profane, l'intitulant *Delle pitture di Giove, di Apolline, Mercurio, Giunone, Cerere, et altri falsi Dei*. Il

¹⁵⁶ « [...] sono a proposito perchè simil vedua giova assai all'eccitamento et al far figli belli, sani e gagliardi » (Mancini 1956 : 143). Nous traduisons.

¹⁵⁷ « E simil pitture lascive in simil luoghi dove si trattenga con la sua consorte sono a proposito [...] le cose lascive affatto si metteranno ne' luoghi ritirati » (Mancini 1956 : 143). Nous traduisons.

¹⁵⁸ « Pagan mythology, so often favored in narrative painted decorations, is to be shunned. This is a rare instance in the treatise when antiquity is not the best model and where the tastes of the ecclesiastical prince should differ from those of his secular counterpart » (Weil-Garris et D'Amico 1980 : 60). Nous traduisons.

n'accepte pas d'emblée toute représentation mythologique, mais les admet pour certaines pièces du palais :

Nous blâmons surtout l'usage qui consiste à mettre ces images [mythologiques] bien en vue, et à s'en servir comme ornements dans les habitations. En conséquence, si quelqu'un tient à avoir chez soi – uniquement pour raison d'étude – des images de ce genre, il doit au moins avoir la prudence de les placer dans les endroits écartés. Cette précaution devra être observée principalement par les gens d'Église (Paleotti, cité dans Sez nec 1993 : 312).

Bien entendu, le contenu des traités de Cortesi et Paleotti qui abordent la décoration des salles de palais cardinalices s'adresse avant tout aux membres du clergé. Bien que ces préceptes aient sans doute été dans l'air du temps lorsqu'il fait décorer le plafond du *salone*, Marcantonio II Colonna, qui n'appartient pas à la catégorie sociale des ecclésiastiques, profitait certainement d'une liberté plus grande dans l'élection des programmes décoratifs. En fait, ni Cortesi, ni Paleotti ne condamne de manière absolue les illustrations à sujets mythologiques dans la décoration des environnements domestiques. Ceci dit, chez Cortesi il s'agirait tout au plus d'une permission implicite que suggère l'interprétation de Weil-Garris et d'Amico lorsqu'ils écrivent que celui-ci affirme que les sujets mythologiques sont à éviter et qu'en ce sens, « [...] les goûts du prince ecclésiastique doivent différer de sa contrepartie séculière » (Weil-Garris et D'Amico 1980 : 60)¹⁵⁹, alors que chez Paleotti, ces préceptes sont clairement stipulés. Mais la réticence des deux auteurs vis-à-vis des représentations mythologiques et leurs recommandations d'en restreindre l'usage aux pièces plus privées d'un palais trahissent la croyance selon laquelle de telles illustrations engendrent des effets pernicieux. D'ailleurs, Weil-Garris et D'Amico expliquent le choix de Cortesi de ne pas prôner les thématiques mythologiques dans la décoration de salles, alléguant que « la raison est, bien entendu, que la peinture représente un moyen de communication et de stimulation trop efficace pour être employé à la légère » (Weil-Garris et D'Amico 1980 : 60)¹⁶⁰. De manière analogue, Sez nec nous informe que le troisième livre du *Discorso* de Paleotti, s'il avait été publié, aurait été entièrement dirigé contre les peintures lascives, donc surtout contre les fables, comme en témoigne le titre évocateur du chapitre XI du sommaire : « Que les statues et les images d'hommes et de femmes ont un pouvoir particulier pour émouvoir nos sens » (Sez nec 1993 : 313).

¹⁵⁹ « [...] the tastes of the ecclesiastical prince should differ from those of his secular counterpart » (Weil-Garris et D'Amico 1980 : 60)

¹⁶⁰ « The reason is, of course, that painting is too effective a means of communication and stimulation to be used lightly » (Weil-Garris et D'Amico 1980 : 60). Nous traduisons.

À la lumière de ce qui précède, le programme iconographique du *salone* ne se conforme pas aux thématiques qu'exhortent Cortesi ou Paleotti afin de décorer les pièces des demeures de cardinaux et ce, possiblement parce que le statut social de Marcantonio II Colonna est différent et autorise certaines licences. Pour cette raison, l'analyse iconographique de son décor peint se révèle particulièrement intéressante, car au-delà de démontrer plusieurs transgressions vis-à-vis des traités, nous croyons qu'il s'agirait en fait d'une habile et érudite célébration de la fertilité et de la fécondité des femmes de la lignée Colonna. Afin de le démontrer, il convient maintenant de fournir une description détaillée des scènes et des images peintes qui occupent l'espace circulaire central de chaque compartiment du plafond de bois peintes, en débutant par les diverses représentations des amours des dieux.

Dans un premier compartiment, une figure féminine occupe le premier plan de l'image, s'appuyant sur son coude droit, dans une position légèrement contorsionnée (fig. 5.6). Son buste dénudé et paré uniquement d'un pendentif doré s'oriente vers le regardeur, alors qu'une faible rotation du bassin dévie ses jambes de l'axe vertical de l'image, vers la droite. L'une d'elles est partiellement ramenée vers le tronc de la figure féminine, l'autre est repliée sous son postérieur, mais toutes deux sont couvertes d'un tissu chatoyant qui alterne entre le rouge et l'or. Sa tête, aux cheveux sertis d'un rang de perles blanches, est tournée vers sa gauche, portant son regard à l'endroit où se tient un *putto* debout et nu qui vise, de son arc chargé d'une flèche, une cible que l'on ne peut voir. Parce qu'ils respectent la tradition picturale, les personnages mythologiques du compartiment peuvent certainement être identifiés à Vénus et Cupidon. En effet, dans les descriptions que proposent Vincenzo Cartari et Pierre Commelin, la représentation de la déesse Vénus y est décrite comme étant « [...] entièrement nue ou à demi nue, jeune [et] belle [...] » (Commelin 2009 : 51). Par ailleurs, les perles qui composent la parure posée sur sa tête pourraient être une subtile référence à son origine marine, puisque la déesse aurait vu le jour « [...] près de l'île de Chypre, dans une nacre de perle » (Commelin 2009 : 49). Ces écrits montrent qu'il est aussi fréquent de retrouver auprès de Vénus son fils, Cupidon, conçu des amours de la déesse avec Mars, sous l'apparence d'un enfant armé d'un arc, d'un carquois et de flèches.

Dans une autre illustration, on reconnaît Mercure (fig. 5.7), affublé du caducée, emblème de paix et l'un des principaux attributs du dieu, ainsi que du pétase, son chapeau ailé reposant parfois à

ses pieds, « [...] pour marquer la légèreté de sa course et la rapidité avec laquelle il exécute les ordres » (Commelin 2009 : 46). Représenté nu la plupart du temps, il lui arrive tout de même à l'occasion de porter une cape, mais qui le couvre à peine. C'est le cas dans cette image, où une cape rouge virevolte derrière lui alors qu'il semble enfourcher un amoncellement de nuages, gesticulant, le bras droit levé et le gauche tenant son caducée, le corps légèrement penché vers l'avant afin de voir, dirait-on, ce qui se déroule sous lui. Hormis son appartenance aux dieux de l'Olympe, sa présence au plafond du *salone* pourrait être justifiée par le caractère symbolique que lui confère le caducée qu'il tient dans sa main. Emblème de paix, cet attribut que brandit ici Mercure pourrait bien faire référence aux alliances matrimoniales contractées par la famille Colonna, plus particulièrement à celle de Fabrizio Colonna (1557-1580), fils aîné de Marcantonio II et Felice Orsini, avec une des nièces du pape Pie IV, Anna Borromeo (1550-1582) en 1562. D'une grande importance politique, cette union allait permettre aux Colonna de se rapprocher de la papauté avec qui elle était en guerre depuis plusieurs décennies. La présence de Mercure au sein d'un autre important programme peint illustrant les amours des dieux et célébrant l'amour nous permet en outre de conforter l'hypothèse d'une thématique nuptiale au plafond du *salone* : la voûte de la Loggia de Pyschée à la villa Farnesina, peinte par Raphaël (fig. 56)¹⁶¹. Déjà mentionnées au premier chapitre, les deux scènes principales de cette dernière, *Le concile des dieux* (fig. 56.1) et *Le banquet nuptial* (fig. 56.2) font explicitement référence au thème du mariage, alors que celles des lunettes présentent les dieux et déesses seuls, comme Mercure (fig. 56.3), ou en groupe et parfois aussi dans le contexte de scènes amoureuses.

Une nouvelle scène du plafond du *salone* dépeint deux femmes assises sur un sol de nuages (fig. 5.8). La jambe gauche de la figure féminine placée au premier plan est repliée sous elle et sa jambe droite est ramenée près de son corps qui s'incline vers l'arrière et s'appuie légèrement sur le bras gauche de la seconde qui entoure ses épaules. Sa tête paraît ornée d'un diadème en forme de croissant de lune, et seul un long morceau de tissu rouge couvre son bas-ventre, son buste nu étant offert aux yeux des visiteurs. Elle tourne la tête vers sa gauche afin de regarder et toucher de son bras droit qu'elle allonge, la seconde figure féminine qui se trouve derrière elle. Celle-ci montre à la première femme une couronne d'olivier (?)¹⁶² de la main droite et porte un casque,

¹⁶¹ Je tiens à remercier Denis Ribouillault pour cette idée.

¹⁶² Malgré qu'il soit impossible de le confirmer visuellement, une information fournie par Commelin dans la description de la déesse Minerve nous porte à suggérer cette essence d'arbre, qui devient significative

alors que l'étoffe diaphane qui couvre le haut de son corps laisse transparaître la menue forme d'un sein. Si notre description de leurs attributs s'avère juste, il s'agirait des déesses Diane et Minerve, identifiables par le croissant de lune sur le front de la première et le port du casque et l'allure plus masculine de la deuxième. Ayant toutes deux demandé et obtenu la grâce de Jupiter de garder une virginité perpétuelle (Commelin 2009 : 36), leur présence dans cette scène pourrait ainsi suggérer des qualités telles que la vertu et la chasteté. Ces dernières paraissent d'ailleurs faire écho aux vertus véhiculées par certaines protagonistes féminines des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide dépeints dans la frise de la même pièce, soit Europe et Daphnée qui subissent les assauts de prétendants indésirables¹⁶³ (fig. 66.1-67.1).

Couramment illustrée au cours de la Renaissance, la scène dépeinte dans un autre compartiment est celle de *Léda et le cygne* (fig. 5.11) qu'Ovide relate dans ses *Métamorphoses*. On y aperçoit en effet Léda représentée de profil, nue et accroupie, en train d'embrasser le dieu Jupiter. Métamorphosé en cygne pour tromper sa victime, il s'est immiscé entre les jambes de cette dernière. L'œuf placé au-bas de la composition, entre les pieds de Léda, ainsi que le bambin placé sur la droite de la composition, près des ailes du cygne, préfigurent quant à eux la naissance des quatre enfants issus de cette union adultère et contenus à l'origine dans deux œufs : Pollux et Hélène et Castor et Clytemnestre (Commelin 2009 : 225). À l'exception du prochain compartiment que nous allons décrire, qui dépeint les amours de Mars et de Vénus (fig. 5.10), il s'agit de la seule autre scène illustrant l'union sexuelle de deux partenaires, mais elle constitue l'unique occurrence où une métamorphose s'aperçoit dans le programme peint du plafond du *salone*, les autres se retrouvant exclusivement sur les fresques murales.

En raison de l'absence de tout attribut symbolique conféré aux personnages, c'est au moyen de la comparaison entre récit et composition picturale qu'il devient possible d'identifier cette scène

iconographiquement, dans le contexte mythologique. Il écrit : « Un des traits les plus fameux de l'histoire de Minerve est son différend avec Neptune pour donner son nom à la ville d'Athènes. Les douze grands dieux, choisis pour arbitres, décidèrent que celui des deux qui produirait la chose la plus utile à la ville lui donnerait son nom. Neptune, d'un coup de trident, fit sortir de terre un cheval, Minerve en fit sortir un olivier, ce qui lui assura la victoire » (Commelin 2009 : 29). En outre, la description que fait Galassi de Minerve, basée sur l'œuvre de Cartari, s'apparente à la figure peinte dans cette scène et semble appuyer notre hypothèse, décrivant la déesse comme une figure qui « [...] ne cache pas un aspect masculin, étant dotée d'une armure, d'un bouclier en forme de carapace de tortue, d'un casque et d'une lance ; deux *putti* lui offrant des couronnes d'olivier, la plante qui lui est consacrée » : « non nasconde un aspetto mascolino, essendo dotata di armatura, scudo a forma di testuggine, elmo e lancia; due putti le offrono corone d'ulivo, la pianta a lei consacrata » (2005 : 133). Nous traduisons.

¹⁶³ Ce parallèle m'a été inspiré par la lecture du programme peint, offerte par Denis Ribouillault lors d'une conférence qu'il a donnée en mars 2017 et dont il m'a généreusement fait parvenir le texte.

mythologique comme celle des amours de Mars et Vénus (fig. 5.10). Relatés par Homère et Ovide, il s'agit d'un épisode de la mythologie grecque et romaine fréquemment représenté. Dans celui-ci, Mars, ne souhaitant pas que Phébus (Apollon), son rival, le surprenne avec la déesse, avait placé en sentinelle Alectryon. Cependant, celui-ci tomba endormi et Phébus, après avoir aperçu les coupables s'empressa d'aller prévenir Vulcain (Commelin 2009 : 47). La scène du compartiment traduit visuellement cet épisode. Dans celle-ci, une figure féminine vue de trois-quarts, Vénus, est inclinée vers l'arrière et prend appui sur son coude droit qui lui, repose sur un amoncellement de nuages. De son bras gauche, elle enserme la taille d'un personnage masculin (Mars) qu'elle regarde dans les yeux. De manière réciproque, ce dernier, également nu, est allongé sur le corps de sa compagne et lui retourne son regard tout en passant son bras droit derrière son cou, les deux corps formant de la sorte une intime étreinte, qui rappelle de manière saisissante la gravure de Jacopo Caraglio illustrant les amours de Jupiter et Io (fig. 79). Comme le résume efficacement Louis Dunand, « si l'union étroite des amants supprime d'elle-même la vue de tout détail indiscret, elle ne laisse aucun doute sur la manière dont ils conduisent leur activité » (1977 : 312). En position assise et recroquevillé dans le coin inférieur droit de la composition, un petit *putto*, jouant vraisemblablement le rôle d'Alectryon, a la tête appuyée sur son avant-bras droit et dort, insouciant de l'acte charnel qui se déroule en arrière-plan.

Si Phébus, le délateur de l'adultère, n'est pas montré dans la scène décrite juste auparavant, il apparaît toutefois dans l'illustration que contient un autre compartiment du plafond, poursuivant le récit en deux temps (fig. 5.9). Dans cette nouvelle scène, la représentation des caractéristiques physiques d'un homme ainsi que les outils qu'il manie s'accorde avec la description de Vulcain offerte par Commelin (2009 : 43). En effet, l'homme est représenté de profil, assis près d'une fournaise et arbore une barbe et une chevelure brune et bouclée. Sa main gauche, élevée dans les airs, tient une enclume qu'il s'apprête à abaisser sur une pièce de métal (une flèche?) chauffée à blanc qu'il maintient de son autre main sur une surface horizontale. Mais son geste semble suspendu par la surprise que lui cause l'arrivée d'un *putto* qui surgit sur sa gauche et sur lequel il pose son regard. Ce dernier semble agité, gesticulant avec ses mains, dans lesquelles on discerne faiblement un arc et une flèche. Si cet aspect de la composition peinte diffère du récit relaté ci-haut, il n'en est pas moins possible de comprendre que le *putto* est le substitut de Phébus qui vient informer Vulcain de l'infidélité commise par Vénus, son épouse, avec Mars (fig. 5.10).

Au premier plan d'une nouvelle scène, une femme est partiellement allongée dans une mer de nuages et s'adosse sur certains d'entre eux (fig. 5.12). Un tissu blanc couvre le bas de son corps, alors que le haut reste complètement découvert, exposant sa poitrine. Elle pose la main droite sur son genou, alors que de son autre bras elle enserme un bouquet de fleurs rouges qui rappelle des roses. Sa tête aux longues boucles brunes est inclinée vers la droite et ses yeux sont dirigés vers une seconde figure féminine qui se trouve en arrière-plan, près d'elle, et qui lui retourne son regard. Celle-ci possède une chevelure blonde et une cape verte rejetée par derrière, ce qui dévoilerait complètement sa poitrine nue si ce n'était du bras allongé de la première figure qui la dissimule en partie. Encore une fois, la composition demeure complexe à déchiffrer en raison du peu d'indices nous permettant d'identifier les personnages ce qui ne nous permet pas de l'associer à un épisode mythologique précis. Seul le bouquet de fleurs, que nous supposons être des roses, nous autorise à tenter une interprétation.

Dans son article « Danaë : The Renaissance Courtesan's Alter Ego », Cathy Santore aborde brièvement la question de la symbolique de cette fleur consacrée à Vénus durant la Renaissance et démontre que, dans le vocabulaire de l'époque, la rose était étroitement associée aux courtisanes. Le terme servait aussi d'euphémisme pour désigner les parties génitales des femmes ou encore, de métaphore sexuelle qui évoque la perte de leur virginité (1991 : 421). Les exemples écrits¹⁶⁴ que l'auteure convoque pour appuyer son argument impliquent tous, en effet, la *perte* ou le *don*, consenti ou non, de cette « rose » et donc, par extension, de leur virginité (Santore 1991 : 421). En outre, Santore note que cette association péjorative est réitérée dans le *Discorso alle immagini sacre e profane* du cardinal Gabriele Paleotti (1991 : 421, n. 33). Dans cet ouvrage, il y avise en effet le lecteur que, pour un portrait, une personne de noblesse ou d'un statut social élevé ne devrait pas être dépeinte avec des fleurs dans les mains, ni avec un chien ou un singe. Deux œuvres peintes par l'artiste italien Paris Bordone (1500-1571), *Flore* (fig. 81) et le *Portrait d'une jeune femme* (fig. 82), servent à renforcer la conviction de Santore. Leur toilette, leurs décolletés laissant apparaître leurs seins ainsi que la présence de roses dans leur main droite et dans des paniers placés auprès d'elles invitent à penser qu'il s'agit de courtisanes vénitiennes.

¹⁶⁴ L'auteure écrit : « In detailing a rape committed in 1424 the *Avogadori* reported that the culprit, “then dragged her under a pomegranate tree and beneath the tree raped her twice *taking* her virginity. While *accepting* her flower he promised to take her as his wife”. Markham's *Famous Whore* (unpaginated) laments, “So that at thirteene yeares (o monstrous thought) / My body was to prostitution brought, / My maiden flower, my maiden virgin honoured tree, / I gave to stealth and hateful luxuries.” Pona's *Lucerna* described her first step into prostitution as, “egli *colto* la prima rosa della mia Venere”» (Santore 1991: 421). Nous soulignons.

L'habillement similaire et l'inclusion d'un bouquet de roses, ou à tout le moins de fleurs, au creux du bras droit de la figure féminine au premier plan de l'une des scènes du plafond du *salone* (fig. 5.12) reprendrait à notre avis la convention picturale identifiée par Santore. En effet, puisque Bordone réalise les deux portraits de courtisanes vers 1550, nous pouvons supposer que vers 1575, moment où débute vraisemblablement la réalisation du décor peint du *salone*, cette métaphore de la rose était une convention déjà bien ancrée dans le milieu artistique italien. Ainsi, le concepteur du programme décoratif du palazzo del Vaso devait sans doute être familier avec ses implications symboliques latentes. Le recours à la métaphore florale est judicieux dans le programme peint du plafond puisqu'elle participe à la thématique matrimoniale du lieu et éventuellement à l'union amoureuse qui s'ensuit.

Enfin, la dernière représentation à caractère mythologique observable au plafond du *salone* inclut une élégante figure féminine montrant son côté droit, assise sur des nuages et située sur la gauche de la composition (fig. 5.13). Elle penche sa tête, dont les cheveux blonds et bouclés sont entrelacés d'un voile transparent, et regarde en-dessous d'elle. Un large ruban chatoyant rouge et doré l'entoure et semble gonflé par le souffle sortant des joues d'un personnage masculin (un *putto*?) placé en face d'elle, du côté gauche de la composition. Il pourrait peut-être s'agir ici de Junon si l'on en suit la description qu'en fait Vincenzo Cartari (1531?-1569) dans son ouvrage *Le imagini de i dei de gli antichi* :

[...] elle a la tête couverte d'un voile blanc et brillant, déposé sur une couronne ornée de pierres précieuses comme l'est le *scitide* vert, l'ardent *cerauno*¹⁶⁵ et le *giacinto*¹⁶⁶ blanchâtre [...]. La robe qu'elle porte sur elle est claire et brillante comme du verre, mais le manteau qu'elle porte par-dessus est sombre et opaque, mais si d'une manière quelconque des rayons de lumière le frappent tout resplendit, et à l'endroit où il ceint ses genoux, une bande d'admirables couleurs brillent, puis s'éclipsent ces variétés de couleurs pour ne plus réapparaître. [...] De plus, la déesse tient de la main droite la foudre et de la

¹⁶⁵ Il ne s'agirait pas à proprement parler d'une pierre précieuse selon la définition que propose l'Accademia della Crusca (2004) : « Le *cerauno* est une pierre ainsi dénommée dans la langue grecque, alors qu'en latin on l'appelle *fulmine* [foudre] ; Cette pierre tombe du ciel, puisque on la trouve là où les hommes se blessent au tonnerre de la foudre » ; « Cerauno si è una pietra così dinominata in lingua Greca, ed in Latino è appellata fulmine ; Questa pietra si cade dal Cielo, imperciocchè si trova colà, dove gli huomini sono fediti dalla saetta folgore ». Nous traduisons librement.

¹⁶⁶ Selon l'*Encyclopedia Italiana Treccani* (2016) il serait question d'un type de zircon dont la couleur varie entre le jaune et le rouge : « En minéralogie, variété de zircon de couleur orange tendant vers le rouge ou le jaune ; en joaillerie, le nom s'étend également à d'autres pierres de même couleur, comme le spinelle et le grenat » : « In mineralogia, varietà di zircone di color arancio tendente al rosso o al giallo ; in gioielleria, il nome è esteso anche ad altre pietre di colore uguale, come lo spinello e il granato ».

gauche, un tambour résonnant. Ainsi, cette image montre en la qualité de l'air, duquel la déesse vient, qu'il n'est pas besoin d'en dire plus (1996 : 160)¹⁶⁷.

Toutefois, plusieurs attributs manquent à la femme pour l'assimiler hors de tout doute à la figure de Junon. La seule autre piste d'interprétation à laquelle nous soyons parvenus fait appel à l'une des gravures tirées de la série des *Amours des dieux*, celle représentant Bacchus et Érigone, réalisée par Jacopo Caraglio (fig. 80). Les ressemblances formelles observables entre les deux compositions, telles que l'emplacement des protagonistes (homme à gauche, femme à droite), la position des jambes de la figure féminine et la présence, à l'arrière-plan, d'un morceau de tissu gonflé par l'air pourrait en effet appuyer cette identification qui demeure néanmoins incertaine.

Le parallèle thématique relevé plus tôt entre le plafond de bois peint du *salone* et la voûte de la Loggia de Psyché, à la villa Farnesina (fig. 56.1-56.2), nous permet à nouveau de montrer en quoi les multiples Cupidons représentés au centre de certains compartiments du premier se lient à la thématique de l'amour que sous-tend son programme iconographique. Comme l'a démontré Charles Dempsey dans l'article « “Et nos cedamus amori” : Observation on the Farnese Gallery » (1968), le sujet des deux voûtes qu'il compare – celle de la galerie Farnèse (fig. 78) et celle de la villa Farnesina – est le même : “Omnia vincit amor”, en d'autres mots, le triomphe de l'Amour dans l'Univers (Dempsey 1968 : 366). Pour illustrer cette formule, la tradition iconographique fait appel à la représentation de petits Cupidons qui portent vers le ciel, les divers trophées remportés par l'Amour à l'occasion de ses rencontres avec les autres dieux (Dempsey 1968 : 367). L'épigramme de Philippus, que cite Dempsey, dresse la liste des attributs ainsi dérobés aux dieux par ces Cupidons :

Voyez comment les Amours, ayant pillé l'Olympe, se sont placés dans les bras des immortels, brandissant leurs trophées. Ils portent l'arc de Phœbus, la foudre de Zeus, le bouclier et le casque d'Ares, la masse d'Hercule, la lance à trois branches du dieu de la mer, la thyrses de Bacchus, les sandales ailées d'Hermès et les torches d'Artemis. Les mortels ne doivent pas s'affliger de céder aux

¹⁶⁷ « [...] ella ha il capo coperto con un certo velo lucido e bianco, cui è sopra una corona ornata di preziose gemme, come è il verde scitide, l'affocato cerauno e il biancheggiante giacinto [...]. La veste che ella ha di sotto pare di vetro, chiara e lucida, ma il manto di sopra è oscuro e caliginoso, ben però in modo che se da qualche lume è tocco risplende, e le cinge le ginocchia una fascia di colori diversi che talora risplende con vaghezza mirabile e talora così si assottiglia la varietà de i colori che più non appare. [...] Tiene poi questa dea nella destra mano il fulmine et un risonante timpano nelle sinistra. E mostra questa imagine le qualità dell'aria così apertamente e quello che da lei viene, che non fa di bisogno dirne altro » (Cartari 1996 : 160). Nous traduisons.

flèches des Amours, si les dieux leur ont donné leurs armes pour les acheter
(Philippus, cité par Dempsey 1968 : 367)¹⁶⁸.

Ainsi, on aperçoit au plafond du *salone* deux Cupidons chacun munis d'un arc et de flèches (fig. 5.30 et 5.36), un autre d'un casque (fig. 5.32), d'une masse (fig. 5.35), d'un trident (fig. 5.34), de la thyrses (fig. 5.33), alors que les sandales d'Hermès sont ici substituées par le caducée (fig. 5.31).

3.3. L'illustration ornithologique à la Renaissance : entre symbolisme et empirisme

Étroitement liés au monde céleste et explicitement admis par Serlio dans la décoration des voûtes et des plafonds, il n'est pas inhabituel d'apercevoir divers spécimens aviaires peints qui égayent, par leur présence, la surface de ces structures architecturales. Le plafond du *salone* du palazzo del Vaso à Santi Apostoli semble d'ailleurs appuyer cette prédilection thématique. En effet, des trente-quatre petits compartiments qui en forment le plan horizontal, dix contiennent la représentation d'une espèce d'oiseau différente ce qui en fait, quant au nombre, la deuxième catégorie thématique en importance¹⁶⁹ (fig. 5.14-5.23). Pourtant, comme le souligne Kaspar Zollikofer, ni la typologie de ces images, ni le mode de représentation des oiseaux n'ont encore véritablement été pris en considération (2012 : 161)¹⁷⁰. Cette constatation est surprenante considérant l'essor de l'illustration et de la littérature zoologique au XVI^e siècle, que suscite en partie le progrès de la science expérimentale (Cohen 2008 : 23). Au sein de la discipline ornithologique, de nombreux traités illustrés paraissent et deviennent, en parallèle, de précieux outils de travail pour les artistes peintres. Néanmoins, cette tendance scientifique ne supprime jamais vraiment la fonction purement décorative ou symbolique des représentations aviaires. Elle devient en quelque sorte une tangente alternative à cette dernière, mais très souvent, les peintures de spécimens aviaires réalisées après 1550 trahissent en fait des influences bilatérales (Cohen 2008 : 32). Pour préciser la fonction symbolique ou scientifique des peintures d'oiseaux qui se

¹⁶⁸ « Look how the Loves, having plundered Olympus, deck themselves in the arms of the immortals, exulting in their spoils. They bear the bow of Phoebus, the thunderbolt of Zeus, the shield and helmet of Ares, the club of Hercules, the three-pronged spear of the sea-god, the thyrses of Bacchus, Hermes' winged sandals, and Artemis' torches. Mortals need not grieve that they must yield to the arrows of the Loves, if the gods have given them their arms wherewith to busk themselves » (Philippus, cité par Dempsey 1968: 367). Nous traduisons.

¹⁶⁹ En premier lieu, nous retrouvons les diverses représentations des amours des dieux et celles de leurs acolytes, les Cupidons (16). Enfin, viennent les représentations de *velariums* (5).

¹⁷⁰ Bien que l'article soit exclusivement consacré à l'étude de la voûte de la Galerie des Cartes géographiques au Vatican, construite entre 1578 et 1581 sous Grégoire XIII, le constat flagrant que fait Zollikofer (2012 : 161, n. 4) à propos de l'absence quasi-totale d'intérêt pour les représentations d'oiseaux qui s'y trouvent peut être généralisé, selon nous, à l'ensemble des voûtes et des plafonds de l'époque.

trouvent dans le *salone* du palazzo del Vaso, nous nous appuyerons sur l'analyse typologique des représentations aviaires de la Galerie des Cartes géographiques du Vatican (fig. 83), effectuée par Zollikofer. Celle-ci nous permettra de relever les similitudes et les différences qui existent entre cet exemple à caractère résolument scientifique et notre propre cas d'étude, davantage symbolique, en débutant par un bref historique sur l'origine des représentations aviaires en art et au sein de la sphère ornithologique.

Durant l'Antiquité romaine, la représentation naturaliste d'oiseaux est déjà une pratique répandue dans les décors des intérieurs peints de demeures privées, tout particulièrement dans ceux qui représentent des jardins¹⁷¹. Au Moyen Âge, ils parsèment encore les fresques de certaines salles¹⁷² et sont aussi présents dans les enluminures de manuscrits. C'est également à cette époque, entre 1241 et 1248, que l'empereur Frédéric II (1194-1250) compose son célèbre *De arte venandi cum avibus* (2000), l'un des premiers traités de fauconnerie. Malgré ce que laisse présager son titre, l'œuvre constitue bien plus qu'un simple traité de chasse à l'oiseau. En effet, contrairement aux ouvrages antérieurs ou lui étant contemporains, le contenu du *De arte venandi cum avibus* n'est pas une réitération aveugle et naïve des principes issus de la zoologie d'Aristote (384 av. J.-C.-322 av. J.-C.). Dans les six imposants livres qui composent son traité, l'empereur Frédéric II y préconise plutôt l'observation directe et empirique de la nature, méthode novatrice pour l'époque. Son ouvrage devient ainsi précurseur des traités d'ornithologie de la Renaissance (Zollikofer 2012 : 162). Malheureusement, parce qu'on l'a qualifié d'hérétique, le traité ne sera imprimé pour la première fois qu'en 1596, à Augsbourg, et n'attirera l'attention des ornithologistes qu'en 1788 (Stresemann 1975 : 10)¹⁷³. L'origine iconographique, voire même idéologique, de la représentation d'oiseaux au cours de la première époque moderne découlerait donc, en premier lieu de la tradition des bestiaires médiévaux, mais avant tout de la peinture antique que les artistes redécouvrent vers la fin du Quattrocento, notamment sur les voûtes de plusieurs salles de la Domus Aurea (Zollikofer 2012 : 163).

¹⁷¹ Sur ce sujet, voir entre autres Mielsch (2001 : 193-204) et Settis (2002).

¹⁷² Parmi les exemples que cite Zollikofer se trouvent les fresques monumentales de Matteo Giovannetti au Palais des papes à Avignon (Chambre du pape et Chambre du cerf) et certaines salles du palais apostolique du Vatican à Rome (Salle des palefreniers et Salle des Suisses) (2012 : 163).

¹⁷³ À propos de l'important héritage pour la discipline laissé par Frédéric II et son traité, consulter en particulier Stresemann (1975 : 9-12).

Dès le début de la Renaissance, l'essor de la culture humaniste et la fascination pour l'Antiquité qu'entraîne la redécouverte de textes centraux tels que l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (23-79)¹⁷⁴ stimulent l'intérêt des hommes de l'époque pour l'étude des sciences naturelles et engendrent notamment la publication de plusieurs traités zoologiques. En matière d'ornithologie, les plus connus demeurent *L'histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraits retirez du naturel* (1555) du Français Pierre Belon (1517-1564), le troisième volume de l'*Historiae animalium*, intitulé « Qui est de avium natura » (1555), du Suisse Konrad Gesner (1516-1565) et, plus tardivement, le *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII* (1599) de l'Italien Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Chacun de ces ouvrages imprimés illustre de manière précise les spécimens aviaires dont ils traitent au moyen de xylographies en noir et blanc (fig. 88-89). Cependant, ces gravures sont basées sur des images en couleurs chez Gesner et Aldrovandi. Les 1200 illustrations de l'*Historiae Animalium* de Gesner dérivent d'études originales à l'aquarelle d'Hans Weiditz (1495-1537?), un artiste ayant travaillé dans le studio d'Albrecht Dürer (1471-1528) à Nuremberg (Cohen 2008 : 32). Au cours des années précédant l'impression de son traité, Aldrovandi engage pour sa part des artistes hautement spécialisés pour dépeindre sur papier, soit à la *tempera* ou à l'aquarelle, des plantes et des animaux croqués sur le vif, composant de la sorte un fond de plus de 3000 images en couleurs (Zollikofer 2012 : 166). Selon Cohen, les textes ainsi que les images de ces traités, bien que plus objectifs scientifiquement parlant, ne rejettent pas forcément la tradition allégorique. Selon l'auteure, il y aurait en effet « [...] une tendance dans la littérature moderne à surestimer la prédominance des aspects descriptifs et empiriques à l'intérieur des textes zoologiques de la Renaissance, fondée sur la supposition que la moralisation et l'allégorie religieuse étaient choses du passé » (Cohen 2008 : 23)¹⁷⁵. Si elle s'accorde pour dire que le traité de Belon semble confirmer ce dernier aspect, elle ajoute toutefois que les traités plus tardifs, dont ceux de Gesner et d'Aldrovandi, « [...] démontrent que l'approche allégorique traditionnelle ainsi que les conceptions moralistes de

¹⁷⁴ À propos de l'incidence de cette œuvre littéraire dans le contexte artistique de la Renaissance, voir Sarah Blake-McHam *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance : the Legacy of the Natural History* (2013).

¹⁷⁵ « [...] a tendency in modern literature to overemphasize the predominance of descriptive and empirical elements in Renaissance zoological texts, based on the assumption that moralizations and religious allegory were *passé* » (Cohen 2008 : 23). Nous traduisons.

l'univers naturel et de sa faune ont maintenu leur popularité dans les compilations encyclopédiques au-delà du XVII^e siècle »¹⁷⁶ (Cohen 2008 : 23).

Dans un autre ordre d'idée, la redécouverte de certains textes antiques entraîne aussi, au XV^e siècle, un renouveau de l'intérêt pour un genre ancien d'habitation : la villa. Quelques-uns, comme les *Epistulae* (*Lettres*) rédigées par Pline le Jeune (v. 60- v. 115), contiennent les descriptions méticuleuses de somptueuses villas romaines et rendent compte de l'évolution de ce genre résidentiel, qui passe d'un lieu avant tout utilitaire à un lieu de plaisance et de retraite. D'autres, comme le *De re rustica* (*Économie rurale*) écrit par Varron (116 av. J.-C.- 27 av. J.-C.) ravivent en outre des intérêts plus spécifiques, pour les volières par exemple. Au cinquième chapitre de son ouvrage, qui est, à vrai dire, un traité d'agriculture, Varron dresse le portrait détaillé de sa célèbre volière qu'il situe au pied de la ville de Casinum. Celle-ci hébergeait dans sa fameuse *tholos*, un « bâtiment rond, entouré de colonnes » (Varron 1997 : 15), des oiseaux qui étaient élevés « [...] non pas pour être vendus au marché, mais pour procurer de l'agrément au propriétaire et à ses invités » (Varron 1997 : xi) par leurs chants et les coloris de leur plumage.

Au tournant du XVI^e siècle, à Rome, les jardins aménagés à l'intérieur des enceintes du Vatican deviennent les modèles à suivre en termes d'architecture de paysage pour les riches cardinaux propriétaires de villas en périphérie de la capitale ou dans sa région suburbaine (Nonaka 2017 : 142)¹⁷⁷. Ayant constitué des « instruments politiques » depuis l'Antiquité (Pastoureau 2008 : 4), plusieurs résidences princières du Moyen Âge et de la première époque moderne possèdent déjà toutefois une ménagerie¹⁷⁸, une espèce de jardin zoologique dans lequel sont gardés différents spécimens animaliers (Zollikofer 2012 : 164). Même le Vatican¹⁷⁹, sous Léon X (1513-1521), né

¹⁷⁶ « [...] demonstrate that the traditional allegorical approach, and moralistic conceptions of the natural universe and its fauna, maintained their popularity in encyclopedic compilations well into the seventeenth century » (Cohen 2008 : 23). Nous traduisons.

¹⁷⁷ Pour plus d'information à propos des véritables pergolas à Rome et dans ses environs, consulter le chapitre 5 de la récente thèse de doctorat de Natsumi Nonaka *The Illusionistic Pergola in Italian Renaissance Architecture: Painting and Garden Culture in Early Modern Rome, 1500-1620* (2012: 136-168).

¹⁷⁸ Pastoureau fait également le constat désolant que « [l]es ménageries – comme du reste l'ensemble des problèmes concernant les animaux – ont en effet longtemps été abandonnés à la petite histoire et aux recueils d'anecdotes » (2008 : 3).

¹⁷⁹ Pastoureau nous informe aussi de la fonction plus précise que remplissent ces lieux dans les édifices religieux : « La ménagerie permet d'observer différents animaux, de chercher à retrouver pour chacun d'eux les *proprietates* dont parle tel ou tel auteur, puis de les transformer en *exempla* vivants afin d'en tirer les enseignements moraux et religieux qui conviennent. Cette dernière fonction concerne surtout les ménageries épiscopales et abbatiales » (2008 : 4).

Jean de Médicis (1475-1521), n'échappe pas à cette tendance. L'endroit héberge temporairement une large variété d'animaux¹⁸⁰ que recense Giorgio Vasari (1511-1574) dans ses *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550) lorsqu'il décrit l'un des décors peints par Giovanni da Udine (1487-1564) pour la résidence papale : « À son élève Giovanni da Udine, excellent peintre d'animaux, il confia la représentation de tous les animaux de la ménagerie du pape : caméléons, civettes, singes, perroquets, lions, éléphants et autres bêtes exotiques » (Vasari 1981 : 215). Effectivement, entre 1518 et 1519, l'artiste réalise les pergolas peintes qui ornent les voûtes de la Première Loge de Raphaël en les peuplant d'une quantité impressionnante d'oiseaux et de petits animaux à l'apparence naturaliste (fig. 84) qui se dissimulent à travers les vignes et autres plantes grimpantes. Celles-ci, par leur ampleur sans précédent, de même qu'en raison de l'ingéniosité et la nouveauté de leur décoration, sont devenues un prototype crucial pour les nombreuses pergolas illusionnistes qui ont suivies (Nonaka 2017 : 135). De manière plus importante, la réalisation de ce décor par Giovanni d'Udine marque aussi le retour d'une tendance naturaliste dans l'art pictural de la première époque moderne, dont il deviendra l'un des plus illustres représentants.

Dans la suite de son article, Kaspar Zollikofer identifie d'autres représentations animalières intégrées à la décoration de salles qui datent des environs de 1520, comme la loggia de Raphaël : celles que Giovanni da Udine peint dans les clés de voûte d'une salle du palais Baldassini à Rome (1517-1519) et dans la *loggetta* du cardinal Bibbiena (1470-1520) au palais du Vatican (1516-1517) (fig. 85), ainsi que les oiseaux peints par Baldassare Peruzzi (1481-1536) sur la « Volta dorata » du palazzo della Cancelleria (v. 1519) (fig. 86). Cette brève recension permet à l'auteur de faire ressortir le décalage évident qui s'observe entre les modalités représentatives des illustrations ornithologiques de ces exemples et celles qui parsèment la voûte de la Galerie des Cartes géographiques, où les spécimens aviaires représentés surpassent, en termes de rendu et d'exactitude, ceux de Giovanni da Udine.

Tout d'abord, les ensembles décoratifs peints mis en comparaison sont réalisés à plus d'un demi-siècle d'écart, ce qui les positionne dans des contextes sociaux et artistiques différents et donc aux aspirations picturales également différentes. En effet, dans le premier quart du XVI^e siècle,

¹⁸⁰ Pastoreau atteste d'ailleurs que Manuel I^{er}, roi du Portugal, avait offert à Léon X lors de son élection comme souverain pontife, en 1513, un éléphant, puis l'année suivante, un rhinocéros qu'il ne vit jamais puisque le navire qui le transportait fit naufrage au mois de janvier 1516 (2008 : 28).

Giovanni da Udine est le premier à tenter de recréer un véritable décor à l'antique pour la *stufetta*¹⁸¹ du cardinal Bibbiena (fig. 87) (Dacos 1969 : 101). Puis, il poursuit avec la réalisation du décor de la *loggetta* (fig. 85), dont parle Zollikofer, qui s'inscrit dans le prolongement direct de cette *stufetta*, et où l'artiste fait foisonner, sur les pergolas peintes des voûtes, de petits animaux et des oiseaux de toutes sortes. À leur endroit, ainsi qu'aux spécimens des palais Baldassini et de la Chancellerie, l'auteur écrit : « Aucun des exemples de représentations d'oiseaux examinés jusqu'ici n'est typologiquement semblable à ceux de la Galerie des Cartes géographiques », ajoutant qu'ils ne « [...] peuvent être considérés comme des modèles réels ou adéquats »¹⁸² (Zollikofer 2012 : 165). Pourtant, sur ce point, Dacos diverge d'opinion, affirmant à propos du décor de la *loggetta* que : « Campés en quelques coups de pinceaux, ils [les oiseaux et les animaux] sont encore très proches des silhouettes à peine suggérées de la Maison dorée, mais les espèces sont rendues avec une telle acuité qu'un spécialiste peut les identifier sans peine » (1969 : 106).

De son côté, Kaspar Zollikofer ne s'attarde pas sur l'évolution du style de Giovanni da Udine, qui devient graduellement beaucoup plus méticuleux au cours de sa carrière. En témoignent notamment ses dessins qui ne sont plus seulement considérés comme des croquis préliminaires, mais bien comme des œuvres d'art indépendantes où l'instantanéité de l'attitude animale traduit la sensibilité de l'artiste dans ses représentations naturalistes (Dacos 1969 : 111). D'ailleurs, Dacos écrit à propos de certains pilastres de la *loggetta*, entièrement recouverts de poissons ou d'oiseaux que « la joie spontanée de la décoration, qui s'est substituée à l'exigence périmée d'une valeur significative, entraîne à son tour une curiosité plus systématique qui prélude aux illustrations des traités de zoologie ou de botanique dans la deuxième moitié du XVI^e siècle » (1969 : 112). Hormis l'obsolescence qu'elle attribue à la valeur significative des représentations aviaires, divergeant en ce sens de l'opinion qu'émet Simona Cohen, Nicole Dacos synthétise bien le changement épistémologique qui s'enclenche vers le milieu de ce siècle. D'un point de vue scientifique, les variations physiologiques qui s'observent dans les diverses représentations d'une même espèce peuvent devenir synonymes d'un accroissement des connaissances ou encore

¹⁸¹ Selon une lettre échangée entre Bembo et le cardinal, la décoration de la *stufetta* aurait été initiée avant avril 1516 (Dacos 1969 : 101).

¹⁸² « Nessuno degli esempi di rappresentazioni di uccelli fin qui esaminati somiglia tipologicamente a quelli della Galleria delle Carte geografiche [...] possono essere considerati modelli veri e propri » (Zollikofer 2012 : 165). Nous traduisons.

d'une remise en question du savoir hérité de certains auteurs antiques, de Pline et d'Aristote, par exemple¹⁸³. Cependant, la simple représentation d'un certain type d'oiseau à l'intérieur d'un programme décoratif possède souvent une valeur iconologique intrinsèque très précise, et cela s'avère d'autant plus vrai dans le contexte artistique du XVI^e siècle. Ainsi, en dépit de leur exécution quelque peu rudimentaire, nous sommes d'avis que les représentations aviaires introduites dans le programme décoratif du plafond du *salone* à Santi Apostoli demeurent d'intérêt et nous tenterons, dans les pages qui suivent, de démontrer la valeur significative des espèces identifiées.

Édifiée entre 1578 et 1581 sous le pontificat de Grégoire XIII (1502-1585), la Galerie des Cartes géographiques (fig. 83) « constitue le quatrième étage du couloir longeant le côté occidental du *cortile* inférieur du Belvédère au palais du Vatican » (Zollikofer 2012 : 161)¹⁸⁴. Un système complexe de bordures et de figures de stuc doré divise l'immense surface de la voûte et délimite un important nombre de cadres peints aux dimensions et aux formes variées. À l'intérieur de ces derniers, quatre cycles thématiques peuvent être identifiés, disposés selon une partition géométrique répétitive et régulière : des épisodes de l'histoire de l'Église, des rites sacrificiels tirés de l'Ancien Testament, des figures allégoriques aux vertus chrétiennes ainsi que des personnages bibliques et enfin, des représentations de spécimens aviaires (Zollikofer 2012 : 161).

Vraisemblablement peints vers 1580 ou 1581¹⁸⁵, chacun des 52 petits cadres à fond clair de ce dernier cycle thématique contient la minutieuse représentation d'un seul oiseau, d'une espèce chaque fois différente, mais issue de toutes les familles d'oiseaux sauvages de l'Europe méridionale : chanteurs, rapaces, aquatiques, etc. (Zollikofer 2012 : 161). Les spécimens sont représentés de profil et posés sur une petite butte de terre ou sur une branche (fig. 83.1) (Zollikofer 2012 : 161), ce qui confère à l'ensemble un caractère manifestement plus scientifique, qui rappelle les illustrations contenues dans les traités ornithologiques de l'époque (fig. 88-89). En raison de leurs modestes dimensions ainsi que de la disproportion des moulures de stucs qui les encadrent, les représentations aviaires de la Galerie peuvent presque passer inaperçues,

¹⁸³ Il s'agit également de questions qui guident la réflexion de Pastoureau dans son article (2008 : 8).

¹⁸⁴ « [...] costituisce il quarto piano del corridoio che costeggia il lato occidentale del Cortile inferiore del Belvedere nel Palazzo Vaticano » (Zollikofer 2012 : 161). Nous traduisons.

¹⁸⁵ Zollikofer (2012 : 165) se base sur la datation proposée par Antonio Pinelli (1994 : 128). Nous adoptons également cette dernière.

s'intégrant complètement dans le système décoratif de la voûte, et dès lors nous apparaître moins importantes d'un point de vue strictement iconographique (Zollikofer 2012 : 161). Pourtant, si l'on en croit la suggestion d'Antonio Pinelli (1994 : 128), qu'évoque Kaspar Zollikofer (2012 : 161), ces représentations ornithologiques deviennent tout à fait significatives à l'intérieur du programme peint de la galerie puisqu'il s'agit exclusivement d'espèces indigènes peuplant la péninsule italienne et dont les différentes régions sont illustrées sur les cartes géographiques qui ornent les murs.

Nonobstant la proximité temporelle de leur édification, c'est une organisation décorative bien différente de la Galerie des Cartes géographiques que propose le plafond de bois qui nous intéresse au palazzo del Vaso (fig. 5). En effet, hormis la paire de compartiments centraux plus grands, qui affiche non sans raison les emblèmes héraldiques du couple Colonna-Orsini, la taille identique des autres panneaux supprime tout potentiel discriminatoire entre les cycles thématiques illustrés en leurs centres. Par conséquent, les représentations aviaires qui parsèment le plafond du *salone* demandent, comme les éléments des autres compartiments du reste, un examen attentif en raison de leur typologie singulière. Les oiseaux étant dépeints sur des fonds aux teintes sombres et neutres (noir, grisâtre, brunâtre), les contrastes sont pour ainsi dire quasi inexistant dans les représentations, ce qui rend les scènes difficiles à déchiffrer. Il demeure toutefois possible d'y reconnaître un perroquet (fig. 5.16), un pigeon (fig. 5.14), des colombes (fig. 5.15 ; 5.17), une bécasse (fig. 5.18), une hirondelle (fig. 5.19), un pic (fig. 5.20), une cigogne (fig. 5.21), et une dernière espèce que nous ne sommes pas parvenus à identifier (fig. 5.22). Par ailleurs, les illustrations du *salone* ne montrent pas des spécimens aux positions statiques et vus de profil, comme ceux de la Galerie des Cartes géographiques (fig. 83.1). Au contraire, tous adoptent une vue de trois quarts ou parfois en contre-plongée et s'ébattent ou sont représentés en plein vol. Ces choix formels confèrent un subtil dynamisme à l'intérieur d'une structure décorative qui repose essentiellement sur un principe de répétition de compartiments identiques, mais ils sacrifient en revanche la pleine appréciation de leurs attributs physiologiques. En effet, si les spécimens aviaires du *salone* avaient été dépeints dans une optique d'exactitude ornithologique, une plus grande attention aurait sans doute été accordée à la justesse des coloris de leur plumage et au rendu de leur morphologie. Ainsi, bien qu'il demeure relativement facile d'en identifier les espèces, les contours approximatifs de leurs corps, l'application rapide de couleurs qui visent à reproduire leur plumage et avant tout l'insertion,

dans les becs et les pattes de certains oiseaux, de rameaux d'olivier (fig. 5.15 ; 5.19 ; 5.22 ; 5.23) et d'un serpent (fig. 5.21) nous permettent de leur attribuer une fonction qui relève d'abord du symbolique.

3.4. Des oiseaux, de leur piégeage et des métaphores sexuelles dans l'art pictural et littéraire de la Renaissance

L'étude de l'imagerie aviaire, d'un point de vue linguistique, révèle en contrepartie un aspect métaphorique et symbolique en ce qu'elle identifie les oiseaux comme euphémismes des organes sexuels masculin et féminin et, par extension, de l'acte sexuel (Grieco 2010 : 89). C'est en effet ce que démontre Allen J. Grieco dans son article expliquant que, « dans l'Italie de la Renaissance (et dans le reste du continent) les références aux oiseaux – tant générique que spécifique – constituaient un aspect important des jeux visuels et verbaux dans l'imagerie et les discours sexuellement explicites » (Grieco 2010 : 89)¹⁸⁶. Une explication communément acceptée est que cette métaphore visuelle dériverait de la ressemblance présumée entre la tête et le cou d'un oiseau (vu de profil) et l'organe masculin en érection, alors que le corps, lui, rappellerait les testicules. Cependant, Grieco est d'avis que l'origine de cette association réside plutôt dans la tradition orale et littéraire, alléguant qu'en italien, on désignait couramment le membre masculin par le terme « *uccello* » ou par de nombreuses autres variantes, telles que « *augello* » et « *oxcello* » (Grieco 2010 : 91). Déjà en usage au XIV^e siècle¹⁸⁷, le terme continue d'être fréquemment employé au XVI^e siècle, entre autres par l'écrivain Pietro Aretino (1492-1556) et le moine dominicain Matteo Bandello (1485-1561) (Grieco 2010 : 93).

La liste que dresse le *Dizionario storico del lessico erotico italiano* (1996) ne comprend pas moins de 33 espèces différentes d'oiseaux (fig. 90), qui agissent tous comme métaphores des parties génitales masculines et ce, depuis le début du XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle, voir même plus tard (Grieco 2010 : 94). En outre, Grieco indique que « dans l'ensemble, il ne semble pas y avoir de prédilection apparente envers un oiseau spécifique dans la représentation

¹⁸⁶ « In Renaissance Italy (and in the rest of the continent) references to birds – generic and specific – constituted an important aspect of visual and verbal play in sexually allusive speech and imagery » (Grieco 2010 : 89). Nous traduisons.

¹⁸⁷ L'auteur rapporte que le témoignage le plus précoce de l'emploi du mot *uccello* comme métaphore du membre masculin se trouve dans un poème satirique du XIV^e siècle, mais qu'une panoplie d'auteurs contemporains lui donnait déjà ce même sens, ce qui indique que le terme était déjà d'usage courant (Grieco 2010 : 91).

littéraire ou visuelle » (2010 : 95)¹⁸⁸, à l'exception des espèces aquatiques qui ne sont que très rarement illustrées, sans doute parce qu'elles étaient souvent servies lors des banquets nuptiaux (Grieco 2010 : 131, n. 43). Le lexique employé pour désigner l'acte du rapport sexuel témoigne aussi de l'utilisation d'un registre lié à l'ornithologie qui va d'« *annidarsi* » (littéralement, « nicher ») à l'euphémisme hautement populaire de « *beccare* » (« picorer ») (Grieco 2010 : 99). D'autre part, parmi l'abondant vocabulaire ornithologique, l'une des métaphores les plus répandues permettant de suggérer l'acte sexuel était celle de la chasse. Deux verbes existent d'ailleurs pour évoquer cette activité vers la fin du Moyen Âge et au cours de la Renaissance, lesquels possèdent tant un sens littéral qu'érotique : « *cacciare* » et « *uccellare* ». S'il ne réfère que très rarement à la chasse à l'aide d'oiseaux ou dans le but d'en capturer, le sens figuré du terme « *cacciare* », encore aujourd'hui, fait allusion à une poursuite amoureuse. Toutefois, relève Grieco, le terme « *uccellare* », tel que défini dans la première édition du *Vocabolario della Crusca* de 1612, est directement relié à la chasse aviaire et consiste à « tendre des pièges aux oiseaux afin de les attraper »¹⁸⁹ (2010 : 101).

Compte tenu de la surabondance des doubles sens conférés aux oiseaux de toutes espèces entre les XV^e et XVII^e siècles, il n'est pas surprenant, affirme l'auteur, que le verbe « *uccellare* » se soit si bien prêté à un usage métaphorique où les femmes posaient des pièges en vue d'attraper des « oiseaux », cette application érotique du verbe ne manquant pas d'être traduite visuellement dans le domaine des arts (2010 : 101). L'une des plus précoces représentations à avoir survécu qui illustre l'emploi iconographique de la capture ou de la chasse d'oiseaux en tant que métaphore de l'acte sexuel est celle de l'*Albero delle donne* (ou *della Fecondità*) (fig. 91), une fresque vraisemblablement peinte entre 1285 et la fin du XIII^e siècle. Dans cette image, des femmes paraissent cueillir les « fruits » pour le moins singuliers d'un arbre à phallus autour duquel volent de nombreux oiseaux. Le rapprochement entre l'oiseau et le membre masculin devient cependant tout à fait explicite dans une enluminure plus tardive retrouvée dans un manuscrit de Pierre Sala, intitulé le *Petit Livre d'Amour* (fig. 92). Réalisée peu après 1500, nous apercevons dans celle-ci deux jeunes femmes élégamment vêtues, munies d'un filet qui leur sert à attraper des « oiseaux », dépeints sous la forme de petits cœurs rouges aux ailes dorées. Ce

¹⁸⁸ « On the whole, there does not seem to be a marked predilection for any specific bird in either literary or visual representation » (Grieco 2010 : 95). Nous traduisons.

¹⁸⁹ « Tendere insidie agli uccelli, per prenderli » (2016). Nous traduisons.

recours de l'auteur à la symbolique en apparence platonique du cœur semble plutôt n'être qu'une manière pour lui de réitérer clairement la signification latente de l'activité que pratiquent les deux femmes, soutient Grieco (2010 : 103). De fait, le cœur était un symbole qui référait à l'amour, aux hommes et au sexe.

Grieco montre que les analogies de chasse aviaire sont encore bien présentes dans la culture sociale de la Renaissance plus tardive, tant dans les arts littéraires que visuels. En fait foi une peinture à l'huile réalisée par Sisto Badalocchio (1585- après 1621) où plusieurs femmes et groupes de femmes légèrement vêtues sont représentées dans un paysage, attrapant et jouant avec des oiseaux (fig. 93). À l'arrière-plan, des filets, ou « *parete* », sont de nouveau visibles, tendus afin de capturer ces oiseaux qui agissent encore ici comme métaphores pour évoquer des hommes ou bien leurs organes sexuels. Ces allusions, déjà illustrées dans les œuvres mentionnées auparavant, sont explicitement reprises par Badalocchio lorsqu'il dépeint, d'abord dans le coin inférieur droit, une femme allongée dans une position équivoque, l'une de ses mains entre ses jambes, tenant un oiseau à tête rouge, un *zimbello*¹⁹⁰, retenu captif au bout d'une corde, qui bat des ailes et tente de s'échapper. Puis, dans le coin opposé, le parallèle est mis en évidence par le réemploi du même rouge vif pour colorer des pénis contenus dans un grand panier à fruits (Grieco 2010 : 106). Loin de se confiner uniquement au domaine des arts, ces motifs visuels ornithologiques sont repris quasi à l'identique dans un poème contemporain de Guglielmo, ou Il Giuggiola, intitulé *Canzona delle parete*. Exploitant toutes les métaphores de la chasse aviaire représentées par la peinture de Badalocchio, le texte en évoque les doubles sens sous le couvert d'instructions prodiguées à une femme afin de capturer ces dits « oiseaux » :

*When you see the bird swooping above,
giving no sign of wanting to come down,
put your hands, ladies, to the decoy,
using industry and cleverness;
because pulling at the right time, and with a plan,
is, it can be said,
what make all birds end up under the net.
These birds, ladies, that have red heads,*

¹⁹⁰ Selon la définition qu'en donne Grieco, un *zimbello* était un oiseau vivant, attaché au moyen de ficelles manœuvrées par un *uccellatore*, ou chasseur d'oiseaux, qui lui faisait effectuer de brefs vols afin de simuler un oiseau en liberté et ainsi induire ses congénères à tomber dans les embuscades tendues (2010 : 104-105).

will come down and settle with pleasure (trad. Grieco 2010 : 107)¹⁹¹.

Cette habitude de percevoir les oiseaux comme les véhicules de significations érotiques découlerait notamment des théories alimentaires et des usages culinaires qui leur sont associés (Grieco 2010 : 110). En effet, les traités et manuscrits ainsi que les échanges épistolaires du Moyen Âge tardif et de la Renaissance fournissent un aperçu des présuppositions médicales et scientifiques liées aux diètes et permettent de comprendre le rôle que jouent les oiseaux à l'intérieur de ces dernières, observe Grieco (2010 : 111). Dans cette perspective, il devient fondamental de synthétiser ici l'ordonnement inhérent à la *scala naturae*, ou chaîne des êtres, système hérité en partie de l'Antiquité classique, qui définit les effets de certains aliments sur l'humain (fig. 94). Entre les deux pôles verticaux que sont Dieu, en haut, et les objets inanimés, au bas, tout le monde vivant s'organise, des plantes aux animaux, en passant par l'être humain. Cette chaîne est de surcroît divisée en quatre sections correspondant aux quatre éléments du feu, de l'air, de l'eau et de la terre, disposés du haut vers le bas, dans cet ordre. L'auteur poursuit en expliquant que chaque être vivant était classé dans l'une de ces sections et possédait en conséquence les caractéristiques associées à celle-ci, définies par la théorie des humeurs : chaud et sec pour le feu, chaud et humide pour l'air, froid et humide pour l'eau et enfin froid et sec pour la terre (Grieco 2010 : 111).

Parce qu'ils sont identifiés à l'air, la constitution humorale des oiseaux était donc perçue, à la Renaissance, comme chaude et humide. Similairement, les effets qu'ils entraînaient sur le corps humain suite à l'ingestion allaient dans ce même sens. En effet, « parce que l'on pensait que toute nourriture communiquait ses propriétés au mangeur, les oiseaux devaient conférer leur chaleur innée au corps de l'individu qui les consommait [...] » (Grieco 2010 : 114)¹⁹². Pour supporter son argument, Grieco se réfère à deux importants traités des XIV^e et XV^e siècles. Le premier est celui de Michele Savonarola, publié entre 1450 et 1452 sous le titre *Libreto de tutte le cosse che se magnano; un opera di dietetica del sec. XV* et subséquemment publié de nouveau en huit autres éditions au cours du XVI^e siècle. Le second traité, celui du docteur Baldassare Pisanelli intitulé *Trattato della natura de' cibi e del bere*, semble avoir été directement publié sous forme de

¹⁹¹ « Quando si vede volteggiar l'uccello, / né di calar fa segno, / mettete, donne, allor mano al zimbello, / usando industria e 'ngegno; / perché tirare a tempo e con disegno / esser quel si può dire, / ch'ogni uccel fa venire sotto la rete. / Questi ucce', donne, c'hanno il capo rosso, / volentier caleranno; » (trad. Grieco 2010 : 107).

¹⁹² « Because all food was thought to communicate its qualities to the eater, birds were thought to impart their innate heat to the body of the person who consumed them [...] » (Grieco 2010 : 114). Nous traduisons.

volume in-folio en 1583, pour ensuite être réédité pas moins de trente-cinq fois au cours des XVI^e et XVII^e siècles (Grieco 2010 : 113). En regard de la consommation d'oiseaux, les auteurs des deux ouvrages s'accordent sur les effets aphrodisiaques qu'elle génère, Savonarola affirmant des pigeons qu'ils « [...] échauffent les reins et incitent par le fait même à la copulation » (Savonarola, cité par Grieco 2010 : 114)¹⁹³ et Pisanelli renchérissant plus succinctement qu'ils « augmentent la copulation » (Pisanelli, cité par Grieco 2010 : 114)¹⁹⁴.

Les exemples littéraires et picturaux recensés dans les paragraphes précédents, qui attestent du rôle métaphorique sexuel des oiseaux dans la culture renaissante, paraissent susceptibles d'expliquer la présence de spécimens aviaires peints au centre de plusieurs compartiments du plafond du *salone*. Tous les oiseaux, sans exception, sont représentés en train de voler dans toutes les directions et pourraient en conséquence faire allusion aux parties de chasse durant lesquelles les femmes tentent, par divers moyens, de les capturer. Les double-sens qui leur sont conférés encouragent de plus une lecture qui complète celle de l'amour évoquée par les représentations des dieux, déesses et Cupidons, soit d'un programme iconographique qui célèbre la fertilité et la fécondité et qui allude directement aux femmes du clan Colonna : Giovanna d'Aragona, Felice Orsini, mais aussi, sans doute, Anna Borromeo qui s'était unie à l'héritier de la famille, Fabrizio.

¹⁹³ « [...] scaldano le rene e cussi incitano al coyto » (Savonarola, cité par Grieco 2010 : 114). Nous traduisons.

¹⁹⁴ « [...] accrescono il coito [...] » (Pisanelli, cité par Grieco 2010 : 114). Nous traduisons.

CONCLUSION

Les recherches menées dans le cadre de ce mémoire avaient pour objectif de proposer une première interprétation du plafond de bois peint du *salone* du palazzo del Vaso (Colonna) à Santi Apostoli (Rome), construit vers le dernier quart du XVI^e siècle. Comme pour l'analyse de nombreux autres plafonds, celle du cas présent a recours, conformément à la tradition historiographique, à une approche iconographique. Ceci étant dit, l'originalité de notre démarche relève du fait que nous tenons également compte de la valeur symbolique de l'ornement. Dans le but de distinguer les éléments à fonction décorative des éléments structuraux du plafond, et ainsi comprendre ce qui est susceptible de prendre un rôle symbolique au sein de sa structure, il s'est avéré nécessaire d'explorer, tout d'abord, les diverses typologies des plafonds de bois de la Renaissance italienne à partir d'ouvrages récents (XX^e et XXI^e siècles). En effet, des quelques auteurs qui ont étudié le palazzo del Vaso, aucun ne détaille la structure du plafond du *salone* ou ne nomme le modèle susceptible d'y correspondre. Cette investigation préliminaire nous a permis de proposer, que nous avons affaire à un faux plafond de bois suspendu à compartiments, autrement dit un plafond dont les éléments porteurs sont entièrement dissimulés sous une structure exclusivement ornementale, rythmée par les formes répétitives ou variées des compartiments réalisés sur sa surface.

L'analyse du plafond du *salone* requérait également de dresser l'historique du palais à l'intérieur duquel il se trouve et, conjointement, d'établir le rôle de ses propriétaires successifs, en portant une plus grande attention à ceux qui en ont commandité la construction, puis la décoration de ses salles. De ces occupants, deux ont davantage retenu notre attention : le cardinal Giuliano della Rovere, futur pape Jules II, et Marcantonio II Colonna, célèbre *condottiere* et amiral italien. Le premier, nous l'avons vu, en plus de poursuivre la construction du couvent franciscain, initiée par Sixte IV en 1471, édifie le palazzo del Vaso à partir de 1475, une luxueuse annexe du palais cardinalice auquel elle se connecte via le portique adjacent de la basilique des Santi Apostoli. En dépit de l'absence d'informations concernant le décor des trois salles du *piano nobile* à l'époque du cardinal della Rovere, la richesse des matériaux employés, la qualité d'exécution des éléments de décor originaux qui y ont été conservés et la comparaison avec des plans d'aménagement typiques de palais romains de la Renaissance permettent de leur attribuer une fonction avant tout représentationnelle, qui n'exclut pas qu'une chapelle ait pu se trouver dans la pièce centrale. Il

n'est toutefois pas aussi certain que le second propriétaire, Marcantonio II Colonna, ait employé ces salles du palazzo del Vaso aux mêmes fins. En effet, la possibilité que l'enfilade de pièces ait pu abriter une chambre à coucher a été corroborée par les témoignages recueillis lors du procès pour le meurtre de Livia Colonna survenu en 1554, soit moins d'une décennie avant que Marcantonio II Colonna ne commence à y loger. Possiblement aménagée dans la salle de la tour, la chambre à coucher devait être précédée d'une antichambre (salle centrale) à laquelle on pouvait accéder au *salone*, situé à l'autre extrémité de l'enfilade.

Faisant l'objet du dernier chapitre de ce mémoire, le programme iconographique du plafond de bois peint du *salone* a été analysé de manière à en dégager les différents niveaux de signification. Nous avons tout d'abord tenté de mettre en évidence les parallèles formels et ornementaux qui existent entre les compartiments du *salone* et les éléments peints sur les voûtes de deux édifices antiques, afin de saisir la portée symbolique que ces derniers insufflent au plafond du palazzo del Vaso. De plus, au-delà d'une simple citation formelle, le système décoratif des compartiments du *salone* en appelle aussi aux concepts d'imitation et d'assimilation tels qu'expliqués par Ernst Gombrich (1978). Ces concepts se manifestent entre autres dans les ornements qui égalaient la périphérie des compartiments. En effet, à la différence des sirènes de l'Antiquité, qui agissent comme supports au baldaquin céleste, les variantes des figures féminines retrouvées à Santi Apostoli rappellent leur filiation antique par l'emplacement qu'elles occupent au sein des compartiments. Cependant, elles paraissent jouer des rôles différents dans le programme iconographique de la pièce : convoquer des notions de fertilité et de fécondité. L'exhibition des corps nus et des attributs sexuels de ces figures féminines suggère effectivement une thématique à caractère sexuel, comme cela était préconisé par plusieurs auteurs de traités (Alberti, Armenini et Mancini, notamment) en vue de la décoration de chambres à coucher. Nous avons en outre montré que l'imagerie aviaire et les diverses scènes inspirées des amours des dieux, également présentes sur la surface du plafond du *salone*, traduisaient respectivement cette même propension à la sexualité et à l'amour. Toutefois, lorsque ces thèmes sont mis en relation plus étroite avec les événements familiaux et politiques vécus par les membres du clan Colonna, il devient plus facile d'y voir la célébration de l'union matrimoniale de l'héritier, Fabrizio, ainsi que de la fertilité et de la fécondité des femmes de sa lignée.

En somme, les analyses formelle et iconographique approfondies de l'un des plafonds de bois peints du palazzo del Vaso permettent de repenser l'étude de ces structures décoratives, un champ d'intérêt encore méconnu au sein de la discipline de l'histoire de l'art. Faisant appel au concept encore marginal du *Gesamtkunstwerk* (ou *Gesamtaufgaben*), qui demande une appréhension plus globale, moins fragmentaire, de l'objet étudié, la méthodologie employée dans ce mémoire redonne à l'ornement la place qui lui revient dans les analyses iconographiques. Issues de ces approches théoriques, les conclusions que nous avançons réévaluent les connaissances préalables sur le palais en question, en proposant de nouvelles hypothèses en regard de la fonction des trois pièces qui forment le *piano nobile* sous Marcantonio II Colonna et de la signification du programme iconographique du plafond de l'une d'elles, celui du *salone*. Bien entendu, le cas du palazzo del Vaso demeure singulier en raison de l'ambiguïté qui perdure depuis sa construction quant au fonctionnement de ses salles à l'intérieur du complexe palatial de la piazza dei Santi Apostoli. Toutefois, une comparaison avec d'autres programmes iconographiques de plafonds proposant une thématique analogue à celle du *salone* pourrait devenir une alternative méthodologique fructueuse pour des recherches ultérieures.

Le décor plafonnant de la chambre des amours de l'appartement du cardinal Ferdinand de Médicis (1549-1609) dans sa villa du Pincio de Rome, par exemple, pourrait constituer un bon point de départ. Lorsqu'il acquiert la villa en 1576, il commissionne à l'artiste Jacopo Zucchi (1540-1590) la réalisation des décors peints des plafonds de bois et des frises des trois salles qui composent son appartement. De la décoration originale du plafond de la salle dite des Amours, il ne reste plus aujourd'hui que les riches ornements peints sur sa structure ainsi que quatre petits compartiments rectangulaires dont le fond présente une composition tripartite, mêlant scènes érotiques, animalières et mythologiques (Académie de France à Rome 2017). Les frises, de même que les sept panneaux peints des compartiments ont pour leur part vraisemblablement été brûlés en 1700, suite à une décision du grand-duc Cosme III de Médicis (1642-1723) qui jugeait l'ensemble de ce décor trop licencieux. Toujours dans l'optique du *Gesamtkunstwerk*, l'étude des ornements restants pourrait s'avérer utile dans l'éventuelle analyse du plafond de la chambre des amours et cette analyse deviendrait encore plus éclairante lors d'une comparaison avec d'autres palais.

Depuis 2015, le plafond de bois peint de la chambre des amours a été l'objet d'une réactualisation via l'installation d'une œuvre contemporaine de l'artiste Claudio Parmiggiani (1943-). *In situ*, celle-ci rapiece, d'une certaine manière, la structure de ce plafond aux compartiments autrefois béants, grâce à des panneaux sur lesquels s'est opéré une combustion d'objets hétéroclites, dont seule l'empreinte laissée par la suie ou la fumée subsiste. Le titre évocateur de l'œuvre, *Delocazioni (Déplacements)*¹⁹⁵, rappelle immédiatement la problématique des *membra disjecta* soulevée par Jurgen Schulz (1968 : viii) et que nous avons effleurée au premier chapitre. L'association de ces deux œuvres, qui appartiennent à des temporalités et styles si éloignés, parvient néanmoins à générer de nouvelles significations et en ce sens, nous amène à réfléchir sur la pérennité symbolique et signifiante de l'ornement à travers le temps.

¹⁹⁵ Sur cette installation artistique, voir l'ouvrage récent de De Chassey et Morel (2015) ainsi que le site de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis (2017).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Accademia della Crusca (2004). *Lessicografia della Crusca in Rete*, [En ligne], <http://www.lessicografia.it/index.jsp>. Consulté le 16 novembre 2016. [1691].
- ALBERTI, Leon Battista (1988). *On the Art of Building in Ten Books*. Traduit de l'italien par Joseph Rykwert et al., Cambridge, Mass. : MIT Press. [1485].
- ALBERTI, Leon Battista (1993). *De la peinture, 1435 / De pictura, 1435*. Livre 1, 2e édition. Traduit du latin et annoté par Jean Louis Schefer ; introduction de Sylvie Deswarte-Rosa, Paris : Macula, Dédale, Coll. « La littérature artistique ». [1435].
- ALBERTI, Leon Battista (2004). *L'art d'édifier*. Traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris : Seuil, Coll. « Sources du savoir ». [1485].
- ALDROVANDI, Ulysse (1599). [En ligne], *Vlyssis Aldrovandi ... Ornithologiae, hoc est de avibus historiae, libri XII ...*, <http://archive.org/details/hin-wel-all-00001978-001>. Consulté le 30 mars 2017.
- ARMENINI, Giovanni Battista (1587). [En ligne], *De' Veri Precetti Della Pittura, Libri Tre*, Ravenne, <http://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t8w964w0r>. Consulté le 26 novembre 2016.
- BELON, Pierre (1997). *L'histoire de la nature des oyseaux : fac-similé de l'édition de 1555, avec introduction et notes*, Genève : Droz, Coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance, 306 ». [1485].
- BOCCACE (2001). *Généalogie des dieux païens / Genealogia deorum gentilium: un manifeste pour la poésie*. Traduit de l'italien par Yves Delègue, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg. [1360-1374].
- BORROMEO, Federico (2010). *Sacred Painting. Museum*. Édité et traduit du latin par Kenneth S. Rothwell Jr. ; introduction et notes de Pamela M. Jones, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, Coll. « I Tatti Renaissance library, 44 ». [1624-1625].
- CARTARI, Vincenzo (1996). *Le Imagini de I Dei de Gli Antichi*, Ginetta Auzzas et Federica Martignago (éds.), Vicence : Neri Pozza Editore. [1571].
- CONTI, Natale (1976). *Mythologie*. Traduit du latin par J. de Montlyard, revu et édité par J. Beaudoin, New York : Garland Pub, Coll. « The Renaissance and the Gods, 26 ». [1568].
- EMY, Amand Rose (1856). [En ligne], *Trattato dell'arte del carpentiere*, Venise : G. Antonelli, http://sapienzadigitalibrary.uniroma1.it/identifiser/RMSAR_00000038. Consulté le 14 mai 2016.

- FRÉDÉRIC, Anne Paulus et Baudouin Van Den Abeele (2000). *L'art de chasser avec les oiseaux : le traité de fauconnerie "De arte venandi cum avibus"*, Nogent-le-Roi : J. Laget.
- GESNER, Konrad (1585). [En ligne], *Conr. Gesneri Tigurini, ... Historiae animalium liber 3. qui est de avium natura. Nunc denuo recognitus ac pluribus in locis emendatus, multisque novis iconibus & descriptionibus locupletatus, ac denique brevibus in margine annotationibus illustratus, ... Adiecti sunt ad calcem libri indices alphabetici decem super nominibus avi*, https://archive.org/details/bub_gb_OKGaf7B1PFsC. Consulté le 30 mars 2017. [1555].
- GIOVIO, Paolo (1574). *Dialogo dell'imprese militari et amorose di Monsignor Giouio, vescovo di Nocera : et del S. Gabriel Symeoni fiorentino : con vn ragionamento di M. Lodouico Domenichi, nel medesimo soggetto : con la tauola*. Lyon : Appresso Guglielmo Rouillio, <http://archive.org/details/dialogodellimpre00giouv>. Consulté le 17 octobre 2016. [1551].
- MANCINI, Giulio (1956). *Considerazioni sulla pittura*, Rome : Accademia nazionale dei Lincei. [1617-1628].
- OVIDE (1966). *Les Métamorphoses*. Traduit et annoté par Joseph Chamonard, Paris : GF Flammarion. [1471].
- PALEOTTI, Gabriele (2012). *Discourse on Sacred and Profane Images*. Traduit de l'italien par William McCuaig ; introduction de Paolo Prodi, Los Angeles : Getty Research Institute, Coll. « Texts & documents ». [1582].
- PÉTRARQUE (1470). [En ligne], *Canzoniere e Trionfi*, Venise : Vindelino da Spira, <http://www.misinta.it/biblioteca-digitale-misinta-2/1400-2/1470-petrarca-canzoniere-e-trionfi-miniato/>. Consulté le 4 avril 2017.
- PISANELLI, Baldassare (1596). [En ligne], *Trattato della natura de' cibi e del bere*, Venise : M. Bonibelli, <http://archive.org/details/hin-wel-all-00002721-001>. Consulté le 23 novembre 2016. [1583].
- PLINE L'ANCIEN (1896). *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Traduit par K. Jex-Blake et introduit par Eugénie Sellers, New York et Londres : Macmillan.
- PLINE L'ANCIEN (2013). *Histoire naturelle*, Traduit du latin, présenté et annoté par Stéphane Schmitt, Paris : Gallimard.
- PLINE LE JEUNE (2009). *Lettres. Tome I : Livres I-III*. Édité, traduit du latin et commenté par Hubert Zehnacker, Paris : Les Belles lettres, Coll. « Des universités de France. Série latine, 391 ».

- SALA, Pierre (v. 1500). [En ligne], *Petit Livre d'Amour*, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_955&index=108. Consulté le 28 novembre 2016.
- SANGALLO, Giuliano da (v. 1490-1516). [En ligne], *Taccuino senese*, <https://www.wdl.org/fr/item/10597/>. Consulté le 3 août 2016.
- SAVONAROLA, Michele (1988). *Libreto de tutte le cosse che se magnano: un'opera di dietetica del sec. XV*, Édité par Jane Nystedt, Stockholm : Almqvist & Wiksell International, Coll. « Romanica Stockholmiensia ». [1450-1452].
- SCAMOZZI, Vincenzo (1615). [En ligne], *L'Idea Della Architettura Universale : Divisa in X. Libri (Band 2) : Dell'Esquisitezza De' Cinque Ordini. E de loro Colonnati, Archi, Modo : nature pi regolate : e delle Materie convencuoli all'edificare*, Venise, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/scamozzi1615bd2>. Consulté le 30 janvier 2017.
- SERLIO, Sebastiano (1540). [En ligne], *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere de gli edifici : cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli essempli de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venise : Francesco Marcolini da Forli, https://archive.org/details/ldpd_11820669_001. Consulté le 3 décembre 2015. [1537].
- « Uccellare » (2016). *Vocabolario degli accdemici della Crusca*, [En ligne], http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html. Consulté le 16 novembre 2016.
- VARRON (1997). *Économie rurale. Livre III*. Édité, traduit du latin et commenté par Charles Giraud, Paris : Les Belles lettres, Coll. « Des universités de France ».
- VASARI, Giorgio (1838). [En ligne], *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino : Contenente il resto delle vite degli artefici, l'appendice alle note delle medesime, l'indice generale e le opere minori dello stesso autore*, Florence : David Passigli e socj, vol. 2, https://books.google.ca/books?id=S3mzqS4JkKAC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consulté le 14 juin 2016. [1550].
- VASARI, Giorgio (1981). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (éd.), Paris : Berger-Levrault, Coll. « Collection Arts ». [1550].
- VITRUVÉ (1999). *Les Dix livres d'architecture / De Architectura*. Traduit par Claude Perrault, Paris : Éditions Errance.
- WEIL-GARRIS, Kathleen et John F., D'AMICO (1980). « The Renaissance Cardinal's Ideal Palace : a Chapter from Cortesi's "De Cardinalatu" », *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 35, p. 45-123.

Sources secondaires

- Académie de France à Rome – Villa Médicis (2017), [En ligne], <http://www.villamedici.it/fr/programme-culturel/programme-culturel/2015/07/claudio-parmiggiani-dans-la-chambre-des-amours/>. Consulté le 24 mai 2016.
- « Adytum », (2012), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/adytum>. Consulté le 27 février 2017.
- AJMAR-WOLLHEIM, Marta et Flora DENNIS (2006). *At Home in Renaissance Italy*. Catalogue d'exposition, Londres : V & A.
- ANDERSON, Paul (1999). « Francesco Nicolini, *falegname et intagliatore in legno*, and the Role of Carpenters in Cinquecento and Seicento Rome », *Pantheon*, n° 57, janvier, p. 90-103.
- ANDERSON, Paul (2008). *Master Carpenters in Renaissance and Baroque Rome : The Collaboration of Artists, Architects and Artisans on Monumental Commissions in the Cinquecento and Seicento*, Thèse de doctorat, Santa Barbara, CA. : University of California.
- ANDERSON, Paul (2013). « Marcantonio Colonna and the victory at Lepanto : the framing of a public space at Santa Maria in Aracoeli », Gregory Smith et Jan Gadeyne (éds.), *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT : Ashgate, p. 131-155.
- ARCIERI, Cosima et Carlo PIETRANGELI (1992). *Il Complesso dei SS. Apostoli : interventi di restauro*, Rome : Editalia.
- AVETA, Aldo, et Luciano Maria MONACO (2007). *Consolidamento delle strutture in legno : diagnostica e interventi conservativi*, Naples : Edizioni scientifiche italiane.
- BAZZANO, Nicoletta (2003). *Marco Antonio Colonna*, Rome : Salerno.
- BAZZANO, Nicoletta (2012). « Giovanna d'Aragona : ritratti di gentildonna tra idealizzazioni letterarie e tensioni religieuses », José Martínez Millán et als. (éds.), *La corte en Europa : politica y religión (siglos XVI-XVII)*, vol. III, p. 1495-1509.
- BEK, Lise (1980). *Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture : A Creation of Renaissance Humanism*, Odense : Odense University Press.
- BELDON SCOTT, John (1991). *Images of Nepotism : The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*. Princeton, N. J. : Princeton University Press.
- BERTA, Edoardo E. (1912). *Soffiti in legno dei secoli XV, XVI E XVII : 20 tavole*, Milan : Hoepli, Coll. « Monumenti storici ed artistici del cantone Ticino ».

- BLAKE MCHAM Sarah (2013). *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance : the Legacy of the Natural History*, New Haven : Yale University Press.
- BLUNT, Anthony (1959). « Illusionist Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance », *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 107, n° 5033, p. 309-326.
- BOGGIONE, Valter et Giovanni Casalegno (1996). *Dizionario storico del lessico erotico italiano : metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milan : Longanesi.
- BONFADINI, Paola (2005). *Colori di legno : soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia : Starrylink.
- BONNE, Jean-Claude et al. (2010). « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement? », *Perspective*, [En ligne], n° 1, <http://perspective.revues.org/1206>. Consulté le 21 septembre 2015.
- BORDONI, Francesca (2003). « Il convento dei Santi Apostoli in Roma », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici*, Rome : L'Istituto, vol. 40, p. 3-16.
- BOSCHLOO, Anton W. A. (1981). « Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento : forma e funzione », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Rome : Nederlands Instituut, vol. 43, 129-141.
- BRIGANTI, Giuliano, André CHASTEL et Roberto ZAPPERI (1987). *Gli amori degli dei : nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Rome : Edizioni dell'Elefante.
- BRUSCHI, Arnaldo (1996). « L'architettura dei palazzi romani della prima metà del Cinquecento », Gianfranco Spagnesi (éd.), *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, Rome : Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 3-109.
- CASSESE, Michele (2008). « Giovanna e Maria d'Aragona : due sorelle napoletane “doppio pregio ad una etade” e il rapporto con il potere nel '500 », Letizia Arcangeli et Susanna Peyronel (éds.), *Donne di potere nel Rinascimento* Rome : Viella, p. 669-708.
- CAVALLARO, Anna (1993). « Gli affreschi del Pinturicchio nella Palazzina di Giuliano della Rovere ai SS. Apostoli », Laura Fortini (éd.), *Un'idea di Roma. Società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, Rome : Roma nel Rinascimento, p.53-71.
- CHASSEY, Éric de et Philippe MOREL (2015). *Claudio Parmiggiani : la chambre des amours de la Villa Médicis*, Milan : Silvana.

- CHASTEL, André (éd.) (1988). *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque organisé à Rome, 2-4 octobre 1986*, Rome : École Française de Rome, Coll. « Collection de l'École Française de Rome, 106 ».
- CHIOMENTI VASSALLI, Donata (1987). *Giovanna d'Aragona fra baroni, principi e sovrani del Rinascimento*. Milan : Mursia.
- CIERI VIA, Claudia (1996). « Ruolo e funzione della pittura mitologica nel Rinascimento attraverso i trattati », *Le favole antiche : produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Rome : Bagatto libri, p. 25-29.
- CIERI VIA, Claudia (2003). *L'arte delle Metamorfosi : decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Nicolette Mandarano (éd.), Rome : Lithos.
- COHEN, Simona (2008). *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden et Boston : Brill.
- COLANTUONO, Anthony (2010). *Titian, Colonna, and the Renaissance Science of Procreation: Equicola's Seasons of Desire*, Surrey (Angleterre) et Burlington (Vt.) : Ashgate.
- COLASANTI, Arduino (1914). *Volte e soffitti italiani*, Milan : Bestetti & Tumminelli.
- COMMELIN, Pierre (2009). *Mythologie grecque et romaine*. Édité électroniquement par Pierre Palpant Paris : Éditions Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier ». [1960].
- DACOS, Nicole (1969). *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres : The Warburg Institute, University of London, Coll. « Studies of the Warburg Institute, 31 ».
- DEMPSEY, Charles (1968). « “Et Nos Cedamus Amori” : Observations on the Farnese Gallery », *The Art Bulletin*, [En ligne], vol. 50, n° 4, p. 363-374, <http://www.jstor.org/stable/3048573>. Consulté le 7 avril 2017.
- DITTMAR, Pierre-Olivier et Jean-Claude SCHMITT (2009). « Le plafond peint est-il un espace marginal? L'exemple de Capestang », Monique Bourin et Philippe Bernardi (éds.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, p. 67-98.
- DITTMAR, Pierre-Olivier (2011). « Du plafond au mur libre », *Le Bulletin Des Amis de Montagnac*, [En ligne], juin, n° 82, <http://culturevisuelle.org/groupeimages/archives/21>. Consulté le 4 avril 2015.
- DOCQUIER, Gilles (2008). « Le collier de l'ordre de la Toison d'or et ses représentations dans la peinture des Primitifs flamands (XVe et première moitié du XVIe siècle) », *Annales de Bourgogne*, vol. 80, n° 317-318, p. 125-162.

- DUMONT, Catherine (1973). *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome : Institut suisse de Rome.
- DUNAND, Louis et Philippe Lemarchand (1977). *Les amours des dieux*, Lausanne : Institut d'iconographie Arietis.
- FANTONI, Marcello (1994). *La corte del Granduca: forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Rome : Bulzoni.
- FEIGENBAUM, Gail et Francesco FREDDOLINI (2014). *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*, Los Angeles, CA. : Getty Research Institute.
- FINOCCHI GHERSI, Lorenzo (1992). « Le residenze dei Colonna ai Santi Apostoli », Maria Chiabò et al. (éds.), *Alle origini della nuova Roma : Martino 5. 1417-1531. Actes du colloque organisé à Rome, 2-5 mars 1992*, Rome : Associazione Roma nel Rinascimento, p. 60-75.
- FINOCCHI GHERSI, Lorenzo (1993). « Ornamenti 'all'antica' in alcune fabbriche commissionate dal cardinale Giuliano della Rovere : architetti e problemi di stile », *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico / Università degli Studi di Reggio Calabria*, janvier-décembre, p. 71-96.
- FINOCCHI GHERSI, Lorenzo (2000). « Il Palazzo Riario-Della Rovere Ai SS. Apostoli », *Sisto IV Le Arti a Roma Nel Primo Rinascimento. Actes du colloque organisé à Rome, 23-25 octobre 1997*, Rome : Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, p. 445-457.
- FRATTA, Francesco (2015). « “Cum figuris et armis” : soffitti lignei in Friuli fra tardo Gotico e primo Rinascimento », [En ligne], Thèse de doctorat, Udine : Università degli studi di Udine, <http://hdl.handle.net/10990/598>. Consulté le 16 mars 2017.
- FREEDBERG, David (1998). *Le pouvoir des images*. Traduit de l'anglais par Alix Girod, Paris : G. Monfort, Coll. « Imago mundi ».
- FROMMEL, Christoph Luitpold (2014). *La Villa Farnesina a Roma*, Modène : Franco Cosimo Panini.
- FROMMEL, Sabine (2012). « Plafonds en bois de Serlio et Lescot », Roberto Gargiani (éd.), *L'architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 251-260.
- GALASSI, Christina (2005). « “Maestri di contado” e pittori foresti : i soffitti intagliati e dipinti di palazzo Vitelli a Sant'Egidio in città di Castello, Luisa Giordano (éd.), *Soffitti lignei : convegno internazionale di studi. Actes du colloque organisé à Pavie, 29-30 mars 2001*, Pise : ETS, Coll. « Quaderni di Artes, 1 », p. 111-145.

- GARUFI, Silvana (2005). « I solai lignei a cassettoni : tecniche costruttive », Luisa Giordano (éd.), *Soffitti lignei : convegno internazionale di studi. Actes du colloque organisé à Pavie, 29-30 mars 2001*, Pise : ETS, Coll. « Quaderni di Artes, 1 », p. 191-210.
- GATTI, Isidoro (1979). « Il Palazzo Della Rovere Ed Il Convento Dei Santi Apostoli in Roma Attraverso I Secoli », *Miscellanea Francescana*, tome 79, n° I-II, p. 392-440.
- GINZBURG, Carlo (1997). « Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustrations », Rona Goffen (éd.), *Titian's "Venus of Urbino"*, p. 23-36.
- GINZBURG CARIGNANI, Silvia (2000). *Annibale Carracci a Roma : gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma : Donzelli, Coll. « Saggi. Arti e lettere ».
- GIULIANI, Cairoli Fulvio (1990). *L'edilizia nell'antichità*. Rome : La Nuova Italia scientifica.
- GLASS, Dorothy (1969). « Papal Patronage in the Early Twelfth Century : Notes on the Iconography of Cosmatesque Pavements », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], vol. 32, p. 386-390, <http://www.jstor.org/stable/750620>. Consulté le 30 novembre 2013.
- GLASS, Dorothy (1980). *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford : BAR.
- GODWIN, Joscelyn (2002). *The Pagan Dream of the Renaissance*, Londres : Thames & Hudson.
- GOLDTHWAITE, Richard A. (1980). *The Building of Renaissance Florence : An Economic and Social History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- GOMBRICH, Ernst H. (1972). *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres et New York : Phaidon.
- GOMBRICH, Ernst H. (1978). « The Style *all'antica* : Imitation and Assimilation », *Norm and Form : Studies in the Art of the Renaissance*, Londres et New York : Phaidon, p. 122-128. [1966].
- GRIECO, Allen J. (2010). « From Roosters to Cocks : Renaissance Fowl and Sexuality », Sara F. Matthews Grieco (éd.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham (Angleterre) et Burlington (VT) : Ashgate, p. 89-140.
- GUILLAUME, Jean (2005). « Le plafond en France : la réaction aux modèles italiens du XVIe au XVIIIe siècle », Luisa Giordano (éd.), *Soffitti lignei : convegno internazionale di studi. Actes du colloque organisé à Pavie, 29-30 mars 2001*, Pise : ETS, Coll. « Quaderni di Artes, 1 », p. 177-188.
- HAASE, Arthur (1987). « Stanza di Amore e Psiche e stanza di Perseo : i due soffitti lignei », *Archivum Arcis*, Rome : Romana Società Ed., n°1, p. 17-49.

- HAASE, Arthur (1996). « I soffitti lignei a Palazzo Mattei di Paganica », Gianfranco Spagnesi (éd.), *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, Rome : Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 317-335.
- JOYCE, Hetty E. (1981). *The Decoration of Walls, Ceilings, and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Rome : G. Bretschneider.
- JOYCE, Hetty E. (2004). « Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], janvier, vol. 67, p.193-232, <http://www.jstor.org/stable/40026030>. Consulté le 7 août 2013.
- KELLER, Fritz-Eugen (1996). « Ricostruire l'antico. Ville rinascimentali su ville antiche », Eva Margareta Steinby (éd.), *Ianiculum Gianicolo : storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al Rinascimento*, Rome : Institutum Romanum Finlandiae, Coll. « Acta Instituti Finlandiae, 16 », p. 111-117.
- KEMP, Martin (1977). « From “mimesis” to “fantasia” : the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, Los Angeles : University of California, 347-398.
- KOERING, Jérémie (2013). *Le prince en représentation: histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVIe siècle*, Arles : Actes Sud.
- LEHMANN, Karl (1945). « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, [En ligne], mars, vol. 27, n° 1, p. 1-27, <http://www.jstor.org/stable/3046977>. Consulté le 2 octobre 2014.
- LYDECKER, John Kent (1987). *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*, Thèse de doctorat, Baltimore : Johns Hopkins University.
- MAGISTER, Sara (2002). *Arte E Politica : La Collezione Di Antichità Del Cardinale Giuliano Della Rovere Nei Palazzi Ai Santi Apostoli*, série IX, vol. XIV, fasc. 4, Rome : Accademia nazionale dei Lincei, p. 383-631.
- MAGNUSON, Torgil (1958). *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm : Almqvist & Wiksell.
- MALME, Heikki (1984). « La “stufetta” del Cardinale Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali », *Quando gli dei si spogliano : il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Bruno Contardi et Henrik Lilius (éds.), Rome : Romana società editrice, Coll. « I cataloghi del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 2 », p. 34-50.
- MANNI, Graziano (1986). *Mobili in Emilia : con una indagine sulla civiltà dell'arredo alla corte degli Estensi*, Modène : Artioli.

- MARTIN, John Rupert (1965). *The Farnese Gallery*, Princeton, N. J. : Princeton University Press, Coll. « Princeton Monograph in Art and Archaeology, 36 ».
- MIELSCH, Harald (2001). *Römische Wandmalerei*, Stuttgart : Theiss.
- MOREL, Philippe (1989). *La Villa Médicis. Vol. 3 : Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis, étude iconologique*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome.
- MUSACCHIO, Jacqueline Marie (1997). « Imaginative Conceptions in Renaissance Italy », Sara F. Matthews Grieco et Geraldine A. Johnson (éds), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge et New York : Cambridge University Press, p. 42-60.
- MUSACCHIO, Jacqueline Marie (1999). *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven : Yale University Press.
- NICOLAI, Fausto (2008). « Mecenatismo e collezionismo dei Colonna di Paliano attraverso le esperienze di Filippo I (1578-1639) e Marcantonio V (1608-1659) », *Mecenati a confronto : committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento : le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Rome : Campisano, p. 111-156.
- NICOLAI, Fausto (2009). « La committenza artistica di Marcantonio II Colonna : le decorazioni pittoriche dei palazzi 'Della Torre' ai Santi Apostoli, di Pio IV sulla via Flaminia e gli esordi romani di Scipione Pulzone », *Studi romani*, n° 54, p. 278-319.
- NONAKA, Natsumi (2012). « The Illusionistic Pergola in Italian Renaissance Architecture: Painting and Garden Culture in Early Modern Rome, 1500-1620 », [En ligne], Thèse de doctorat, Austin : University of Texas, <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5293/NONAKA-DISSERTATION.pdf>. Consulté le 6 avril 2017.
- PASTOUREAU, Michel (2008). « Les ménageries princières : du pouvoir au savoir? XIIe-XVIe siècle », Mattia Cavagna (éd.), *Micrologus, XVI. I saperi nelle corti. Knowledge at the Courts*, Florence : SISMEL Edizioni del Galluso, p. 3-30.
- PELLECCHIA, Linda (1983). *Observations on the Scala Palace : Giuliano Da Sangallo and Antiquity*, Thèse de doctorat, Cambridge, MA : Harvard University.
- PINELLI, Antonio (1994). « Il "bellissimo spasseggio" di papa Gregorio XIII Buoncompagni », Lucio Gambi et Alvisè Chiggiato (éds.), *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, vol. 1, Modène : Panini, Coll. « Mirabilia Italia », p. 9-71.
- RAGAZZO, Felice (2005). « Analisi propedeutiche al restauro dei solai lignei di palazzo Farnese a Roma », Luisa Giordano (éd.), *Soffitti lignei : convegno internazionale di studi. Actes du colloque organisé à Pavie, 29-30 mars 2001*, Pise : ETS, Coll. « Quaderni di Artes, 1 », p. 221-240.

- RANDOLPH, Dorene L. (2004). « The Desco Da Parto in Relationship to the Social History of Women in Renaissance Florence », Thèse de doctorat, New York : Fashion Institute of Technology.
- REDIG DE CAMPOS, Deoclecio (1962). « Il “soffitto dei semidei” del Pinturicchio e altri dipinti suoi restaurati nel palazzo di Domenico della Rovere », *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, vol. 2, Rome : de Luca, p. 363-375.
- RIBOULLAULT, Denis (2008). « Landscape *all'antica* and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], vol. 71, p. 211-237, <http://www.jstor.org/stable/20462783>. Consulté le 14 février 2013.
- RIEGL, Alois (1992). *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*. Traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris : Hazan, Coll. « Collection 35/37 ». [1893].
- ROBIN, Diana (2007). « Between Rome and Venice: The Temples of Giovanna d'Aragona », *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago : University of Chicago Press, p. 102-123.
- RONCADI, Patrizia (2012). *Saper fare delizioso: soffitti piani dipinti nei palazzi privati del Cinquecento a Bologna : iconografia e trompe-l'œil*, Bologne : Minerva.
- ROSSI, Manuela (2005). « I soffitti decorati di palazzo dei Pio a Carpi », Luisa Giordano (éd.), *Soffitti lignei: convegno internazionale di studi. Actes du colloque organisé à Pavie, 29-30 mars 2001*, Pise : ETS, Coll. « Quaderni di Artes, 1 », p. 59-75.
- SAFARIK, Eduard A. (1999). *Palazzo Colonna*. Rome : De Luca.
- SANDSTRÖM, Sven (1963). *Levels of Unreality : Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala : Almqvist & Wiksell.
- SANTORE, Cathy (1991). « Danae : The Renaissance Courtesan's Alter Ego », *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, [En ligne], vol. 54, p. 412-427, <http://www.jstor.org/stable/1482582>. Consulté le 24 septembre 2016.
- SATOLLI, Alberto (2005). « Soffitti lignei a Orvieto tra Rinascimento e Manierismo », Luisa Giordano (éd.), *Soffitti lignei: convegno internazionale di studi. Actes du colloque organisé à Pavie, 29-30 mars 2001*, Pise : ETS, Coll. « Quaderni di Artes, 1 », p. 89-110.
- SCHELBERT, Georg (2007). [En ligne], *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt : Books on Demand, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2765>. Consulté le 21 septembre 2016.

- SCHIAPARELLI, Attilio (1983). *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Florence : Le Lettere.
- SCHULZ, Juergen (1968). *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley : University of California Press.
- SELDMAYR, Hans (1959). « Zur Revision der Renaissance », *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Munich : Mäander.
- SETTIS, Salvatore (2002). *Le pareti ingannevoli : la Villa di Livia e la pittura di giardino*, Milan : Electa.
- SEZNEC, Jean (1993). *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris : Flammarion, Coll. « Champs, 606 ». [1980].
- SJÖSTRÖM, Ingrid (1978). *Quadratura : Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm : Almqvist & Wiksell.
- STRESEMANN, Erwin et G. William COTTRELL (1975). *Ornithology from Aristotle to the Present*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- STRUNCK, Christina (2008). « Old Nobility versus New : Colonna Art Patronage during the Barberini and Pamphilj Pontificates (1623-1655) », Jill Burke et Michael Bury (éds.), *Art and Identity in Early Modern Rome*, Aldershot, England et Burlington, VT : Ashgate, p. 135-154.
- TALVACCHIA, Bette (1999). *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- TALVACCHIA, Bette (2009). « Sexual Imagery in Renaissance Art from the Symbolic to the Obscene », Michiaki Koshikawa (éd.), *L'arte erotica del Rinascimento: atti del colloquio internazionale, Tokyo 2008*, Tokyo : The National Museum of Western Art, p. 9-17.
- THORNTON, Peter (1991). *L'époque et son style : la Renaissance italienne, 1400-1600*. Traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Paris : Flammarion.
- TOMEI, Piero (1937 a). « Di due palazzi romani del rinascimento », *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, année VI, fasc. I-II, Rome : Istituto Poligrafico dello Stato Libreria, p. 130-144.
- TOMEI, Piero (1937 b). *La Palazzina di Giuliano della Rovere ai SS. Apostoli*, Rome : Laboremus.
- TRECCANI (2016). *Dizionario Biografico degli Italiani*, [En ligne], <http://www.treccani.it/biografico/>. Consulté le 17 juin 2016.

- TRECCANI (2016). *Enciclopedia Italiana Treccani*, [En ligne], <http://www.treccani.it>. Consulté le 17 juin 2016.
- TURNER, James (2007). « Caraglio's Loves of the Gods », *Print Quarterly*, vol. 24, n° 4, p. 359-380.
- TURNER, James (2010). « Copies after Caraglio's Loves of the Gods », *Print Quarterly*, vol. 27, n° 3, p. 231-252.
- VANEGAS RIZO, Alfonso (1978). « Il palazzo cardinalizio Della Rovere ai SS. Apostoli a Roma », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.*, vol. XXIV, p. 3-12.
- WADDY, Patricia (1990). *Seventeenth-Century Roman Palaces : Use and the Art of the Plan*, New York et Cambridge (Mass.) : Architectural History Foundation et MIT Press.
- ZOLLIKOFER, Kaspar (2012). « Rappresentazioni della natura fra scienza e poesia : immagini ornitologiche nel Palazzo Vaticano di Gregorio XIII », *Unità e frammenti di modernità : arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, Claudia Cieri Via et als. (éds.), Pise : Serra, Coll. « Studia erudita, 9 », p. 161-177.

FIGURES



Figure 1. Palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, vue de la tour d'angle.
© Marianne Raymond



Figure 2. Palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, vue partielle de la façade.
© Marianne Raymond



Figure 3. Palazzo Venezia, Rome, vue de la façade principale depuis la piazza Venezia.
© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)
Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 13 mars 2017.



Figure 4. Palazzo dei Penitenzieri (della Rovere), Rome, vue de la façade depuis la Via della Conciliazione.
© John Pinto Collection (Princeton University)
Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 13 mars 2017.



Figure 5. Schéma complet du plafond à compartiments du salone du palazzo del Vaso (Colonna) de Rome.

© Marianne Raymond / David Martineau-Lachance (2017)



Figure 5.1 Anonyme, plafond à compartiments, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.2 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Armes de Marcantonio II Colonna*.
© Humberto N. Serri (2012).

Figure 5.3 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Armes de Marcantonio II Colonna et Felice Orsini*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.4 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : compartiment type.
© Humberto N. Serri (2012).

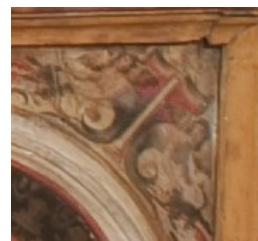


Figure 5.5 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Variations de grotesques féminines*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.6 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Vénus et Cupidon*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.7 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Mercur*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.8 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Diane et Minerve* (?).
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.9 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Vulcain*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.10 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Mars et Vénus*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.11 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Léda et le cygne*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.12 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.13 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Bacchus et Érigone* (?).
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.14 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Pigeon*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.15 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Colombe* (?).
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.16 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Perroquet*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.17 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Colombe*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.18 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Bécasse*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.19 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Hirondelle*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.20 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Pic* (?).
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.21 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cigogne*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.22 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.23 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Colombe* (?).
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.24 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.25 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.26 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.27 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.28 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Velarium*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.29 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon maîtrisant un cheval et un lion*.

© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.30 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant l'arc et les flèches de Phoebus*.

© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.31 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant le caducée de Mercure*.

© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.32 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant le casque de Mars (Arès) et l'autre, un bâton*.

© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.33 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone (?)* du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant la thyrses de Bacchus*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.34 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone (?)* du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant le trident de Neptune*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.35 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant la massue d'Hercule*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 5.36 Anonyme, plafond, v.1575-1580 (?), huile sur bois, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Cupidon tenant l'arc de Phoebus*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 6. Francesco Tizzone da Caravaggio et Gerolamo, dit Il Bologna (?), plafond, 1544-1545, bois peint et doré, salle d'Amour et Psyché, Castel Sant'Angelo, Rome.
Source : Piero Effe News (2015). [En ligne], http://pieroeffenews.blogspot.ca/2015/02/mostra-lorenzo-lotto-e-i-tesori_15.html. Consulté le 14 mars 2017.

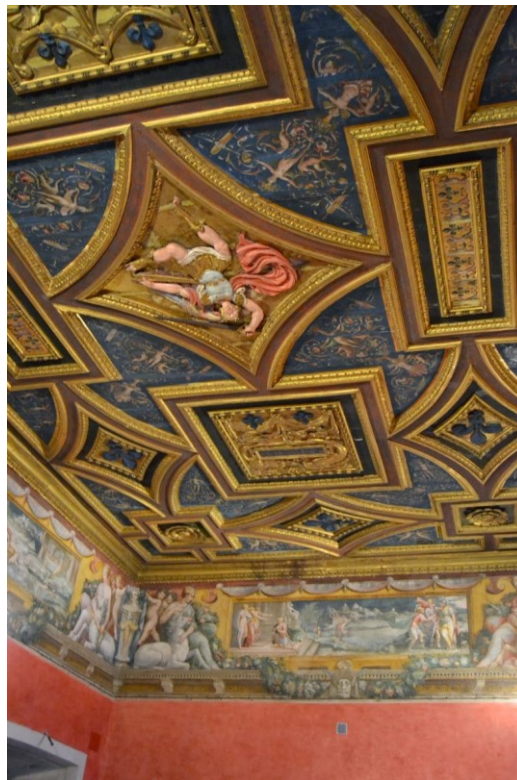


Figure 7. Francesco Tizzone da Caravaggio et Gerolamo, dit Il Bologna (?), plafond, 1544-1545, bois peint et doré, salle de Persée, Castel Sant'Angelo, Rome.
Source : Piero Effe News (2015). [En ligne], http://pieroeffenews.blogspot.ca/2015/02/mostra-lorenzo-lotto-e-i-tesori_15.html. Consulté le 14 mars 2017.

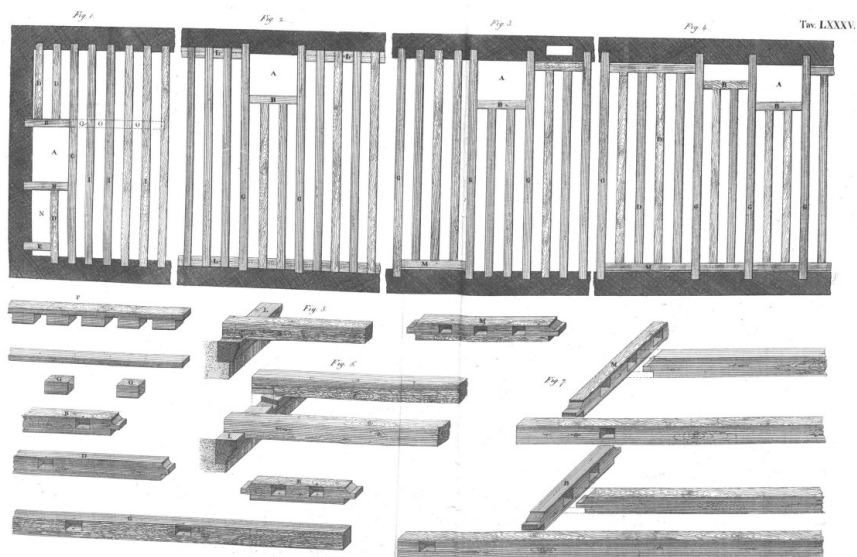


Figure 8. Jean Baptiste Rondelet, *Schéma d'un plafond à orditura semplice*, 1831.
 Source : RONDELET, Jean Baptiste (1831). [En ligne], *Trattato pratico e teorico dell'arte di edificare*. Traduit du français par Basilio Soresina, Mantoue : Caranenti, tavole LXXXV, <http://risorseelettroniche.biblio.polimi.it/rondelet/cd/index2.htm>. Consulté le 8 décembre 2016.

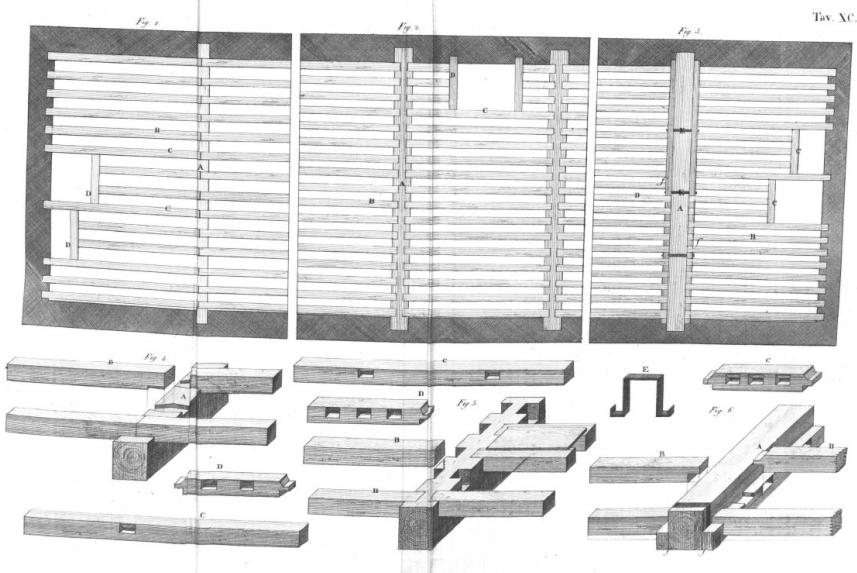


Figure 9. Jean Baptiste Rondelet, *Schéma d'un plafond à doppia orditura*, 1831.
 Source : RONDELET, Jean Baptiste (1831). [En ligne], *Trattato pratico e teorico dell'arte di edificare*. Traduit du français par Basilio Soresina, Mantoue : Caranenti, tavole XC, <http://risorseelettroniche.biblio.polimi.it/rondelet/cd/index2.htm>. Consulté le 8 décembre 2016.

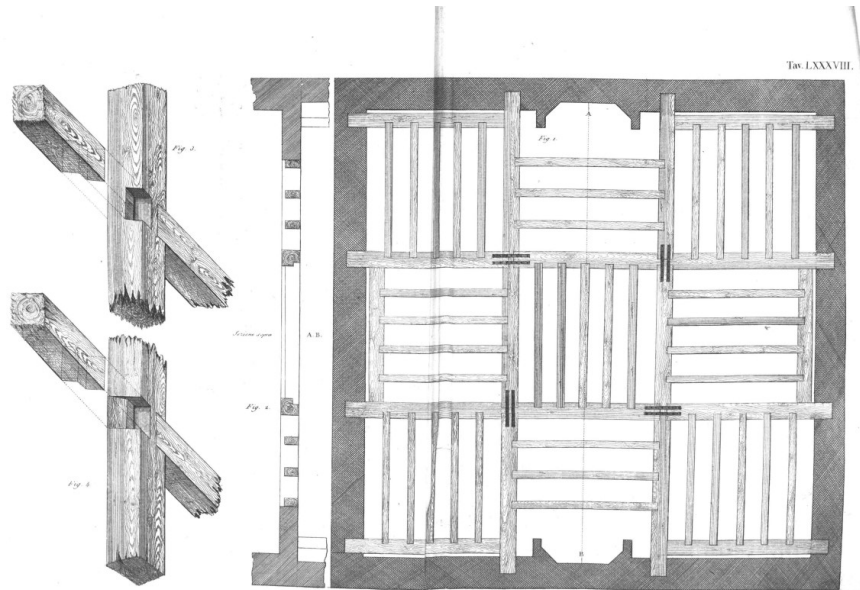


Figure 10. Jean Baptiste Rondelet, *Schéma d'un plafond « à la Serlio »*, 1831.
 Source : RONDELET, Jean Baptiste (1831). [En ligne], *Trattato pratico e teorico dell'arte di edificare*. Traduit du français par Basilio Soresina, Mantoue : Caranenti, tavole LXXXVIII, <http://risorseelettroniche.biblio.polimi.it/rondelet/cd/index2.htm>. Consulté le 8 décembre 2016.

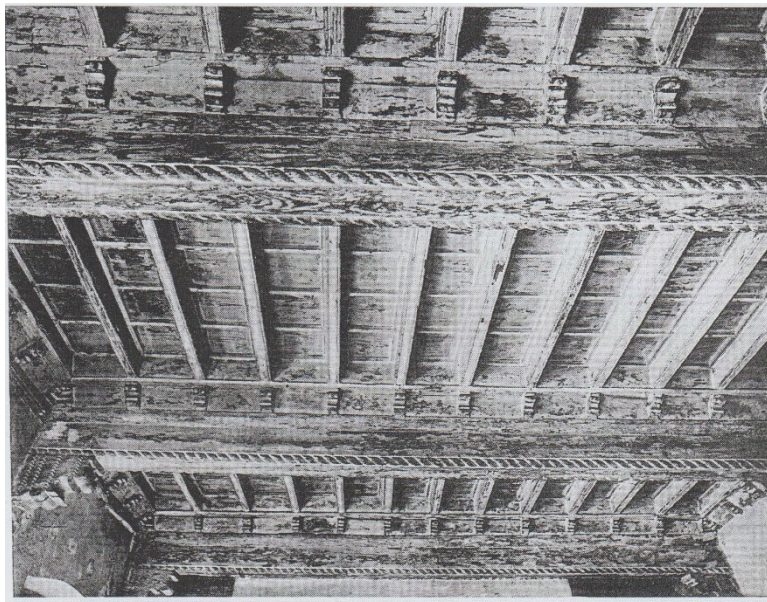


Figure 11. Plafond, v. 1470, bois peint, auberge du Cerf, Bellinzona.
 Source : BERTA, Edoardo E. (1912). *Soffiti in legno dei secoli XV, XVI E XVII : 20 tavole*, Milan : Hoepli, Coll. « Monumenti storici ed artistici del cantone Ticino », tavole XI.

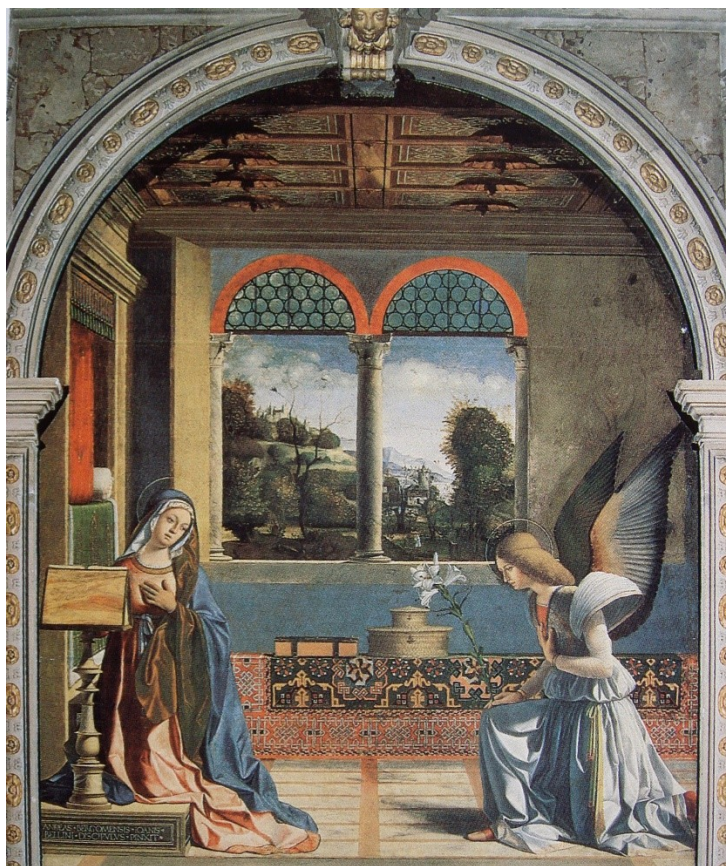


Figure 12. Andrea Previtali, *Annonciation*, retable, v. 1508, huile sur bois, 261 x 165 cm, Santa Maria Annunziata di Meschio, Vittorio Veneto.
 Source : Wikimedia commons (2016). [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/>.
 Consulté le 15 mars 2016.



Figure 13. Benvenuto di Giovanni, *Annonciation*, 1470, tempera sur bois, 251 x 177 cm, San Bernardino, Sinalunga, détail.
 © SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)
 Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 15 mars 2016.



Figure 14. Giuliano da Sangallo, voûte, 1493, vestibule de la sacristie, Santo Spirito, Florence.

© Studio fotografico Quattrone, Firenze

Source : Mediateca di Palazzo Medici Riccardi (2007). [En ligne], <http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/immagine.php?id=1034>. Consulté le 26 juillet 2016.



Figure 15. Pinturicchio, voûte, v. 1492-1493, fresque, Sala delle Sibille, Appartamento Borgia, palais du Vatican.

Source : BOUBLI, Lizzie (2012). « “tutto quest’ordine con più ornamento” : la pensée ornamentale de Michel-Ange », *Images Re-vues*, [En ligne], septembre, vol. 10, <http://imagesrevues.revues.org/1937>. Consulté le 20 octobre 2015.



Figure 16. Andrea Mantegna, voûte et oculus, 1468-1473, fresque et stuc, Camera degli Sposi, palazzo Ducale, Mantoue.
Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 16 juin 2016.



Figure 16.1 Andrea Mantegna, voûte et oculus, 1468-1473, fresque et stuc, Camera degli Sposi, palazzo Ducale, Mantoue, détail.
Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 16 juin 2016.



Figure 17. Michel-Ange, voûte, 1508-1512, fresque et stuc, chapelle Sixtine, palais du Vatican.

Source : Wikimedia commons (2016). [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/>. Consulté le 21 juin 2016.



Figure 18. Raphaël, dôme, 1513-1515, fresque et mosaïque, chapelle Chigi, Santa Maria del Popolo, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 8 décembre 2016.



Figure 19. Filippo Brunelleschi, dôme et plafond, 1421-1428, bois peint et doré, San Lorenzo, Florence.

© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 8 décembre 2016.



Figure 20. Michelozzo et Pagno di Lapo, plafond, v. 1459, bois peint et doré, chapelle des Mages, palazzo Medici Riccardi, Florence.

Source : Mediateca di Palazzo Medici Riccardi (2007). [En ligne], http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Soffitto_della_Cappella_dei_Magi. Consulté le 8 décembre 2016.



Figure 21. Tintoret, plafond, v. 1588, bois peint et doré, Sala del Maggior Consiglio, palazzo Ducale, Venise.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 8 décembre 2016.



Figure 22. Paolo Veronèse, plafond, 1555-1570, bois peint et doré, San Sebastiano, Venise.

Source : Save Venice Inc. ([s.d.]). [En ligne], <https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-ceiling/>. Consulté le 8 décembre 2016.

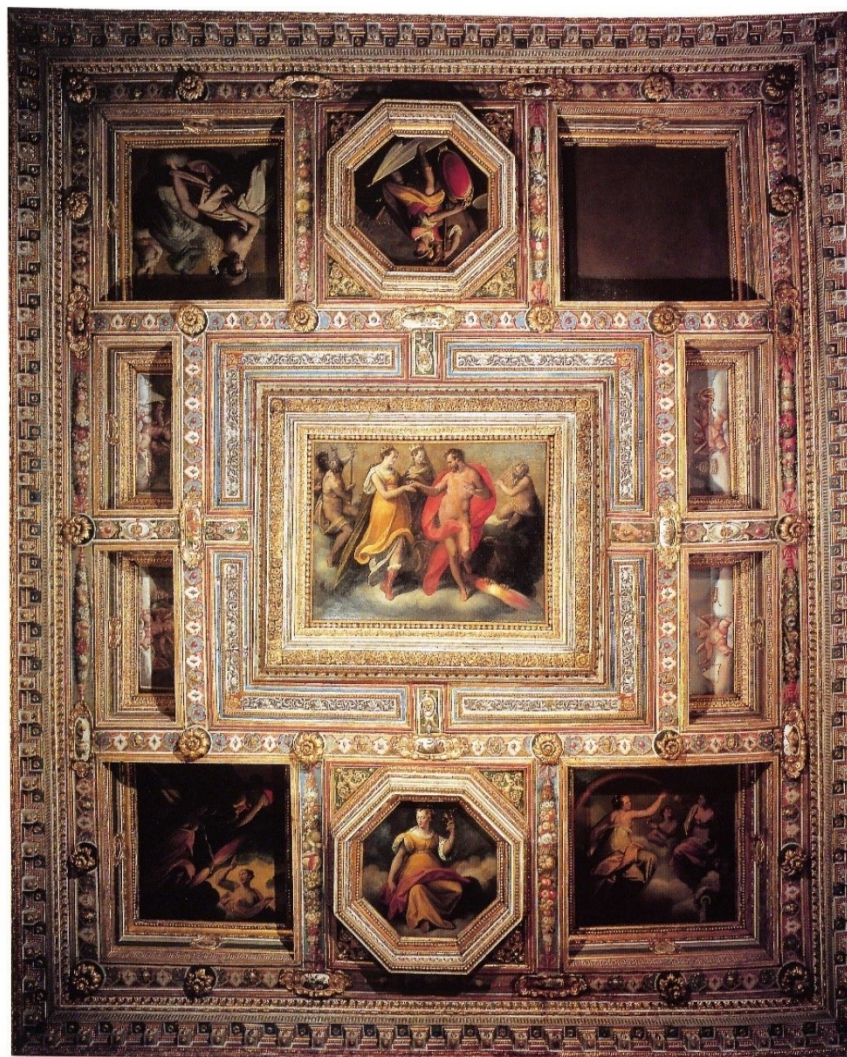


Figure 23. Jacopo Zucchi et atelier, plafond, v. 1584-1585, bois peint et doré, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.

© Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (Rome)

Source : MOREL, Philippe (1989). *La Villa Médicis. Vol. 3 : Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis, étude iconologique*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p. 92.

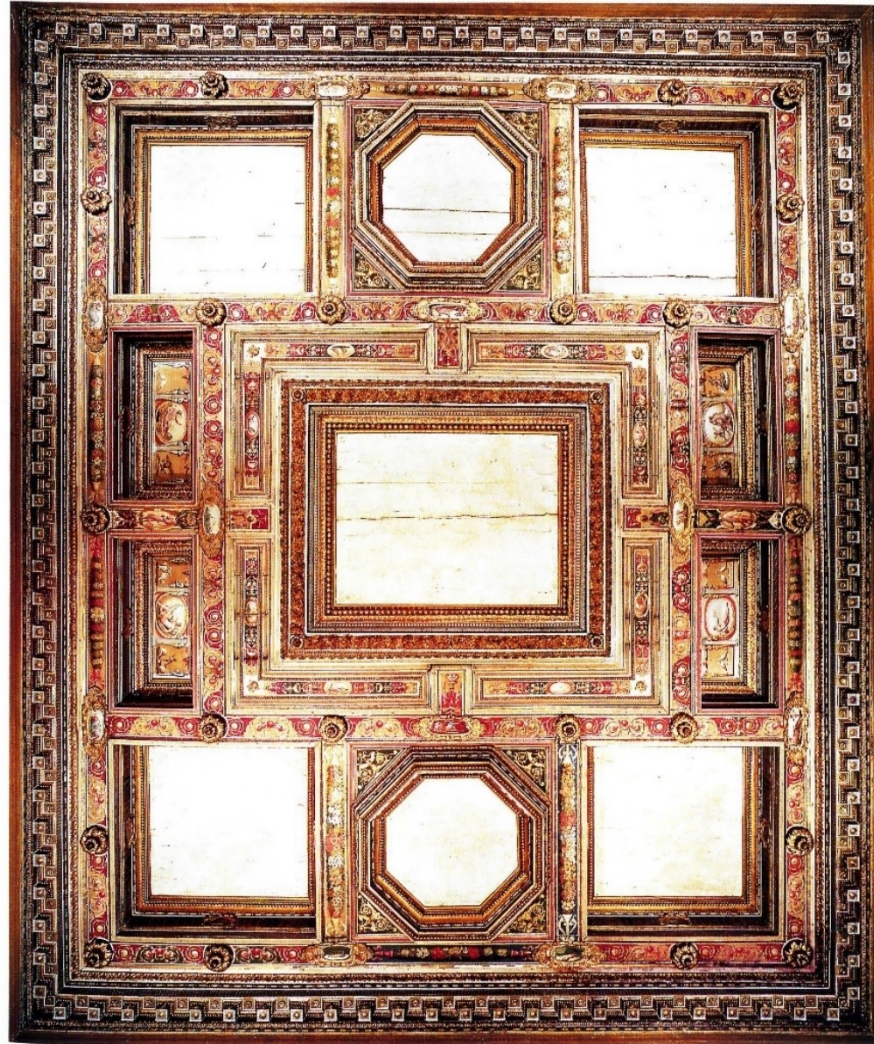


Figure 24 Jacopo Zucchi (?), plafond, v. 1584-1585, bois peint et doré, chambre des amours, villa Médicis, Rome.

© Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (Rome)

Source : MOREL, Philippe (1989). *La Villa Médicis. Vol. 3 : Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis, étude iconologique*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p. 221.



Figure 25. Jacopo Zucchi, plafond, v. 1584-1585, bois peint et doré, chambre des muses, villa Médicis, Rome.

© A. de Luca (Rome).

Source : MOREL, Philippe (1989). *La Villa Médicis. Vol. 3 : Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis, étude iconologique.* Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p.121.



Figure 26. Giorgio Vasari, plafond, 1563-1565, bois peint et doré, Sala del Cinquecento, palazzo Vecchio, Florence.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 21 juillet 2016.

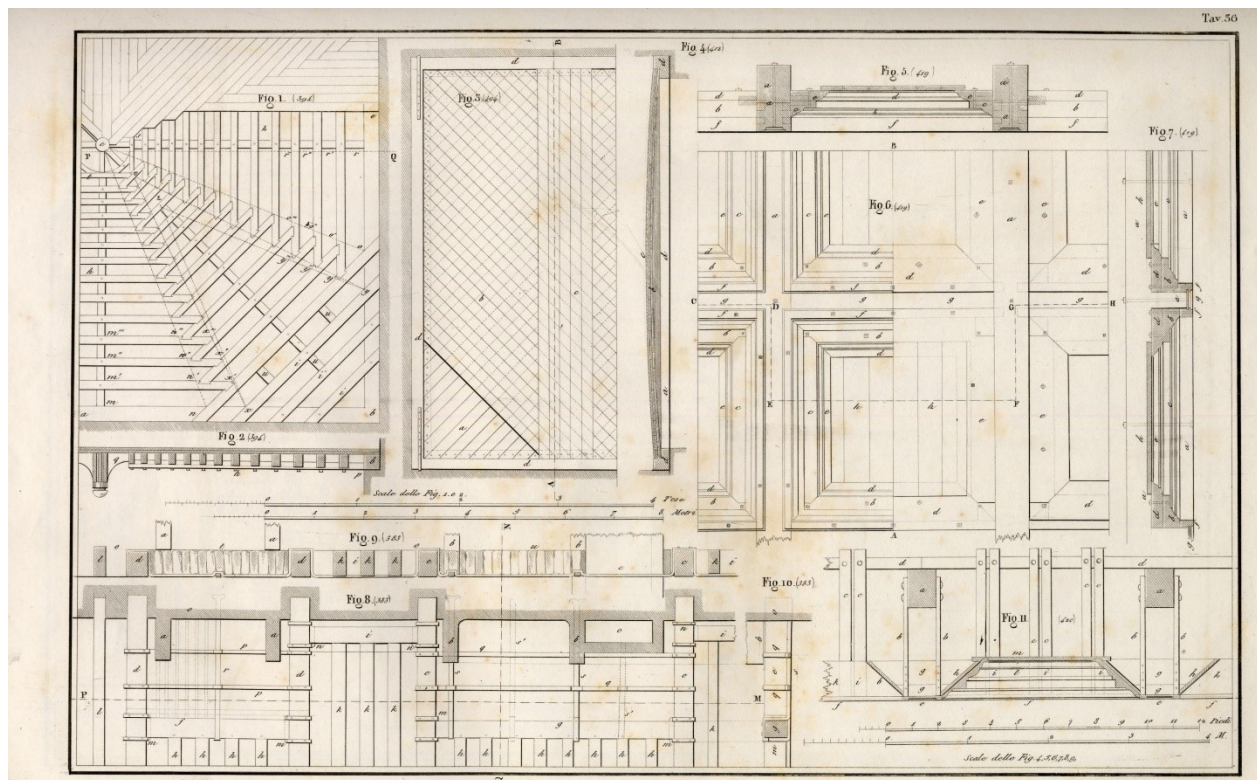


Figure 27. Amand Rose Emy, *Plan et coupes d'un plafond de bois suspendu à compartiments*, 1856.

Source : EMY, Amand Rose (1856). [En ligne], *Trattato dell'arte del carpentiere*, Venezia : G. Antonelli, tavole 30, http://sapienzadigitallibrary.uniroma1.it/identifier/RMSAR_00000038. Consulté le 14 mai 2016.

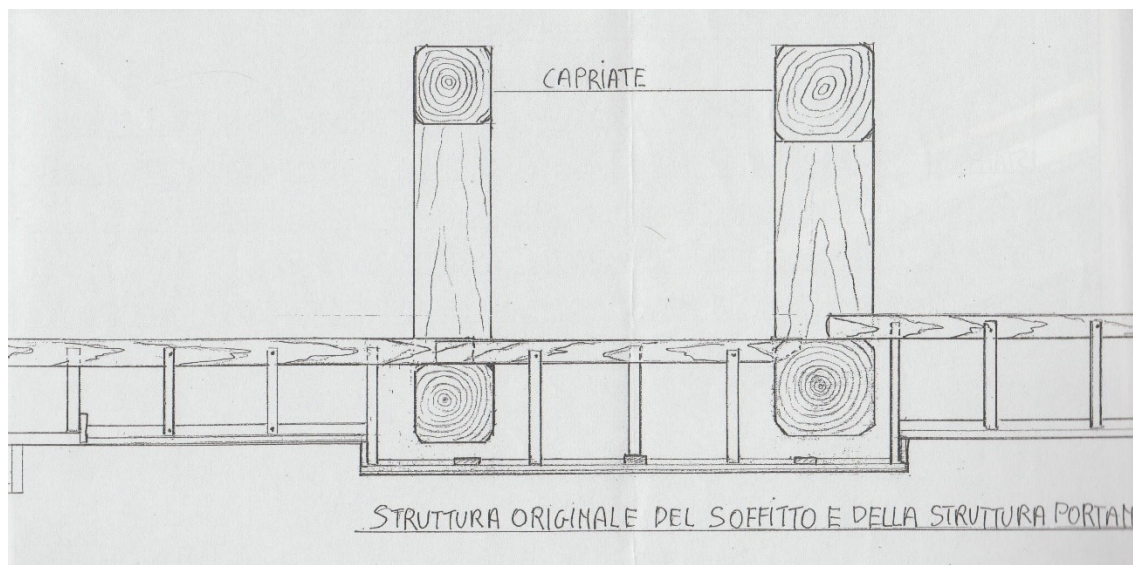


Figure 28. *Structure originale portante du plafond, dessin technique, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.*

Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).

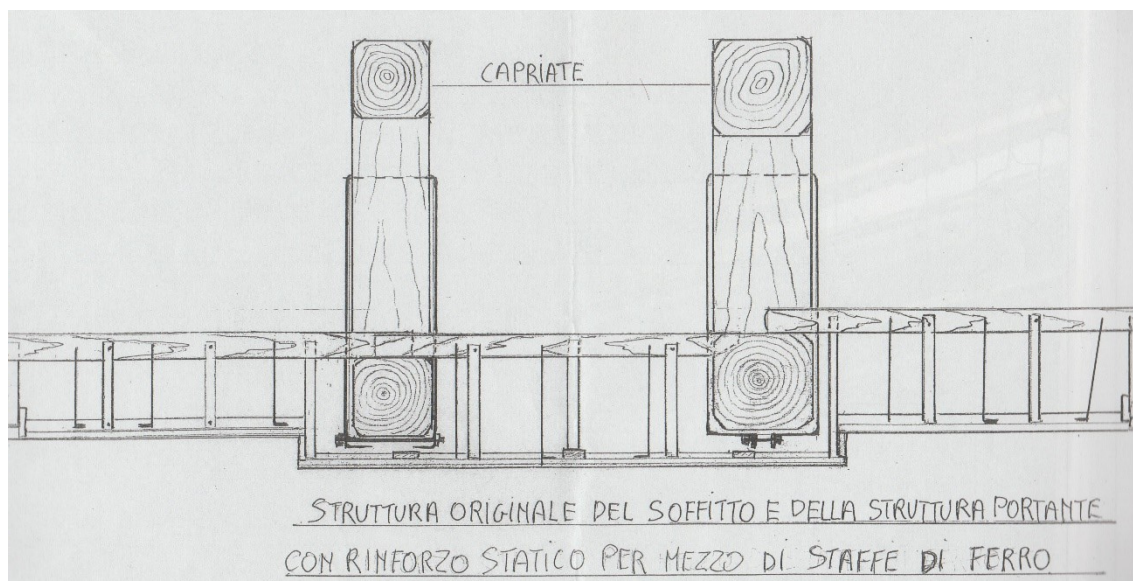


Figure 29. *Structure portante du plafond après la restauration de 1948, dessin technique, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.*

Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).



Figure 30. *Structure portante du plafond après la restauration de 1948, photographie, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.*
Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).



Figure 31. *Structure portante du plafond après l'intervention de 2010, photographie, chambre des éléments, villa Médicis, Rome.*
Source : Laboratorio Scientifico del Museo d'Arte et Scienza di Gottfried Matthaes (2010).



Figure 32. Victor Baltard, *Coupe transversale en direction sud*, 1843, plume, encre et lavis, 41,5 x 57,7 cm, Villa Médicis, Rome.
 Source : TOULIER, Bernard (1989). *La Villa Médicis. Vol. 1 : Documentation et description*. Sous la direction d'André Chastel, Rome : Académie de France à Rome, p. 187.

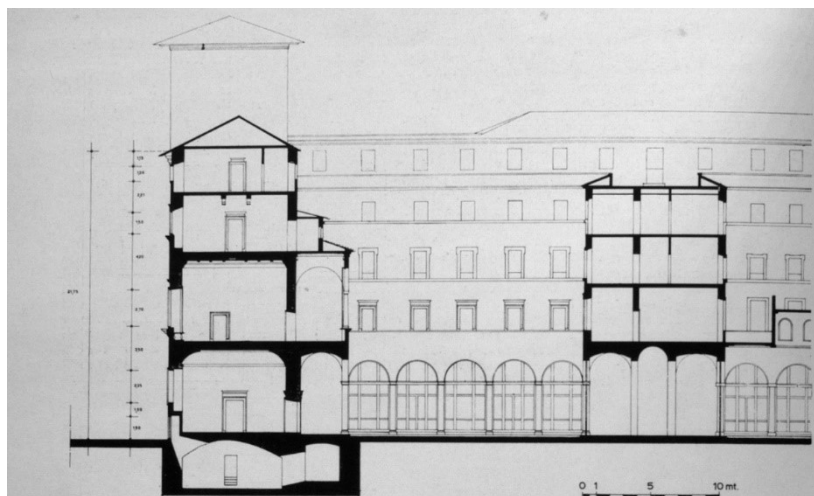


Figure 33. Alfonso Vanegas Rizo, *Coupe verticale du premier cortile*, palazzo del Vaso (Colonna) à Santi Apostoli, Rome, 1978.
 Source : VANEGAS RIZO, Alfonso (1978). « Il palazzo cardinalizio Della Rovere ai SS. Apostoli a Roma », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.*, vol. XXIV, p. 8.



Figure 34. Francisco de Hollandia, *Volta dorata*, 1538, aquarelle, Domus Aurea, Rome.
Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 16 mars 2016.



Figure 35. Giuliano da Sangallo, *Uno partimento duna volta anticho a Roma*, v. 1490-1516, encre sur parchemin, 18 x 12 cm.
Source : SANGALLO, Giuliano da (v. 1490-1516). [En ligne], *Taccuino senese*, folio 13^v, <https://www.wdl.org/fr/item/10597/>. Consulté le 3 août 2016.

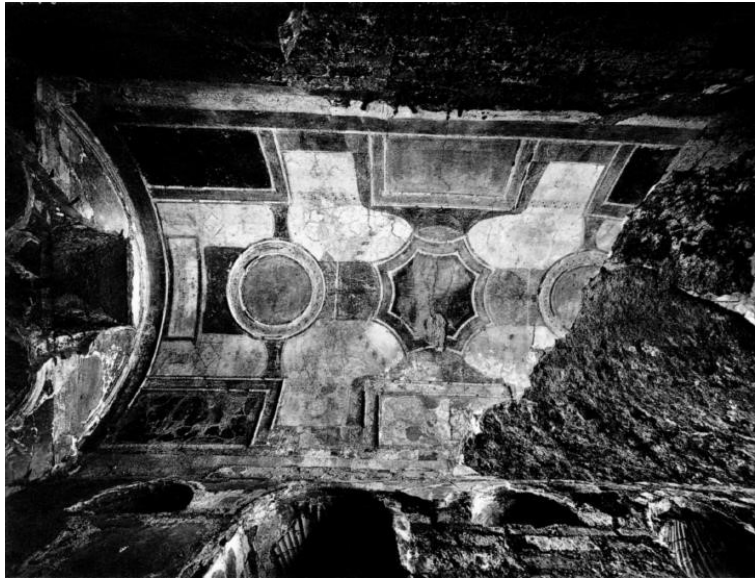


Figure 36. Voûte de la tombe N, Isola Sacra, Ostia.

© Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rome

Source : JOYCE, Hetty E. (2004). « Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], janvier, vol. 67, p.198, <http://www.jstor.org/stable/40026030>. Consulté le 7 août 2013.



Figure 37. Voûte de la tombe 55, Isola Sacra, Ostia.

© Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rome

Source : JOYCE, Hetty E. (2004). « Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], janvier, vol. 67, p.199, <http://www.jstor.org/stable/40026030>. Consulté le 7 août 2013.



Figure 38. Pinturicchio, voûte du chœur, v. 1509, Santa Maria del Popolo, Rome.
 Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 17 mars 2016.



Figure 39. Voûte à motifs géométriques, IV^e siècle, mosaïque, Santa Costanza, Rome, détail.
 Source : COLASANTI, Arduino (1915). *Volte e soffitti italiani*, Milano : Bestetti & Tumminelli, p. 1.

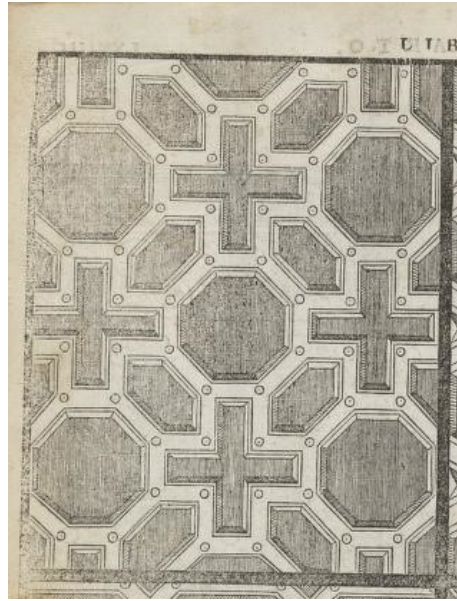


Figure 40. Sebastiano Serlio, *Croquis de compositions géométriques pour plafonds de bois*, 1540, détail. [1537].

Source : SERLIO, Sebastiano (1540). [En ligne], *Regole Generali Di Architettura Di Sebastiano Serlio Bolognese Sopra Le Cinque Maniere de Gli Edifici*, Venise : Francesco Marcolini da Forli (éd.), p. LXXIII, https://archive.org/details/ldpd_11820669_001. Consulté le 3 décembre 2015. [1537].



Figure 41. Plafond de bois à compartiments, XVI^e siècle, palazzo Mattei di Paganica, Rome.
Source : HAASE, Arthur (1996). « I soffitti lignei a Palazzo Mattei di Paganica », *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia italiana*, Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, p. 330.



Figure 42. À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), plafond à compartiments (vue partielle), v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.1 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), compartiment central, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail : *Armes de Marcantonio II Colonna*.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.2 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et Antée* et vertus théologiques et cardinales, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.3 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et le lion de Némée* et vertus théologiques et cardinales, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.4 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et le taureau de Crète et vertus théologiques et cardinales*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.5 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Hercule et Cerbère et vertus théologiques et cardinales*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.6 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *Le triomphe de Bacchus*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.7 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *La chasse au sanglier de Calydon*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.

© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.8 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *La chute de Phaéton*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 42.9 À la manière de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia (?), *La chute d'Icare*, v. 1575-1580 (?), huile sur bois, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 43. Anonyme, plafond à compartiments (vue partielle), v. 1570 (?), huile sur bois, pièce d'angle du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 43.1 Anonyme, *Emblèmes Colonna et Orsini, mascarons et oiseaux*, v. 1570 (?), huile sur bois, pièce d'angle du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 44. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur nord, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 45. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur est, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 46. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur ouest, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 47. Giovanni Ximenes et atelier (?), frise, 1563, mur sud, pièce à l'intérieur de la tour, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).

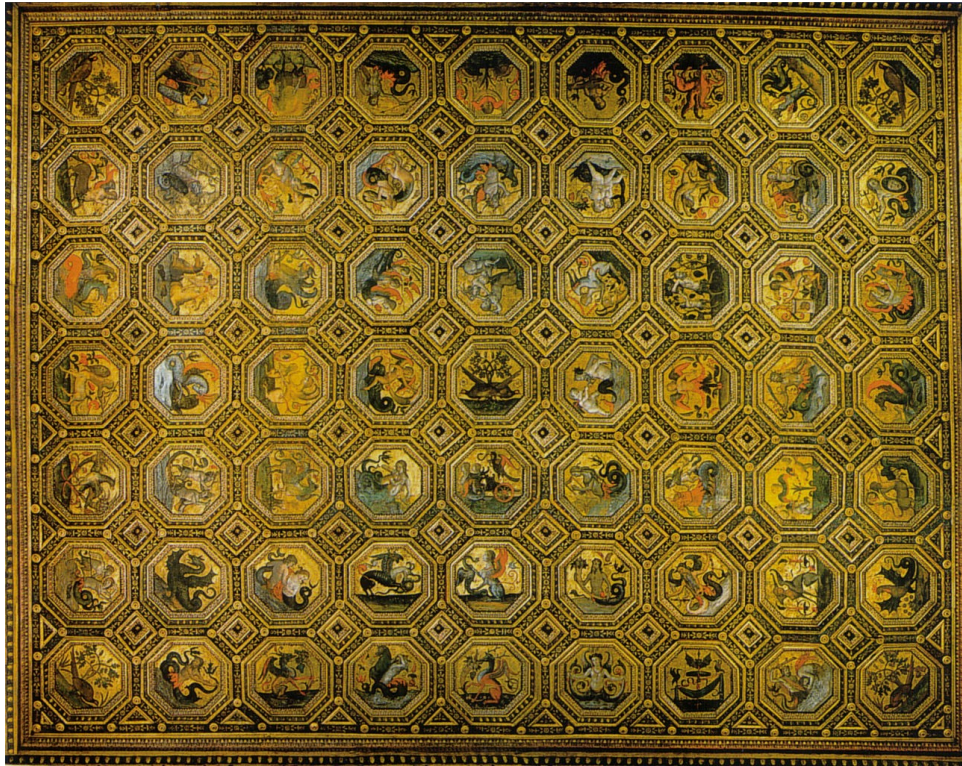


Figure 48. Pinturicchio, *soffitto dei Semidei*, v. 1490, Sala dei Semidei, palazzo dei Penitenzieri (della Rovere), Rome.

Source : Wikimedia Commons (2016). [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/>. Consulté le 15 juillet 2016.

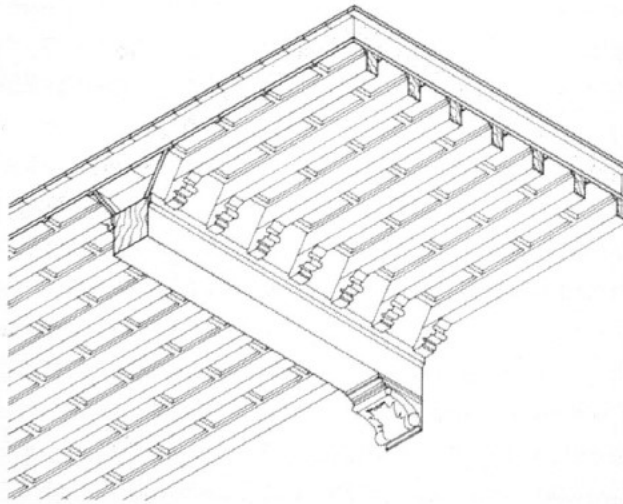


Figure 49. Alex Barry, *Schéma d'un plafond à poutres*, 1991.

Source : THORNTON, Peter (1991). *L'époque et son style : la Renaissance italienne, 1400-1600*. Traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Paris : Flammarion, p. 54.



Figure 50. Andrea del Castagno, *La Cène*, 1447, fresque, 470 x 950 cm, Sant' Apollonia, Florence.

© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 16 avril 2017.



Figure 51. Baldassare Peruzzi, *salle des Perspectives*, 1515-1517, fresque, villa Farnesina, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 16 avril 2016.

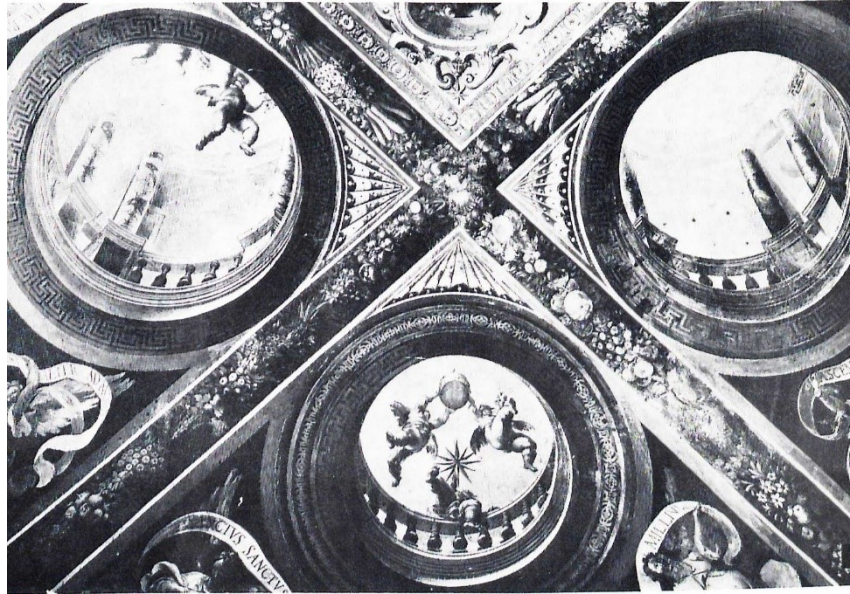


Figure 52. Giovanni Alberti, decoration de la voûte, 1592, Sacrestia Vecchia, San Giovanni in Laterano, Rome.

© Capitoleum (Rome)

Source : SJÖSTRÖM, Ingrid (1978). *Quadratura : Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm : Almqvist & Wiksell, p. 119.



Figure 53. Pinturicchio, voûte, 1492-1494, stuc peint, Sala delle Arti Liberali, Appartamento Borgia, palais du Vatican.

Source : Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna (2017). [En ligne], http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=20922&titolo=Bernardino+di+Betto%2C+Stemma+Borgia+entro+disco+solare%2C+Candelabre+con+putti%2C+tori+e+corone+d%27Aragona. Consulté le 2 juin 2016.



Figure 54. Raphaël, voûte, 1508-1511, fresque, Stanza della Segnatura, palais du Vatican.
 Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 55. Raphaël, voûte montrant les *Scènes de la vie de David*, v. 1518-1519, fresque, Loges de Raphaël, palais du Vatican.
 Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 56. Raphaël, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome, vue générale.
 Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 56.1 Raphaël, *Le concile des dieux*, 1517-1518, fresque, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome.
 Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 56.2 Raphaël, *Le banquet nuptial*, 1517-1518, fresque, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 56.3 Raphaël, *Mercure*, 1517-1518, fresque, Loggia de Psyché, villa Farnesina, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 57. Melozzo da Forlì, coupole, 1477-1480, fresque, sacristie de San Marco, sanctuaire Santa Casa, Loreto.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 24 mai 2016.



Figure 58. Alessandro Strozzi, *Plan de Rome*, 1474 (d'après l'original de 1450), détail.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 20 mars 2017.

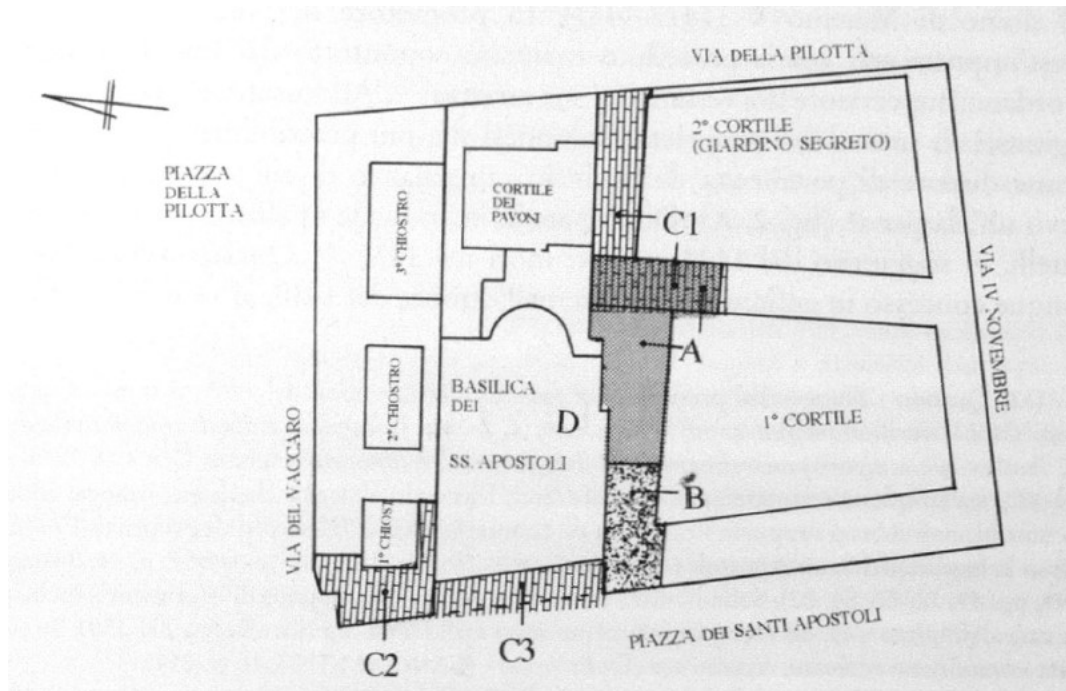


Figure 59. L. De Blasi, *Schéma graphique illustrant les phases de construction, au XV^e siècle, des palais entourant la basilique dei Santi Apostoli*, 2002.

Source : MAGISTER, Sara (2002). *Arte E Politica: La Collezione Di Antichità Del Cardinale Giuliano Della Rovere Nei Palazzi Ai Santi Apostoli*, série IX, vol. XIV, fasc. 4, Rome : Accademia nazionale dei Lincei, p. 395.

Légende du plan

- A) Palais de Martin V et du cardinal Bessarione
- B) Ajout de Pietro Riario sur les fondations préexistantes Colonna
- C) Ajout de Giuliano della Rovere
 - C1) Palazzina della Rovere
 - C2) Palazzo cardinalizio (del Vaso) et couvent franciscain
 - C3) Portail d'entrée de la basilique
- D) Chapelle de Sant'Eugenia

Le reste du schéma qui demeure vide indique des ajouts ultérieurs au XV^e siècle.

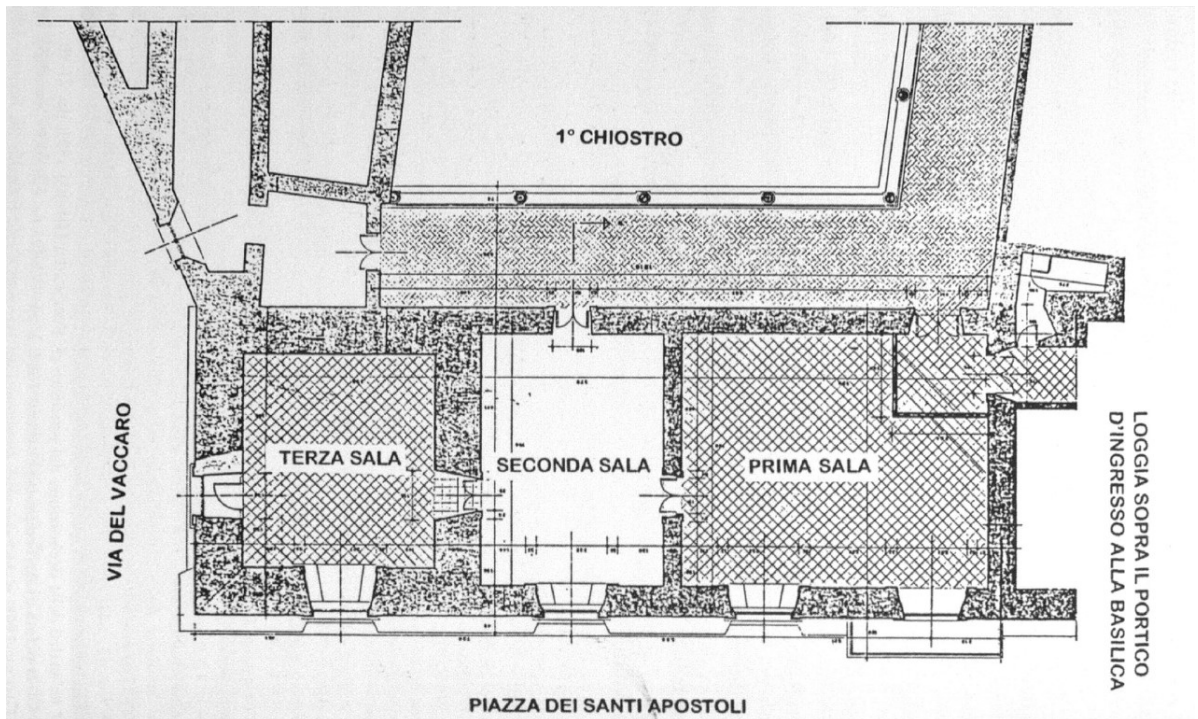


Figure 60. Plan du *piano nobile* du palazzo del Vaso (Colonna) et du couvent franciscain, Santi Apostoli, Rome.

Source : MAGISTER, Sara (2002). *Arte E Politica: La Collezione Di Antichità Del Cardinale Giuliano Della Rovere Nei Palazzi Ai Santi Apostoli*, série IX, vol. XIV, fasc. 4, Rome : Accademia nazionale dei Lincei, p. 426.



Figure 61. Plancher cosmatesque, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.

Source : SCHELBERT, Georg (2007). *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt : Books on Demand, p. 441.

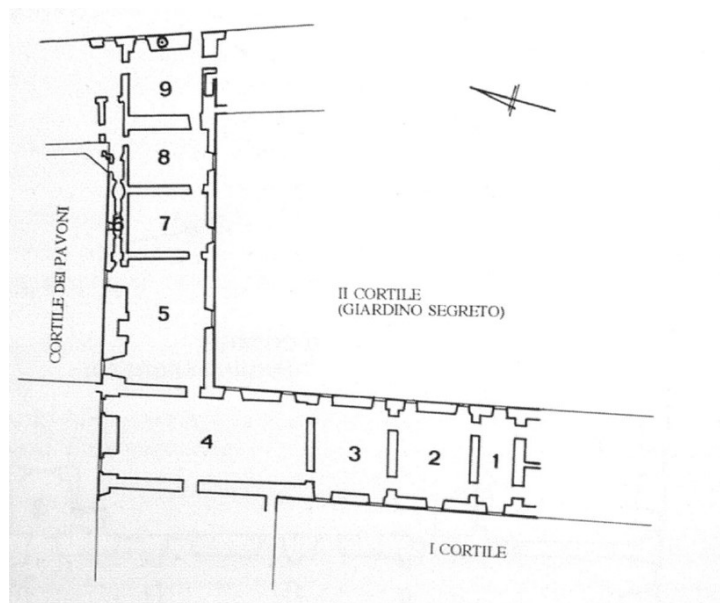


Figure 62. Plan du *piano nobile*, palazzina della Rovere, palazzo Colonna, Rome.
 Source : MAGISTER, Sara (2002). *Arte E Politica: La Collezione Di Antichità Del Cardinale Giuliano Della Rovere Nei Palazzi Ai Santi Apostoli*, série IX, vol. XIV, fasc. 4, Rome : Accademia nazionale dei Lincei, p. 400.

Légende du plan

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| 1) <i>Galleriola</i> | 6) Chapelle |
| 2) Seconde antichambre | 7) Antichapelle |
| 3) Première antichambre | 8) Salle d'audience |
| 4) <i>Camerone</i> | 9) <i>Salone</i> |
| 5) Salon turc | |



Figure 63. Scipione Pulzone, *Portrait de Marcantonio II Colonna*, 1575, huile sur toile, 202 x 119 cm, Galleria Colonna, Rome.
Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 24 mai 2016.

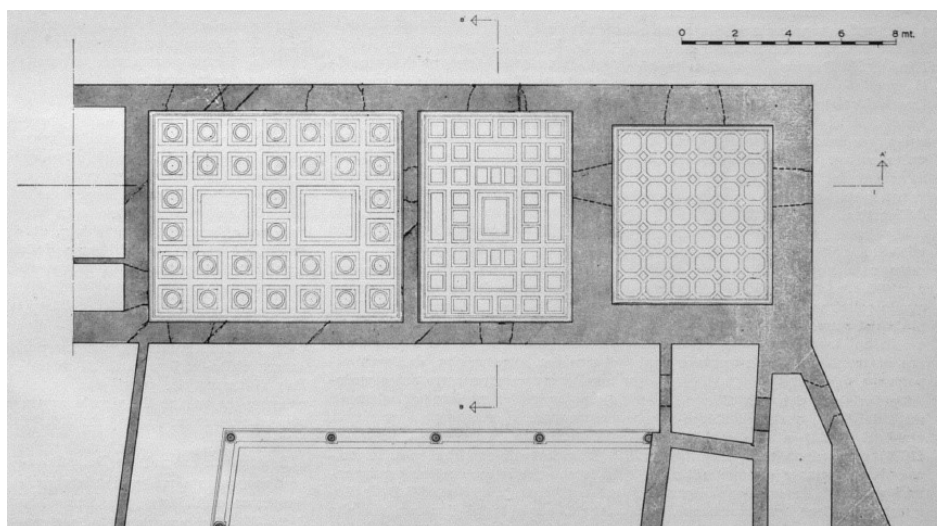


Figure 64. Schéma des plafonds, *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
Source : VANEGAS RIZO, Alfonso (1978). « Il palazzo cardinalizio Della Rovere ai SS. Apostoli a Roma », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.*, vol. XXIV, p. 5.



Figure 65. Lelio Barberi (?), frise, 1573-1574 (?), mur est, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 65.1 Lelio Barberi (?), *Narcisse*, 1573-1574 (?), fresque, mur est, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 66. Lelio Barberi (?), frise, 1573-1574 (?), mur ouest, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
 © Humberto N. Serri (2012).



Figure 66.1 Lelio Barberi (?), *L'enlèvement d'Europe*, 1573-1574 (?), fresque, mur ouest, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
 © Humberto N. Serri (2012).



Figure 67. Lelio Barberi (?), frise, 1573-1574 (?), mur nord, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 67.1 Lelio Barberi (?), *Apollon et Daphnée*, 1573-1574 (?), fresque, mur nord, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 67.2 Lelio Barberi (?), *Pyrame et Thisbé*, 1573-1574 (?), fresque, mur nord, *salone* (?) du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 68. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur nord, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 68.1 Matteo Neroni (?), *Les Piérides* flanquées de *Céres* et *Junon*, 1564-1568 (?), fresque, mur nord, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 69. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur sud, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
 © Humberto N. Serri (2012).



Figure 69.1 Matteo Neroni (?), *Les paysans de Lycie et Diane*, 1564-1568 (?), fresque, mur sud, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
 © Humberto N. Serri (2012).



Figure 69.2 Matteo Neroni (?), *Minerve*, 1564-1568 (?), fresque, mur sud, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 70. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur est, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 70.1 Matteo Neroni (?), *Place du Capitole*, 1564-1568 (?), fresque, mur est, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 71. Matteo Neroni (?), frise, 1564-1568 (?), mur ouest, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome.
© Humberto N. Serri (2012).



Figure 71.1 Matteo Neroni (?), *Tempietto*, 1564-1568 (?), fresque, mur ouest, pièce centrale du *piano nobile*, palazzo del Vaso (Colonna), Santi Apostoli, Rome, détail.
© Humberto N. Serri (2012).

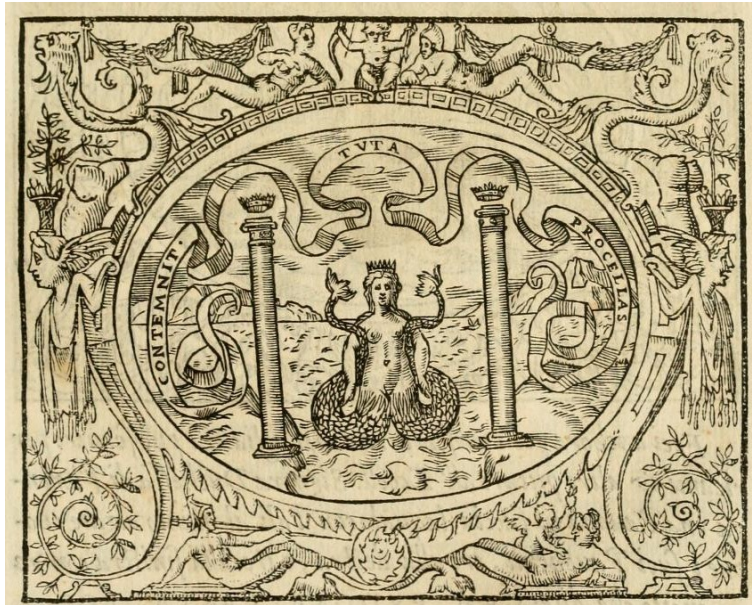


Figure 72. Paolo Giovio, *Imprese del Signor Stefano Colonna*, 1559.
 Source : GIOVIO, Paolo (1574). [En ligne], *Dialogo dell'impresie militari et amoroze di Monsignor Giouio, vescouo di Nocera : et del S. Gabriel Symeoni fiorentino : con vn ragionamento di M. Lodouico Domenichi, nel medesimo soggetto : con la tauola*, Lyon : Appresso Guglielmo Rouillio, p. 149, <http://archive.org/details/dialogodellimpre00giov>. Consulté le 17 octobre 2016. [1551].



Figure 73. Carlo Cesi (?), *Statue d'Hercule entre deux colonnes*, XVII^e siècle, fresque, Sala delle Feste, appartement de la Princesse Isabelle, palazzo Colonna, Rome, détail.
 Source : SAFARIK, Eduard A. (1999). *Palazzo Colonna*. Rome : De Luca, p. 17.



Figure 74. Collier de l'ordre de la Toison d'or, v. 1460, or et émail, 90 cm, Bourgogne ou Flandres, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

© KHM-Museumsverband

Source : Kaiserliche Schatzkammer Wien (s. d.). [En ligne], www.khm.at/de/object/c275c187b1/. Consulté le 24 mars 2016.

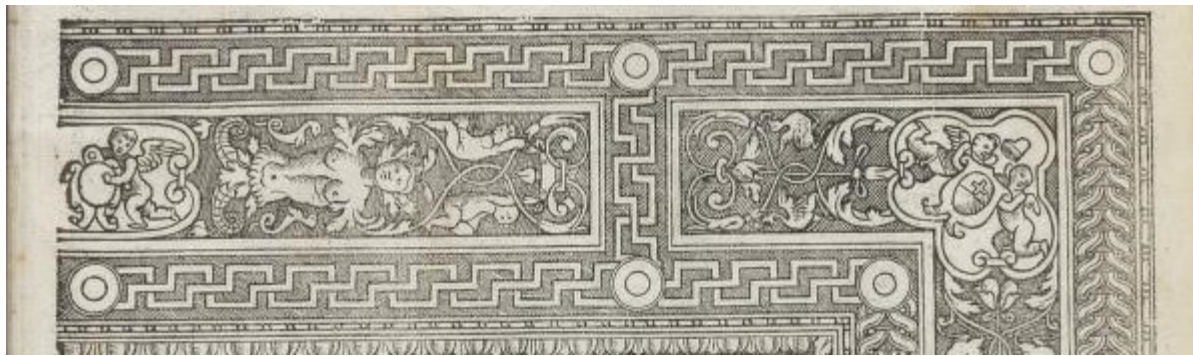


Figure 75. Sebastiano Serlio, *Motif de grecque dédoublée*, 1540, détail. [1537].

Source : SERLIO, Sebastiano (1540). [En ligne], *Regole Generali Di Architettura Di Sebastiano Serlio Bolognese Sopra Le Cinque Maniere de Gli Edifici*, Venise : Francesco Marcolini da Forli (éd.), p. LXXIII, https://archive.org/details/ldpd_11820669_001. Consulté le 3 décembre 2015. [1537].

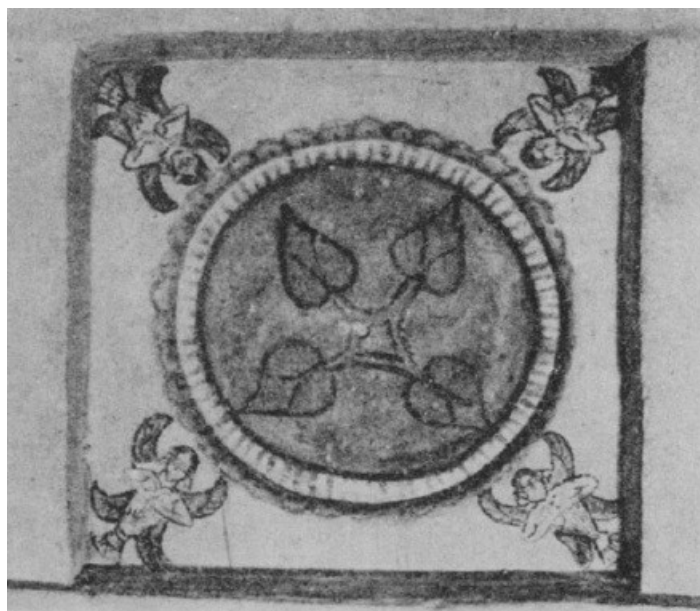


Figure 76. Voûte, début du V^e siècle av. J-C, pigments colorés sur pierre, tombeau étrusque dit « tombe du Singe », Chiusi, Italie.
 Source : LEHMANN, Karl (1945). « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, [En ligne], mars, vol. 27, no. 1, <http://www.jstor.org/stable/3046977>. Consulté le 2 octobre 2014.



Figure 77. Centre de la voûte avec la figure de Bel-Jupiter et autres personnifications des planètes, v. I^{er} siècle, adytum méridional, temple de Bel, Palmyre, Syrie.



Figure 78. Annibale Carrache, *Amours des dieux*, 1597-1604, fresque et stuc, galerie Farnèse, palazzo Farnese, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 79. Jacopo Caraglio d'après Perino del Vaga, *Jupiter et Io* de la série des *Amours des dieux*, v. 1540, gravure, *The Illustrated Bartsch*, vol. 28.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.

Figure 80. Jacopo Caraglio d'après Perino del Vaga, *Bacchus et Érigone (ou Ariadne?)* de la série des *Amours des dieux*, v. 1540, gravure, 175 x 133 mm, *The Illustrated Bartsch*, vol. 28.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.



Figure 81. Paris Bordone, *Flore*, v. 1540, huile sur toile, 1,05 x 0,85 m, Musée du Louvre, Paris.

© RNM-Grand-Palais / Hervé Lewandowski

Source : Images d'art ([s.d.]). [En ligne], <http://art.rmngp.fr/fr>. Consulté le 27 mars 2017.



Figure 82. Paris Bordone, *Portrait d'une jeune femme*, v. 1543-1550, huile sur toile, 1,03 x 0,83 m, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

© Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

Source : Museo Thyssen-Bornemisza (2009). [En ligne],

http://www.museothyssen.org/en/thyssen/zoom_obra/823. Consulté le 30 mars 2017



Figure 83. Galerie des Cartes géographiques, 1578-1581, stuc et fresque, Palais apostolique du Vatican, Rome, vue générale.

© SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y. (2006)

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 30 mars 2017.



Figure 83.1 Galerie des Cartes géographiques, 1578-1581, stuc et fresque, Palais apostolique du Vatican, Rome, détail : *Huppe fasciée*.

Source : ZOLLIKOFER, Kaspar (2012). « Rappresentazioni della natura fra scienza e poesia : immagini ornitologiche nel Palazzo Vaticano di Gregorio XIII », *Unità e frammenti di modernità : arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, Claudia Cieri Via et als. (éds.), Pise : Serra, Coll. « Studia erudita, 9 », p. 165.



Figure 84. Raphaël et Giovanni da Udine, décor de la Première Loge occidentale, v. 1519, fresque, Palais apostolique du Vatican, Rome.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.



Figure 85. Giovanni da Udine, décor de la *logetta* du cardinal Bibbiena, 1516-1517, fresque, palais du Vatican, Rome, détail pariétal.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.



Figure 86. Baldassare Peruzzi, *Volta dorata*, v. 1519, fresque, palazzo della Cancelleria, Rome.

Source : Web Gallery of Art ([s.d.]). [En ligne], <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 23 mai 2016.

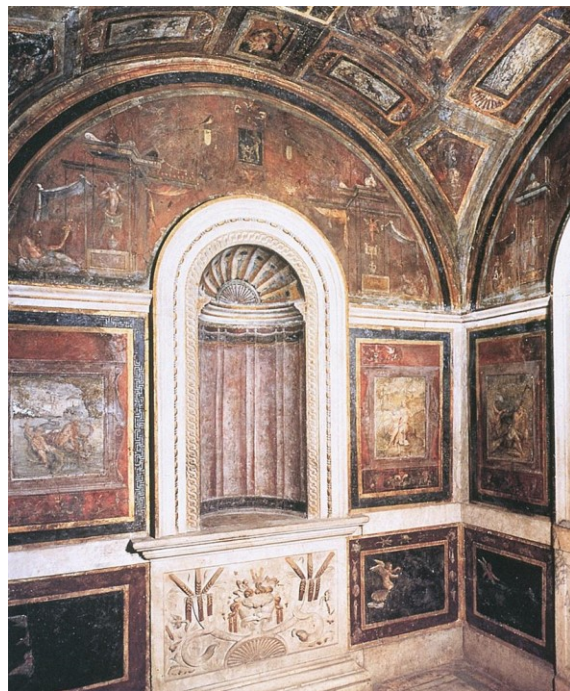


Figure 87. *Stufetta* du cardinal Bibbiena, 1516, fresque, palais du Vatican, Rome.

Source : Artstor ([s. d.]). [En ligne], <http://library.artstor.org/library/#1>. Consulté le 27 mars 2016.



Figure 88. Konrad Gesner, *Upupa*, 1585. [1555].
 Source : GESNER, Konrad (1585). [En ligne], *Conr. Gesneri Tigurini, ... Historiae animalium liber 3. qui est de auium natura. Nunc denuo recognitus ac pluribus in locis emendatus, multisque nouis iconibus & descriptionibus locupletatus, ac denique breuibus in margine annotationibus illustratus, ... Adiecti sunt ad calcem libri indices alphabetici decem super nominibus aui*, p. 776, https://archive.org/details/bub_gb_OKGaf7B1PFsC. Consulté le 30 mars 2017. [1555].



Figure 89. Ulysse Aldrovandi, *Upupa cum gramine panniculato phalaroide*, 1599, gravure sur bois.
 Source : ALDROVANDI, Ulysse (1599). [En ligne], *Vlyssis Aldrovandi ... Ornithologiae, hoc est de avibus historiae, libri XII ...*, p. 704, <http://archive.org/details/hin-wel-all-00001978-001>. Consulté le 30 mars 2017.

Term Used	Contemporary Equivalent	English	Binomial nomenclature
Aquila		Eagle	<i>Aquila chrysaetos</i>
Assiuolo		Scops owl	<i>Otus scops</i>
Barbagianni ¹⁴⁰		Barn owl	<i>Tyto alba</i>
Beccafico		Garden warbler	<i>Sylvia borin</i>
Calderugio	Cardellino	Goldfinch	<i>Carduelis carduelis</i>
Cardellino		Goldfinch	<i>Carduelis carduelis</i>
Cicognello		Stork	<i>Ciconia ciconia</i>
Civetta		Little owl	<i>Athene noctua</i>
Codirosso		Redstart	<i>Phoenicurus phoenicurus</i>
Colombo		Common pigeon	<i>Columba livia</i>
Cornacchino	Sparviero	Sparrow hawk	<i>Accipiter nisus</i>
Cornice	Cornacchia	Carrion crow	<i>Corvus corone</i>
Cuco/Cucco	Cuculo	Cuckoo	<i>Cuculus canorus</i>
Fagiana		Female pheasant	<i>Phasianus colchicus</i>
Fagiano		Male pheasant	<i>Phasianus colchicus</i>
Falcone		Peregrine falcon	<i>Falco peregrinus</i>
Fanello ¹⁴¹		Linnet	<i>Carduelis cannabina</i>
Fringuello		Chaffinch	<i>Fringilla coelebs</i>
Gallo		Cock	<i>Gallus gallus</i>
Gufo		Long-eared owl	<i>Asio otus</i>
Lucherino		Siskin	<i>Carduelis spinus</i>
Merlotto		Blackbird	<i>Turdus merula</i>
Oca		Goose	<i>Anser anser</i>
Ortolano		Ortolan bunting	<i>Emberiza hortulana</i>
Papero		Gosling	<i>Anas platyrhynchos</i>
Passero		House sparrow	<i>Passer domesticus</i>
Pincione	Fringuello	Chaffinch	<i>Fringilla coelebs</i>
Pollo		Chicken	<i>Gallus gallus</i>
Quaglia		Quail	<i>Coturnix coturnix</i>
Rosignolo	Usignolo	Nightingale	<i>Luscinia megarhynchos</i>
Sparviero		Sparrow hawk	<i>Accipiter nisus</i>
Starnone	Starna	Grey partridge	<i>Perdix perdix</i>
Stornello	Storno	Starling	<i>Sturnus vulgaris</i>
Tordo		Song thrush	<i>Turdus philomelos</i>
Tortorino	Tortora	Turtledove	<i>Streptopelia turtur</i>
Usignolo		Nightingale	<i>Luscinia megarhynchos</i>

Figure 90. Allen J. Grieco, Liste des oiseaux utilisés comme métaphores du membre masculin dans le langage italien (XIV^e au XVII^e siècle), tiré du *Dizionario storico del lessico erotico italiano* (1996), 2010.

Source: GRIECO, Allen J. (2010). « From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality », *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Sara F. Matthews Grieco (éd.), Farnham, Surrey, England; Burlington, VT : Ashgate, p. 126.



Figure 91. Anonyme, *Albero delle donne* (ou *della Fecondità*), dernier quart du XIII^e siècle, fresque, Fonti dell'Abbondanza, Massa Maritima.

Source : Comune di Massa Maritima (2011). [En ligne], <http://www.comune.massamaritima.gr.it/immagini/menu1053/affresco.jpg>. Consulté le 28 novembre 2016.



Figure 92. Attribué au Maître de la Chronique Scandaleuse, *Deux femmes tentant d'attraper des cœurs volants*, v. 1500, papier et parchemin, 130 x 95 mm, France.

Source : SALA, Pierre (v. 1500). [En ligne], *Petit Livre d'Amour*, folio 13, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_955&index=108. Consulté le 28 novembre 2016.



Figure 93. Sisto Badalocchio, *Diane et ses nymphes attrapant des oiseaux*, huile sur toile.
 © Robilant+Voena
 Source : Myth'art (2016). [En ligne], http://arts.mythologica.fr/artist-b/pic/badalocchio_diane.jpg. Consulté le 30 mars 2017.

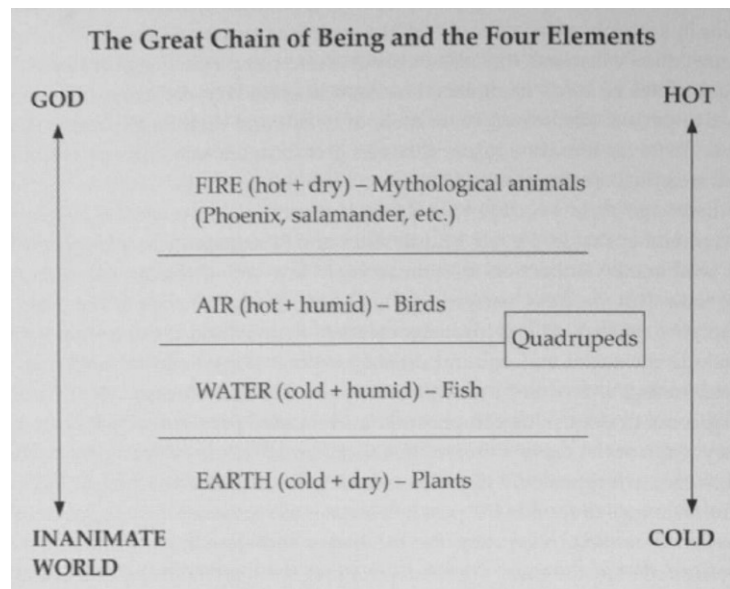


Figure 94. Allen J. Grieco, *The Great Chain of Beings and the Four Elements*, 2010.
 Source: GRIECO, Allen J. (2010). « From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality », *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Sara F. Matthews Grieco (éd.), Farnham, Surrey, England; Burlington, VT : Ashgate, p. 112.