

2005

3

Studiolo



histoire de l'art

SOMOGY
EDITIONS



DE L'ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

Directeur de la publication

RICHARD PEDUZZI, directeur de l'Académie de France à Rome

Rédacteur en chef

OLIVIER BONFAIT, chargé de mission pour l'histoire de l'art

Comité de rédaction

PHILIPPE BORDES, CHRISTOPHE LERIBAUT, STÉPHANE LOIRE, CHRISTIAN MICHEL, PHILIPPE MOREL, ANNE PINGÉOT, FANETTE ROCHE-PEZARD, PHILIPPE SÉNÉCHAL, DANIEL SOUTIE, ANNE SPICA.

Comité italien

ANDREA BACCHI, ELENA FUMAGALLI, TOMASO MONTANARI, CARLO SISI. Le comité a en charge la ligne éditoriale de la revue, le choix et la relecture des articles. Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs.

Conseil scientifique

DANIEL ARASSE[†], ENRICO CASTELNUOVO, MARISA DALAI EMILIANI, SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, CATHERINE GOGUEL, ALVAR GONZÁLES-PALACIOS, BERT W. MEYER, CLAUDE MIGNOT, ANNA OTTANI CAVINA, SANDRA PINTO, GÉRARD RÉGNIER, STEFFI ROETIGEN, PIERRE ROSENBERG, VICTOR STOICHITA, HENRI ZERNER.

Secrétaire de rédaction

FLORENCE COLIN DE VERDIÈRE

Conception graphique

PASCALE OGÉE

Maquette

OLIVIER BONFAIT

Réalisé à Rome par

DE LUCA EDITORI D'ARTE, ROME

© Villa Médicis, Académie de France à Rome, Rome, 2005
Viale Trinità dei Monti, 1
00187 Rome - Italie
Tél : [00 39] 06 67 61 245
Fax : [00 39] 06 67 61 207

© Somogy éditions d'art, Paris, 2005
57, rue de la Roquette
75011 Paris - France
Tél : [00 33] 1 48 05 70 10
Fax : [00 33] 1 48 05 71 70

Prix du numéro : 40 €

ISBN : 2 85056 794 9

ISSN : 1635-0871

Dépôt légal : juin 2005

Imprimé en Italie (Union européenne)



SOMOgy
ÉDITIONS
D'ART

5 PRÉFACE

RICHARD PEDUZZI,
directeur de l'Académie de France à Rome

6 Trois ans

OLIVIER BONFAIT

7 ÉDITORIAL : Daniel Arasse en Italie

PHILIPPE MOREL
professeur à l'Université Paris I Panthéon - Sorbonne

9 POUR DANIEL ARASSE

Biographie et bibliographie

19



CLAUDIA CIERI VIA

Viaggi in Italia. Daniel Arasse: una biografia intellettuale

L'itinéraire italien de Daniel Arasse, dans sa géographie matérielle et intellectuelle, de l'espace perspectif de l'Annonciation à la création artistique de Léonard, retracé par une personne qui l'avait bien connu, donne à voir le parcours intellectuel d'un historien de l'art proche des œuvres et ouvert aux chemins actuels de la connaissance. Cette intimité toute italienne avec l'art lui a permis d'interroger, à travers les œuvres du passé, la création contemporaine.

DOSSIER

Arts visuels et théâtre

YVES HERSANT

35 Quelques jalons

Dans les problématiques de l'interaction entre théâtre et arts visuels qui se met en place à la Renaissance, l'auteur souligne que la logique propre à chaque protocole ne doit pas empêcher le développement d'études théoriques, à partir de la dimension transitive et réflexive de ces arts de représentation.

39



MARC BAYARD

La théâtralité picturale dans l'art italien de la Renaissance

En interrogeant, à partir de relectures d'œuvres aussi connues que les *Noces de Cana* de Véronèse ou la chapelle Carafa de Filippino Lippi, les modes de relation entre le spectateur et le spectacle pictural, l'auteur en vient à distinguer une théâtralité picturale référentielle, qui stimule chez le spectateur une démarche de reconnaissance, et une théâtralité processionnelle, qui l'invite à un processus de participation à la fois physique et métaphysique.

65



DENIS RIBOUILLAUT

Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli : un théâtre des jardins et du territoire

Une identification précise des paysages qui décorent le salon d'Hercule de la villa d'Este de Tivoli, montre combien cette salle, centrale dans l'économie de la Villa, est au cœur d'une topographie romaine illustrée restituée et opère comme un théâtre, au sens où l'entendaient les hommes de la Renaissance, à la fois un lieu scénique et un espace ordonné par l'esprit, comme les théâtres de mémoire.

95 EMMANUELLE HÉNIN



Iphigénie ou la représentation voilée

À partir du mythe de la peinture de Timanthe représentant le sacrifice d'Iphigénie, la comparaison d'œuvres, des fresques de Pompéi aux tableaux de David, et de textes, des traités de Castelvetro aux réflexions sur le théâtre du XVIII^e siècle, fait ressortir les nœuds qui s'articulent

autour du dicible et du visible, les modes opératoires de la *catharsis* et les enjeux rhétoriques qui unissent et distinguent, autour de la représentation, les arts du théâtre et de la peinture.

133 CRISTIANO MARCHEGIANI



Passaggio al Neoclassico. Dalla salle oblongue verso la cavea vitruviana: geometrie teatrali nel secondo

Settecento fra Parigi e Roma

La mise en relation des discours critiques, des textes théoriques et des nombreuses constructions de théâtre en Italie et en France à partir de 1740 souligne l'importance des débats à la fois sociaux et architecturaux autour de ce type de monument entre les deux pays, alors que la salle oblongue cède la place à la forme du cercle, à la fois antique et moderne.

169 MARK LEDBURY



Stages of Creation : History, Epic and Theatre in David's Early History Paintings Projects

La découverte d'une feuille de notes prises par David à partir des pièces de théâtre de Corneille et de Racine ou des textes anciens comme Homère et Plutarque et l'étude des dessins correspondant mettent à jour les étapes d'une invention picturale proprement théâtrale, de la sélection du sujet à la mise en œuvre de la composition, quand théâtre rime avec grandeur morale. Une démarche qui permet d'analyser les processus de la création davidienne dans la décennie 1780.

VARIA

191 JÉRÉMIE KOERING



La Sala di Troia di Jules Romain : l'histoire et ses complications

L'interprétation de la salle de Troie peinte par Jules Romain pour les Gonzague dans le palais ducal de Mantoue comme un manifeste politique pour défendre et illustrer la mainmise sur le Monferrat pose le problème de l'éloquence du politique dans le palais du prince au XVI^e siècle. L'iconographie précise des histoires représentées importe peut-être moins que la valeur de secret et le privilège des dévoilements apportés à la *lectio* de l'œuvre, dont les potentialités sémantiques sont ouvertes.

219 PHILIPPE JARJAT



Photographier les fresques de Raphaël au Vatican en 1869 : histoire des images d'Adolphe Braun

Par bien des aspects, le volume de photographies faites par la firme Braun d'après les fresques de Raphaël au Vatican et dédié à Pie X ressemble aux anciens recueils d'estampes et s'inscrit dans les modes de diffusion de la fortune de l'artiste. Mais l'auteur préfère insister sur ce qu'il révèle des usages et pratiques de la photographie dans une démarche de reproduction et de protection des œuvres, dans un contexte muséographique toujours plus déterminant.

247 ANGELA SANNA



Enrico Baj et le surréalisme : de l'exposition Éros à la querelle de l'Anti-procès

Comment un artiste italien réussit à s'insérer dans le sillage du mouvement surréaliste des années 1950 tout en restant indépendant ? Une enquête qui s'appuie sur de nombreux témoignages inédits, interviews ou correspondance de l'artiste, sur l'histoire des expositions et retrace ainsi les ambiguïtés du mouvement surréaliste dans la modernité de l'après-guerre.

FORUM

269 TOMASO MONTANARI



Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani

Comme Poussin, Bernin connut une fortune historiographique considérable dans les quarante dernières années, entre une monographie qui permet de stabiliser le catalogue sculpté de l'artiste, des essais proposant des voies nouvelles de lecture des œuvres, et des expositions récentes. Au-delà des discussions, nécessaires, d'attributions et de chronologie, cet état de la recherche suggère de nouvelles catégories dans le catalogue de Bernin sculpteur et propose des pistes de recherches inédites sur l'artiste romain.

INFORMATIONS

299 *Les Académies de Beaux-Arts en Italie*

326 *L'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome (2003 - 2004)*

334 RÉSUMÉS

Français 334 - Italiens 337 - Anglais 340 - Allemands 343

347 BIOGRAPHIES DES AUTEURS

Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli : un théâtre des jardins et du territoire

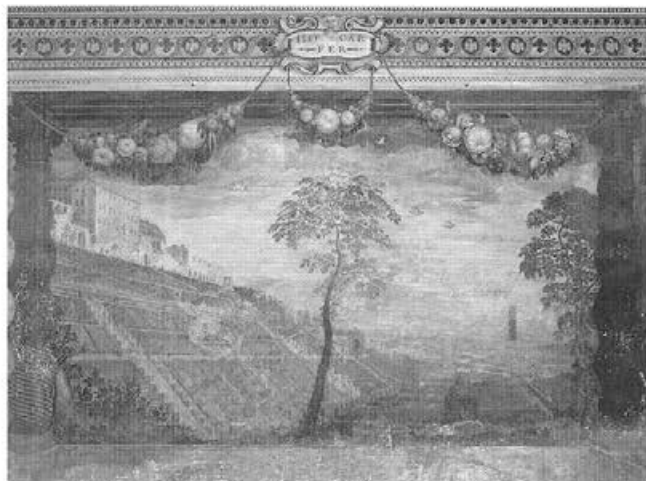
DENIS RIBOULLAULT

Après une longue campagne de restauration, la villa d'Este a retrouvé sa splendeur d'antan. L'eau des fontaines jaillit à nouveau et les orgues hydrauliques font entendre leur chant mystérieux après plusieurs siècles de silence. Plus haut, dans la villa, les fresques elles aussi ont retrouvé leurs couleurs originales. Peut-être les visiteurs, traversant généralement à la hâte la succession des salles qui mènent aux célèbres jardins, s'attarderont désormais un peu plus pour admirer les peintures couvrant les parois et les voûtes, peintures qui contribuèrent à transformer un austère monastère franciscain en l'une des plus magnifiques demeures princières de la campagne romaine au XVI^e siècle, résidence du puissant

cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este¹. Mais rendons-leur justice car l'attention des historiens s'est également concentrée pour l'essentiel sur les jardins, la décoration peinte n'ayant fait l'objet que d'analyses très ponctuelles et peu approfondies. Après la parution des monographies exemplaires sur la villa, de David Coffin et de Carl Lamb, respectivement en 1960 et 1966, aucun ouvrage ou article n'est venu enrichir le débat ou raffiner les analyses pionnières des deux auteurs². Ce n'est que récemment que Patrizia Tosini est revenue sur la question des fresques de paysage qui constitue l'objet de cet article, et a souligné en particulier l'attention, sans précédents à Rome, donnée à la représentation du paysage sous le



1. Tivoli, Salone de la villa d'Este, vue générale vers le nord.

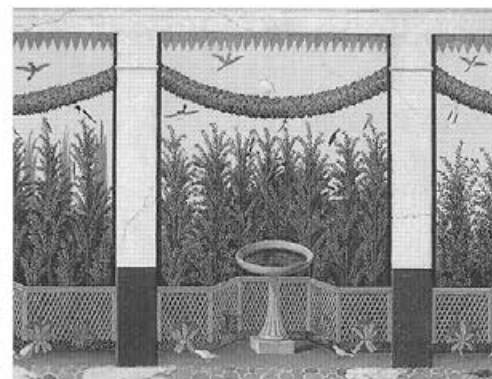


pinceau de Girolamo Muziano, « *il giovane dei paesi* »³.

La question de la fonction et de la signification des paysages décorant les parois du *Salone* a été généralement négligée ou traitée de manière trop superficielle (fig. 1). Les analyses portent principalement sur la grande vue de la villa, considérée à juste titre comme un document essentiel pour la compréhension de la genèse du site (fig. 2). Dans son étude du *Salone*, Leif Monssen par exemple s'attarde sur les colonnes salomoniques de l'architecture peinte, sur la fresque du *Festin des dieux* ou encore sur « l'idée de Nature » à laquelle participent les personnages et les scènes de la voûte, mais accorde peu de place aux paysages. L'auteur adopte en cela une attitude typique qui consiste à considérer la peinture de paysage à cette époque en terme de genre décoratif uniquement : une hypothèse de départ incomplète qui le conduit à des conclusions forcément limitées.

Un seul auteur, le grand archéologue originaire de Tivoli Vincenzo Pacifici, semble avoir proposé un point de vue différent. Dans un bref article publié à l'occasion de la redécouverte des fresques en 1929, il se concentrait sur la vue représentant la villa d'Este de Montecavallo à Rome et reconnaissait sans peine dans les autres vues les principales fontaines du jardin. Mais il suggérait aussi que les autres paysages, « d'un intérêt considérable pour notre connaissance de la topographie locale », évoquaient le territoire de Tivoli. C'est en partant de cette hypothèse selon laquelle les paysages du *Salone* sont des représentations topographiques de Tivoli et de son territoire que nous tenterons d'abord de les identifier et de mettre au jour le programme profondément cohérent du *Salone*, la pièce principale de la villa d'Este. Dans une deuxième partie, l'analyse formelle des fresques du *Salone* nous permettra d'explorer la question centrale de la « théâtralité » du décor : un concept qui au sein de l'art des jardins de la Haute Renaissance recouvre une riche variété de significations⁴.

2. Vue de la villa d'Este, Tivoli, Salone de la villa d'Este.



3. Pompéi, maison de Salluste, paroi peinte d'un *triclinium* antique.

Portraits et autoportraits

LE SALONE COMME RECRÉATION D'UNE SALLE À MANGER ANTIQUE

Dans leurs études sur la villa, David Coffin et Carl Lamb ont omis de mettre en rapport la décoration du *Salone* avec sa fonction, bien que dans la description de la villa par Umberto Foglietta en 1569, la salle ait été désignée par le terme explicite de *triclinio*, c'est-à-dire salle à manger antique⁵. La fonction de salle à manger du *Salone*, dans le contexte du *revival* de l'antiquité qui qualifie la villa d'Este, dépasse de beaucoup une simple définition typologique des pièces d'un palais cardinalice : elle donne au *Salone* un statut de prestige et d'apparat et conditionne, comme nous allons le voir, la forme de sa décoration, son rapport au paysage et son iconographie.

À l'époque antique, l'événement central de toute réunion entre membres de la haute société était le banquet. Que l'on commence par se rendre aux bains ou que l'on s'exerce à la chasse, le banquet venait toujours couronner la journée par un cérémonial bien défini. Les auteurs anciens, de Cicéron racontant la réception qu'il offrit à Jules César dans sa villa de Puteoli (*Ad Att.*, 13, 52) jusqu'à Sidoine Apollinaire relatant cinq siècles plus tard son séjour agreste en Gaule (*Ep.*, 2, 9), s'accordent à placer le banquet au centre du concept d'hospitalité. Le succès du repas ne dépendait pas seulement de la qualité et de la variété des nourritures présentées mais aussi de l'élégance et du luxe du lieu dans lequel il était servi⁶. On trouve ainsi dans les textes classiques, tel celui de Plutarque décrivant la villa de Lucullus près de Frascati (*Luc.*, 39, 3-5) ou Pline le Jeune dissertant sur ses villas toscane et laurentine (*Ep.*, 2.17, 5-6), une attention particulière accordée à la salle à manger. Celle-ci pouvait recouvrir des formes différentes mais toutes les sources s'entendent pour faire du rapport entre intérieur et extérieur et de l'importance de la vue sur le jardin et le paysage les caractéristiques principales de ce type de pièces⁷. En effet, le *triclinium* pouvait être ouvert sur l'extérieur

au moyen d'une rangée de colonnes ou situé directement en plein air, la végétation jouant alors le rôle d'architecture grâce à des tonnelles ou des pergolas⁸. Souvent, dans les pièces fermées et là où de véritables baies étaient impossibles, les murs étaient décorés de peintures illusionnistes qui en rompaient la continuité (fig. 3). Cette ouverture sur l'extérieur permettait d'y installer des fontaines, des cascades, ou même de véritables cours d'eau qui reliaient l'espace domestique à l'espace du jardin⁹. D'après les sources, le caractère théâtral des *triclinia* antiques était prolongé par l'organisation, dans le contexte des repas, des divertissements les plus variés. Varron et Lucullus disposèrent par exemple leurs salles à manger au milieu de volières offrant aux invités le spectacle de la beauté et du chant des oiseaux, un contrepoint subtil au murmure des fontaines. Le chant, la danse et l'acrobatie, la poésie et le théâtre, la musique jouée sur des lyres, des flûtes ou des orgues à eau faisaient de ces banquets de magnifiques spectacles dont la salle à manger constituait le décor splendide¹⁰.

Le *Salone* de la villa d'Este reflète admirablement les

4. Tivoli, *Salone* de la villa d'Este, paroi nord-est.



5. Federico Zuccari, *Le Festin des dieux*, Tivoli, *Salone* de la villa d'Este.

thèmes développés par les auteurs classiques et constitue par conséquent l'un des meilleurs exemples dans l'art maniériste italien de la réinterprétation d'un modèle antique à partir de sources écrites. Pièce principale de l'*appartamento di rappresentanza*, le *Salone* a été conçu comme une loggia-belvédère ouvrant sur les jardins et le paysage (fig. 1). Le peintre Girolamo Muziano a, pour ainsi dire, percé les murs au moyen d'une double rangée de colonnes torsées qui soutiennent la corniche véritable de la salle décorée aux armes du propriétaire ; entre les colonnes, il a peint de nombreuses vues sur la campagne et les jardins. Une variété d'oiseaux, virevoltant dans les paysages, perchés sur les guirlandes de fruits suspendues entre les colonnes ou se pavanant dans la pièce, ajoute à l'illusionnisme du décor¹¹. Sur le mur nord-est, la fontaine dite de Tivoli ou *fontanina*, avec ses éléments rustiques, évoque les grottes-fontaines ou cascades au son desquelles dinaient les anciens (fig. 4). Même les orgues souvent mentionnées dans les textes antiques y trouvent leurs places : la fameuse fontaine de l'orgue des jardins est représentée dans un coin de la pièce et l'on peut voir de petites orgues essaimées dans les grotesques de la voûte¹².

Il est certain que Pirro Ligorio, l'architecte des jardins et l'un des auteurs présumés du programme décoratif de la villa, connaissait de telles sources comme d'autres spécialistes de l'antiquité et théoriciens de l'art de son époque, et qu'il s'en est inspiré pour concevoir le *Salone*. Ainsi Paolo Cortesi dans son *De Cardinalatu* (1510) recommande-t-il au cardinal de placer la salle à manger au premier étage de son palais, de manière à offrir une vue sur une promenade couverte ou un jardin¹³. Alberti, reprenant fidèlement dans le *De Re aedificatoria* (1485) les conseils de Plinie et de Vitruve insiste lui aussi sur l'importance de la vue : « *La sala di riunione dei principi e i triclini saranno situati in luogo privilegiato. Tale preminenza*

sarà determinata dalla posizione elevata e tale da permettere la vista di un ampio panorama all'intorno, sul mare o sulle colline »¹⁴.

Comme chez Alberti et les auteurs romains, l'équation entre une « salle de représentation » et une salle à manger est bien attestée pour la villa d'Este. Le *Salone* correspond en cela clairement à la typologie des salles de réceptions romaines de la Renaissance selon laquelle la *sala grande* servait aussi bien aux cérémonies et audiences qu'aux banquets et représentations théâtrales¹⁵. En effet, si la plupart des documents comptables mentionnent la pièce comme *Sala grande* ou *Salone*, Foglietta, comme on l'a vu, parle bien dans sa lettre de 1569 du *triclinio*. Adossé au *criptoportico*, autre emprunt à l'architecture des villas antiques, le *Salone* résonnait du bruit des fontaines qui « *deliziano gli orecchi di coloro che sono a tavola e ne appagano la vista con l'amabile aspetto* »¹⁶.

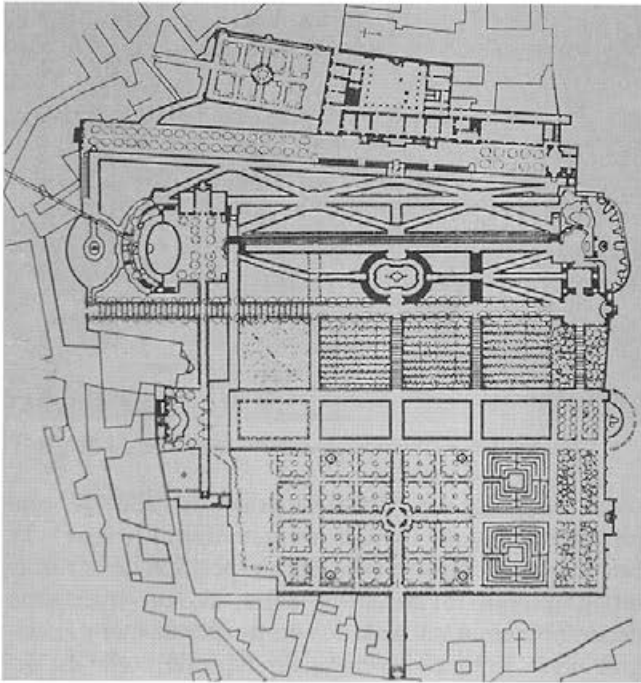
Au centre de la voûte, la scène du *Festin des dieux* auquel est convié le héros Hercule apparaît comme une allusion supplémentaire à la double fonction de la salle et au prestige qu'elle recouvrait dans la vie de la villa (fig. 5). La scène est inspirée de la célèbre fresque des *Noces de Psyché* de Raphaël dans la loggia homonyme de la villa Farnesina à Rome¹⁷. Poursuivant sur le thème de la salle à manger antique, le peintre, probablement Federico Zuccari, a représenté là une véritable *accubatio*, c'est-à-dire un dîner où les personnages semi couchés à la mode antique et entourés de danseurs et de musiciens, discutent et se restaurent. En s'inspirant de l'architecture et de la décoration antiques pour leurs villas et palais, les cardinaux romains du XVI^e siècle comme Hippolyte d'Este cherchaient à recréer un décor mais aussi une organisation sociale romaine basée sur le cérémonial et la représentation¹⁸. C'est dans cette pièce que, à l'exemple des anciens, Hippolyte divertissait ses invités par des spectacles de danse, de musique, de théâtre ou de poésie¹⁹. Offrant au regard des convives attablés la scène du *Festin des dieux*, le cardinal faisait preuve de magnificence, attitude appropriée à son rang, et d'un sens aigu de la flatterie, dont ses hôtes, rompus au jeu de *l'imprese* et du symbole, lui savaient sûrement gré.

SITUATION, CIRCULATION, ORIENTATION : LE SALONE COMME REPRÉSENTATION DU JARDIN ET DU TERRITOIRE

Le *Salone*, la première pièce à avoir été décorée avec le salon d'Hercule adjacent – c'est-à-dire selon toute vraisemblance entre 1565 et 1568 – occupe une position centrale dans le plan d'ensemble de la villa : deux de ses portes ouvrent directement sur la loggia à deux étages qui habille la façade du palais et offre un point de vue saisissant sur l'extraordinaire panorama des jardins et du paysage (fig. 6). La troisième porte donnant sur la loggia mène au salon d'Hercule. La disposition privilégiée du

Salone et du salon d'Hercule au centre de la façade suggère que les deux pièces furent conçues en relation avec l'axe longitudinal du jardin, axe défini par David Coffin comme « axe d'Hercule »²⁰. Si l'on poursuit la logique de cette disposition axiale, la représentation d'Hercule reçu parmi les dieux, au centre du plafond de chacune des deux salles, respectivement les scènes du *Festin des dieux* dans le *Salone* et *Le conseil de l'Olympe* dans le Salon d'Hercule, peut être comprise comme l'aboutissement du parcours mythique d'Hercule que symbolisent dans les jardins les différentes statues du héros disposées les unes après les autres le long de l'axe. Le parcours ascendant depuis les jardins en contrebas jusqu'au palais lui-même juché sur sa hauteur se poursuit en effet dans la disposition des deux scènes peintes à l'intérieur des salons, puisque celles-ci sont figurées au centre des plafonds qui symbolisent les cieux. Hercule quitte donc, à l'intérieur des salles, le séjour terrestre semé d'embûches, symbolisé par le jardin, pour entrer dans un séjour céleste, métaphore de son accession à l'immortalité²¹. Dans les deux fresques, installé sur les nuages de l'Olympe, il tourne le dos au spectateur comme s'il était à peine entré, venant des jardins, dans l'espace de la représentation. Les fresques sont d'ailleurs orientées de manière à être vues depuis l'entrée côté jardins et non pas, comme on pourrait s'y attendre, depuis les portes de communication intérieures. Selon cette lecture, le visiteur, guidé dans les méandres symboliques du jardin, n'atteint l'étape ultime que lorsqu'il entre finalement dans la villa par le *Salone*.

Mais le sens de visite de la villa et de ses jardins et partant, celui du *Salone*, n'était pas strictement univoque. En effet, si l'entrée par la *Porta romana* constituait l'entrée publique des jardins, il est peu probable que l'on imposait d'emblée aux visiteurs de marque invités par le cardinal, de gravir à pied les quelque cinquante mètres de dénivellation, qui séparent le jardin du palais. L'axe d'Hercule, doit-on le rappeler, est un axe que l'on peut parcourir visuellement et non physiquement. Le promeneur choisissant de gravir jusqu'à la villa depuis l'entrée publique des jardins en suivant cette perspective longitudinale, se voyait constamment écarté de son axe visuel et devait sans cesse opérer des contournements pour arriver à son but (fig. 7). Comme Hercule à la croisée des chemins, il devait choisir entre deux directions (la grotte de Vénus et du « plaisir voluptueux » ou la grotte de Diane « dédiée au plaisir honnête et à la chasteté ») avant d'entrer finalement dans la villa, métaphore de l'accession du héros dans le royaume des dieux²². Les visiteurs arrivant de Rome en calèche sur la petite place de Santa Maria Maggiore étaient quant à eux reçus d'abord dans le *cortile* de l'ancien monastère, puis conduits à l'étage inférieur par deux volées d'escaliers et le *criptoportico all'antica*, décoré à la manière d'une tonnelle, avec ses trois fon-

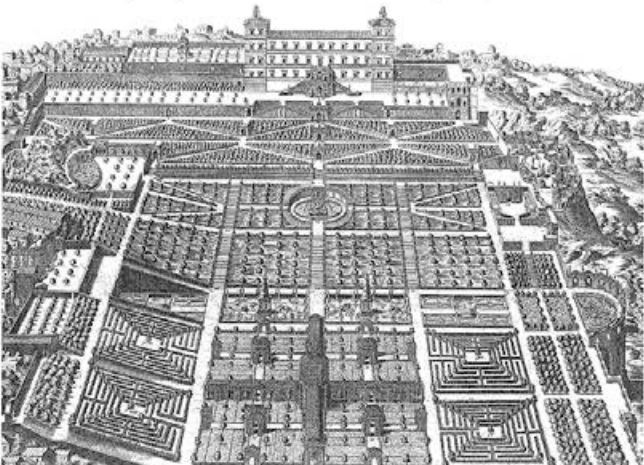


6. Plan des jardins et de la villa d'Este avec l'axe d'Hercule (LAMB, 1966, p. 35).

taines rustiques, annonçant l'univers des jardins. Les paysages topographiques qu'ils découvraient en pénétrant enfin dans le *Salone* ne les introduisaient pas simplement dans un univers délicieux de verdure et de cours d'eaux, mais les informaient sur le célèbre site qu'ils s'apprétaient à voir. En tous les cas, le *Salone*, *principio* ou *fine* du parcours au sein des jardins, constituait un passage obligé.

Cette relation entre le *Salone* et le jardin se fait plus dense encore si l'on examine en détail les paysages qui décorent les parois et leur disposition. La hauteur de l'horizon choisi par le peintre est la même pour tous les

7. Étienne Dupérac, *Vue de la villa d'Este à Tivoli*, 1573.

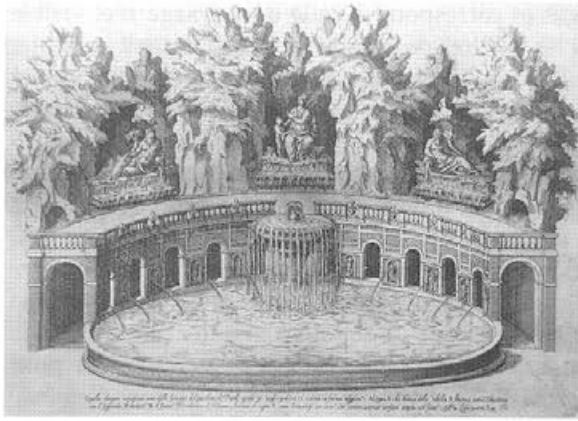
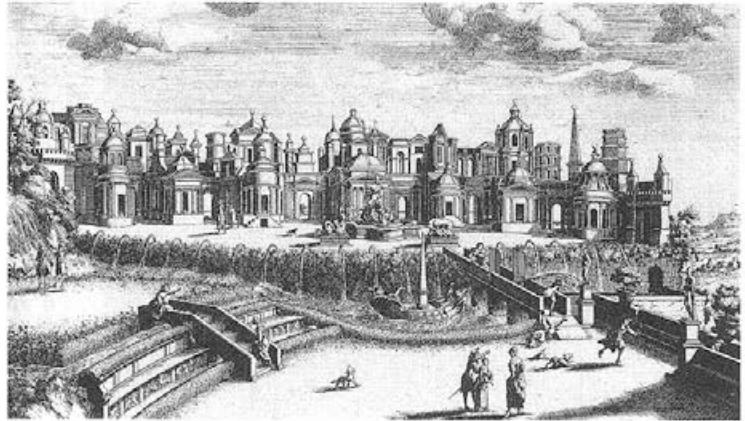


paysages et correspond à celle du paysage réel visible depuis les fenêtres de la salle lorsqu'on se tient au centre de la pièce (fig. 1). Paysage réel et paysage peint forment donc un tout continu, un paysage panoramique dans le véritable sens du terme. La continuité du paysage peint est soulignée plus avant par un expédient théâtral classique consistant à encadrer chacune des vues par des arbres placés au tout premier plan, créant ainsi, au-delà des colonnes de la loggia fictive, une rangée régulière d'arbres qui entoure littéralement « l'extérieur » de la pièce. Dans le jardin, on retrouve en outre certains motifs comme les colonnes torsées ornées de vignes et de putti utilisées par le peintre dans le *Salone*²³. En bref, le même vocabulaire architectural et décoratif qualifie les jardins et le *Salone*.

L'unité entre le *Salone*, le jardin et le paysage s'étend également au registre iconographique. Le symbolisme géographique du jardin, rendu célèbre par diverses descriptions des XVI^e et XVII^e siècles et magnifiquement étudié par David Coffin, se retrouve dans le *Salone* au terme d'une véritable opération de « transposition picturale et spatiale » de la réalité extérieure sur les parois internes.

Dans le jardin, la fontaine de Tivoli, située logiquement dans la partie du jardin qui s'adosse à la ville, représente symboliquement la grande cascade de Tivoli, *locus classicus* par excellence qui résume les origines antiques et sacrées du lieu, tandis que les rochers qui la surplombent rappellent les monts de Tivoli d'où descendent trois cours d'eaux : l'Albunéo, l'Erculaneo et l'Aniene personnifiés par des statues (fig. 8). De là, l'allée des cent fontaines figure par trois canaux parallèles le cours de l'Aniene qui baigne le territoire et se jette à l'extrémité méridionale dans un autre canal symbolisant le Tibre. Les eaux aboutissent enfin logiquement dans la fontaine de Rome, véritable maquette de la Rome antique, à l'extrémité opposée de l'axe en direction de la Rome véritable visible au loin dans le panorama (fig. 9). Au centre de la fontaine, une barque représente l'Île Tiberine. Le jardin est donc une recreation symbolique et miniaturisée du territoire de Tivoli redessinant selon sa correcte orientation géographique l'axe qui relie les deux pôles essentiels du territoire : Tivoli et Rome. Avec l'axe d'Hercule, cet axe Tivoli-Rome, tels le *cardo* et le *decumanus* des villes antiques, définit le dessin géométrique des jardins et leur fonctionnement symbolique²⁴.

Dans le *Salone*, l'axe Tivoli-Rome est parfaitement lisible. Tout comme l'homonyme fontaine de Tivoli dans les jardins, la fontaine du *Salone* ou *fontanina* fait allusion à la topographie de Tivoli avec le temple de la Sibylle, ses monts et sa fameuse cascade (fig. 4)²⁵. Dans la pièce, cette fontaine est orientée nord-est respectant l'orientation géographique des lieux puisque les monts d'où descendent les eaux sont situés au nord-est de la

8. Antoine Lafréry, *Fontaine de Tivoli à Villa d'Este*, 1575.9. Giovanni Battista Venturini, *Fontaine de Rome à Villa d'Este*, 1691.

ville. La célèbre vue de la villa représentée, sur la paroi sud-ouest opposée, est elle aussi en stricte relation avec l'axe Tivoli-Rome puisqu'elle ouvre sur le merveilleux panorama en direction de la Ville Éternelle. L'angle de vue choisi favorise la récession des orthogonales dans la profondeur dessinant une véritable flèche pointée vers la métropole. Toujours dans l'axe, le peintre a représenté la rivière Aniene serpentant au fond de la vallée avant de rejoindre le Tibre pour faire écho au thème central du cours d'eau traversant le territoire et les jardins (fig. 2, 10)²⁶.

Le *Salone* est donc métaphoriquement baigné par les eaux de l'Aniene tout comme l'est concrètement le jardin et le territoire. Débouchant depuis la petite fontaine rustique à une extrémité de la salle, la rivière réapparaît dans la fresque sur la paroi opposée, un rappel des cours d'eaux traversant les *triclinia* antiques dont parlent les sources classiques mentionnées plus haut. À ce propos, comment ne pas noter que la vasque de la fontaine du *Salone* n'est autre qu'une traditionnelle barque reposant sur de gros poissons, figurant le cours d'eau s'épanchant dans l'espace de la pièce (fig. 4). De même, les nombreuses embarcations que l'on voit naviguer sur les cours d'eau dans les paysages du *Salone* sont un écho direct des vingt-deux barques sculptées d'où jaillissent des jets

d'eau, disposées sur le canal supérieur de l'allée des cent fontaines qui symbolisent la navigation sur l'Aniene²⁷. Le *Salone* apparaît ainsi comme la transposition de la réalité topographique du jardin lui-même, de son orientation géographique et partant, de son fonctionnement iconographique. Sa forme rectangulaire reproduit celle du jardin qu'il surplombe immédiatement et dont il est pour ainsi dire l'antichambre, les deux entités *Salone* et jardin étant géométriquement parallèles et unifiées par leurs positions analogues sur l'axe d'Hercule (fig. 10).

Cette lecture se trouve légitimée par la disposition géographiquement correcte des autres vues topographiques du jardin. À l'extrémité gauche de la paroi ouvrant sur le cryptoportique figure, entre deux colonnes torsées, la fontaine de Tivoli avec sa partie supérieure encore inachevée et une partie de l'allée des cent fontaines qui y conduit (fig. 11). Le point de vue choisi est orienté vers l'est et la vue se trouve logiquement dans l'angle est de la salle tout comme la véritable fontaine de

10. Schéma de l'orientation des différentes vues du *Salone* de la villa d'Este par rapport aux jardins et à la ville de Tivoli.

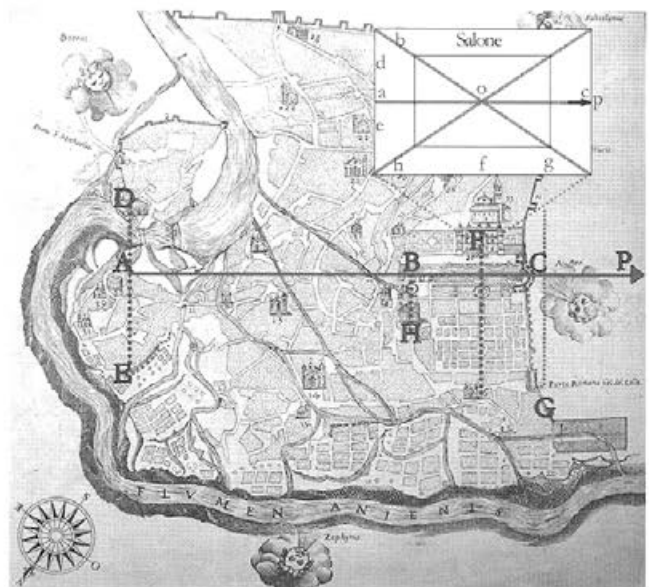
Légendes :

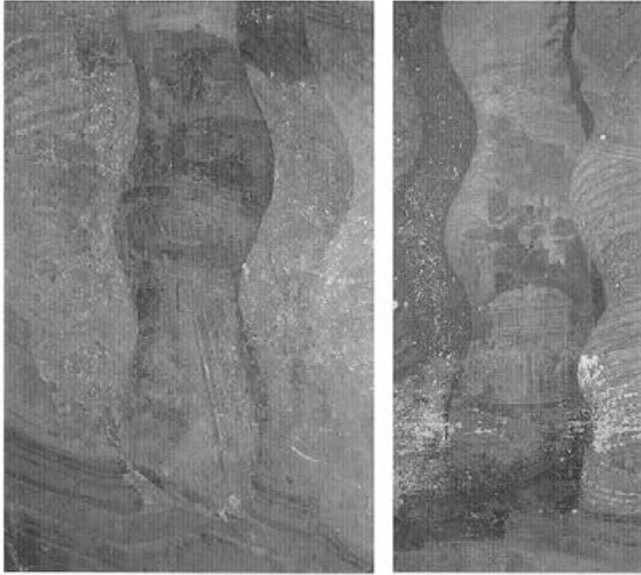
Ville et jardins :

- A. Temple de la Sibylle.
- B. Fontaine de Tivoli.
- C. Fontaine de Rome.
- D. Villa de Manlius Vopiscus.
- E. Villa d'Horace (selon Pirro Ligorio).
- F. Loggia menant au Salone.
- G. Villa d'Auguste (selon Pirro Ligorio).
- H. Fontaine de l'orgue.
- P. Panorama vers Rome.

Salone :

- a. Fontaine avec le temple de la Sibylle.
 - b. Vue de la fontaine de Tivoli.
 - c. Vue de la fontaine de Rome.
 - d. Vue de la villa de Manlius Vopiscus.
 - e. Vue de la villa d'Horace.
 - f. Portes menant au Salone de la Loggia.
 - g. Vue de la villa d'Auguste (?).
 - h. Vue de la fontaine de l'orgue.
 - p. Vue des jardins et vers Rome.
- Au centre, portrait déguisé du cardinal Hippolyte en Hercule (o).





11. Vue de la fontaine de Tivoli, Tivoli, Salone de la villa d'Este.
12. Vue de la fontaine de l'orgue, Tivoli, Salone de la villa d'Este.

Tivoli se trouve dans l'angle est du jardin. Disposée de manière symétrique sur le mur opposé, c'est-à-dire dans l'angle nord de la salle, le peintre a représenté la fontaine de l'orgue (fig. 12). La correspondance avec l'orientation des fontaines dans le jardin est là encore bien respectée, puisque la fontaine de l'orgue se dresse sur le même axe longitudinal que la fontaine de Tivoli, dans l'angle nord du jardin (fig. 10)²⁸. La vue est aussi orientée vers le nord, avec la ville de Tivoli en arrière-plan.

Dans l'articulation générale de la villa, les décors des diverses salles du *piano di rappresentanza* participent également de ce symbolisme géographique et de cette disposition « orientée » des sujets peints. La succession des salles au nord-est du Salone, c'est-à-dire en direction de Tivoli, commence avec deux salles dédiées à l'histoire mythique de la ville et de ses environs. La décoration de la première salle tiburtine raconte la légende de la fondation de la cité ainsi que celle de Saxanus, l'ancienne divinité de Tivoli, légende rapportée par Pirro Ligorio dans son manuscrit sur les antiquités, conservé à Naples. La seconde salle tiburtine continue avec le mythe de la transformation d'Ino en Albunea, la Sibylle, et la noyade du roi Anio dans le fleuve qui porte son nom²⁹.

Le symbolisme géographique du jardin caractérise donc aussi la décoration peinte des parois du Salone et s'exprime avec une subtilité plus grande qu'on a bien voulu le supposer jusqu'alors. Trois entités spatiales, territoire-jardin-Salone, se répondent et, pourrait-on dire, s'emboîtent à la manière d'un jeu de poupées russes : le jardin figure le territoire et ses plus fameux *topoi* grâce au symbolisme et à la disposition orientée de ses fontaines et réapparaît, à son tour, transposé en peinture sur les parois du Salone.

LES PONTS DE L'ANIENE

Parmi les paysages du Salone, seules la vue de la villa d'Este, la vue de la villa de Montecavallo à Rome et les vues des fontaines ont été jusqu'ici identifiées. Mais si l'on considère l'importance du symbolisme géographique dans le Salone ainsi que l'homogénéité du style des fresques, il est légitime de supposer, comme l'avait fait Pacifici, que les autres paysages sont également topographiques³⁰. Aucun dessin préparatoire n'a été retrouvé, excepté un dessin inachevé de Girolamo Muziano représentant la cascade de Tivoli, réalisé selon toute probabilité lors du séjour de l'artiste dans la ville. Cette trace d'une activité directe du peintre comme *vedutista* sur le territoire de Tivoli attesterait de son intérêt pour une représentation topographique du paysage, qualité indispensable à la réalisation des vues du Salone³¹.

Au centre de la paroi ouvrant sur le cryptoportique, on peut aisément reconnaître le fameux pont Lucano, clairement dessiné avec ses cinq arches originales, le troisième pont à enjamber l'Aniene près de Tivoli en aval de la rivière (fig. 13). Le mausolée des Plauzi, imposant monument circulaire à l'extrémité du pont auquel le peintre a rendu son dôme originel, est aisément identifiable et la disposition de l'ensemble correspond fidèlement aux nombreuses gravures du site réalisées aux XVIII^e et XIX^e siècles ainsi qu'aux photographies modernes (fig. 14)³². On reconnaît de surcroît au fond à droite dans le paysage la route qui mène aux anciennes carrières romaines de travertin avec, se détachant bien visiblement sur le ton blanc des pierres, les arches de l'aqueduc antique qui y conduisait les eaux sulfureuses de l'*Aqua Albula*, sans doute pour actionner les scies nécessaires à la découpe des blocs (fig. 15)³³. En comparant la vue avec la carte du site, on constate que le peintre a reproduit avec une grande précision les linéaments de la rivière, qui disparaît dans l'arrière-plan à l'endroit où elle forme une boucle. Au loin, le profil du col Cesarano est parfaitement reconnaissable.

Il est probable que la représentation dans le Salone de cette zone autour du pont Lucano devait faire allusion, au-delà du thème central de l'Aniene, à la réserve de chasse, ou *Barco*, que le cardinal avait créé à cet endroit entre les sources sulfureuses de l'*Aqua Albula* et le pont Lucano, là où la via Tiburtina traverse le fleuve. La zone fut entourée à partir de 1564 d'un long mur de clôture et on y introduisit de nombreux animaux sauvages, en particulier des faisans. Le fait que la plupart des terres que le cardinal s'était approprié pour son *Barco*, appartenaient à la commune, le rendit extrêmement impopulaire. Cette question fut débattue lorsqu'une action en justice fut intentée par la commune contre les abus du cardinal en 1568. L'année suivante cependant, les terres lui furent concédées³⁴.



13. *Vue du pont Lucano, Tivoli, Salone de la villa d'Este.*

14. F.M. Giuntotardi, A. Testa, *Vue du Ponte Lucano, 1825.*

15. Francesco Bulgarini, *Carte de la campagne de Tivoli autour du Ponte Lucano, 1848.*

Sur la même paroi attenante au cryptoportique, à l'extrême droite, le peintre a représenté une vue du pont Cornuto ou pont de San Rocco, qui enjambe l'Aniene non loin de la cascade principale (fig. 16)³⁵. Il existe de nombreux documents anciens représentant le pont avec sa forme caractéristique, en particulier les méticuleuses vues du site que Gaspar Van Wittel réalisa aux XVII^e et XVIII^e siècles (fig. 17)³⁶. À l'arrière-plan, on aperçoit aussi, au loin, la silhouette du mont Sant'Angelo in Arcese qui surplombe Tivoli, emplacement du célèbre temple de la *Bona Dea* au sommet de l'antique *mons Æflanus*³⁷.

On entrevoit aussi dans la même fresque, à gauche, entre la colonne peinte et l'angle du renforcement de la porte, une série d'arches située non loin de la rivière que l'on retrouve également dans les *vedute* de Van Wittel et dans une gravure de Giles Sadeler documentant l'état du site au XVI^e siècle³⁸. Si l'on part du principe que la vue respecte l'orientation des lieux, il ne peut s'agir que des arches de soutènement de la villa antique de Manlius Vopiscus situées effectivement au sud-ouest du pont San Rocco comme le montre clairement la carte archéologique de Giuliani au n° 198³⁹. Les monuments *all'antica* représentés au-dessus des arches dans la vue sont plus difficilement identifiables mais l'on peut, d'après leurs formes, émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'une évocation des monuments antiques, en particulier des sépulcres, documentés à cet endroit dès le XVIII^e siècle et sans doute déjà visibles au XVI^e siècle⁴⁰. Le mont Catillo qui se détache à l'arrière-plan est quant à lui bien reconnaissable.

Quant au pont dell'Acquoria, l'unique pont visible depuis le sommet des jardins, il est représenté avec un relief tout particulier dans la vue générale de la villa, à l'ouest, « *mezzo miglio sotto la città* », avec la tour médiévale aujourd'hui disparue gardant son entrée côté sud mentionnée par Thomas Ashby dans sa célèbre étude de la campagne romaine (fig. 18)⁴¹. En partie détruit après la crue de 1826, le pont avait alors quatre arches, comme on

peut le voir dans une gravure du XVIII^e siècle par Adrien Manglard, quatre arches que l'on retrouve figurées sous le pinceau de Muziano (fig. 19)⁴².

La présence dans les fresques du thème des ponts sur l'Aniene prolonge et confirme tout à la fois la lecture du *Salone* comme « théâtre des jardins et du territoire » de Tivoli. En choisissant de représenter les ponts de l'Aniene dans le *Salone*, les iconographes responsables du programme développaient logiquement le thème du fleuve dont le *Salone* retrace métaphoriquement le cours, réaffirmant en même temps, comme dans le jardin, la prise de possession du territoire de Tivoli par le cardinal.

La représentation sur le fleuve de nombreuses barques, que l'on retrouve schématiquement figurées, comme nous l'avons vu, sur l'allée des cent fontaines trouve sa source principale dans les textes antiques décrivant l'Aniene. Les auteurs classiques, en particulier Strabon et Pline l'ancien, insistent en effet sur la navigabilité du fleuve. Strabon souligne aussi l'importance de l'Aniene comme voie de transport pour acheminer les blocs de travertin des carrières de Tivoli aux chantiers de

16. *Vue du pont Cornuto, Tivoli, Salone de la villa d'Este.*

17. Albert Christophe Dies, *La cascade avec le Ponte San Rocco, 1785.*





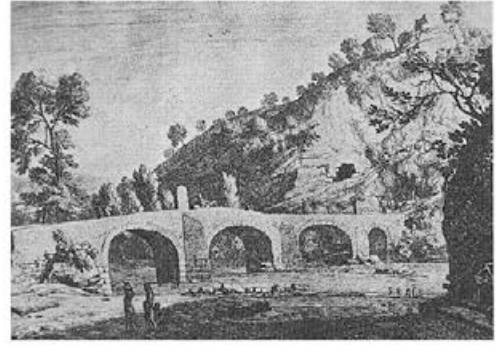
Rome : « Navigabile è l'Aniene (...) così che è facile portar fuori il materiale dalle cave e trasportarlo poi per via fluviale; la massima parte delle opere d'arte di Roma sono state eseguite con pietra proveniente da questi luoghi »⁴³. C'est cet Aniene célèbre, utilisé pour le transport des marchandises et des pierres, source de prospérité de l'antique Tibur, qui est représenté sur les parois du Salone.

PIRRO LIGORIO ET LE SYSTÈME DES VILLAS DE L'ANTIQUE TIBUR

Dans les autres paysages, l'Aniene occupe également une place prépondérante. Pacifici a voulu voir dans ces autres *vedute* l'évocation des grandes villas d'époque romaine non loin de Tivoli, dans lesquelles le cardinal faisait exécuter des fouilles archéologiques et dont la villa d'Este se voulait la digne descendante⁴⁴. En face de la vue du pont Cornuto, il mentionne la villa de Cassio et sur la paroi de la fontaine une reconstitution de la villa de l'empereur Hadrien. Malheureusement de telles identifications demeurent hypothétiques sans une plus solide argumentation⁴⁵.

Il est en revanche facile de reconnaître, dans le paysage immédiatement à droite de la fontaine, le célèbre temple circulaire de Vesta sur l'acropole, traditionnellement dit de la Sibylle, déjà représenté dans la niche de la fontaine ainsi que dans d'autres fresques de la villa, dans la salle de Tivoli et dans le Salone de l'étage supérieur (fig. 20)⁴⁶. Le temple domine la façade allongée d'une large villa à double ou triple portique percée d'une entrée à fronton monumentale et précédée d'un jardin à parterres. Malgré le mauvais état de conservation de la fresque, cette architecture correspond de manière extrêmement claire à une reconstitution de la villa de Manlius Vopiscus, une villa antique qui faisait face à l'acropole du temple de Vesta, de l'autre côté de l'Aniene, invisible dans la fresque à cause du point de vue en surplomb choisi par le peintre. C'est le poète romain Stace qui

18. Vue du pont dell'Acquoria, Tivoli, Salone de la villa d'Este, détail.



19. Adrien Manglard, Vue du Ponte della Coria, 1753-1754.

décrivit cette villa dans un fameux passage de ses *Sylves* (*Sylv.*, 1, 3) ; elle se présentait selon lui comme deux somptueux palais situés de part et d'autre des rives de l'Aniene, juste avant la cascade, reliés par un magnifique pont enjambant le cours alors moins tortueux du fleuve. Non seulement les reconstitutions archéologiques modernes du site cadrent remarquablement avec cette identification, mais l'on sait en outre que c'est Pirro Ligorio qui tenta le premier d'établir un lien entre la splendide description de la villa laissée par le poète romain et les restes archéologiques présents dans la zone (fig. 21, 22)⁴⁷. La fresque correspond ainsi précisément à la description de la villa contenue dans son *Libro delle antiche ville tiburtine*, important traité sur les villas antiques autour de Tivoli qu'il écrivit quelques années avant de travailler à la villa⁴⁸.

La représentation de cette villa antique dans le Salone était particulièrement appropriée : Manlius Vopiscus, consul romain, riche protégé de l'empereur Domitien était connu pour son amour des arts, des lettres et des jardins. Pirro Ligorio mais aussi le cardinal connaissaient les célèbres vers du Stace⁴⁹. En reconstituant la villa parmi les paysages du Salone, ils établissaient un parallèle entre les splendeurs de la villa antique et la villa d'Este, entre le consul romain que Stace nomme le « restaurateur des Lettres » et le cardinal Hippolyte, à qui Marc-Antoine Muret n'avait pas hésité à conférer le titre de *Pater Litterarum*⁵⁰. Bien plus, il est tout à fait plausible d'imaginer que le choix de la configuration des jardins et du Salone autour du cours symbolique de l'Aniene ait été inspiré directement par le fameux texte de Stace, qui atteste combien les jardins traversés par des rivières étaient prestigieux à l'époque antique⁵¹. Le lien avec la salle à manger est également souligné dans le poème puisque Stace parle de *triclinia* construits sur les rives du fleuve pour que le maître de maison puisse jouir du murmure des eaux⁵².

Pour son *Libro delle antiche ville tiburtine*, Pirro Ligorio avait procédé selon un critère topographique, entreprenant ses recherches archéologiques dans la zone la plus centrale de la ville, près de l'acropole, et se déplaçant au



20. Vue du temple de la Sibylle et de la villa de Manlius Vopiscus, Tivoli, Salone de la villa d'Este.

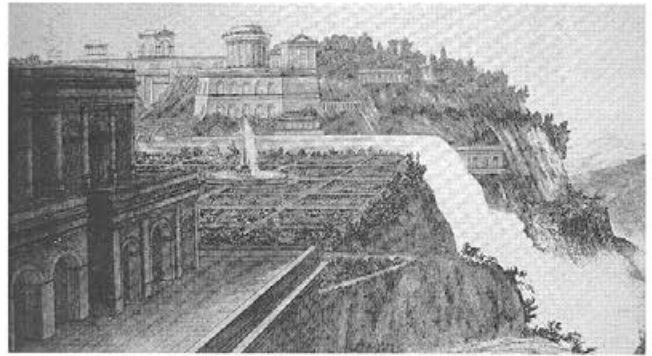
fur et à mesure de l'avancement de son travail vers le sud jusqu'à la villa Adriana⁵³. Son ouvrage commence donc par l'identification des deux temples de l'acropole, dont le temple de la Sibylle, avec une première villa antique, la villa Gelliana. Il se penche ensuite, comme nous l'avons vu, sur la description et les restes de la villa de Manlius Vopiscus puis sur la villa d'Horace qu'il identifie le premier, mais de manière erronée, avec les restes, encore visibles de nos jours, d'un double cryptoportique près de la piazza dell'Olmo, l'actuelle piazza Tani, sur un éperon rocheux au nord de la ville.

C'est ce même cryptoportique qui est représenté dans la fresque située à gauche de la fontaine dans le Salone (fig. 22). En comparant la vue avec les photographies, les schémas et la carte archéologique fournis par Cairoli Giuliani, ainsi que le plan de la villa par Ligorio dans son manuscrit de Turin, on peut en effet facilement reconnaître l'extrémité nord du double portique en contrebas sur la gauche dans la fresque, avec les pierres



22. Vue des ruines de la villa d'Horace, Tivoli, Salone de la villa d'Este.

23. Vue du cryptoportique, piazza Tani, Tivoli (GIULIANI, 1970).



21. Reconstitution du site antique de la villa de Manlius Vopiscus et de l'acropole de Tivoli (GIULIANI, 1970).

de travertin formant les arcades extérieures et l'*opus reticulatum* des parois internes que décrit longuement Sebastiani (fig. 23). Une maisonnette construite au milieu des ruines témoigne de l'aspect du site au XVI^e siècle. À droite, le paysage ouvre sur la gorge tombant à pic jusqu'à l'Aniene visible en contrebas, conformément à la topographie locale⁵⁴.

La citation de la supposée villa d'Horace devait elle aussi être particulièrement chère aux membres de la cour du cardinal, le poète romain y étant alors un des auteurs les plus prisés. L'identification de la villa par Ligorio et la représentation des ruines de la présumée villa antique dans le Salone pourraient d'ailleurs avoir été sollicitées par l'intérêt que suscitaient, dans le cercle des passionnés d'histoire antique gravitant autour d'Hippolyte, les vers du poète évoquant les lieux de l'antique Tibur⁵⁵. Ainsi, c'est à Marc-Antoine Muret que revient le mérite d'avoir fait connaître à Tivoli la biographie du célèbre poète, attribuée à Suétone, dans laquelle est mentionnée sa *domus* de Tivoli, texte qu'il publia en 1555⁵⁶. L'éminent latiniste français, auteur de poèmes célèbres sur les jardins, dirigea diverses éditions des poésies d'Horace et il rappelle dans ses écrits qu'après le dîner, sans nul doute dans le Salone, en attendant que la chaleur fût tombée, le



cardinal et ses invités aimaient particulièrement lire les *Odes* d'Horace évoquant la fertilité et la salubrité de Tivoli et de sa campagne⁵⁷.

Une autre remarque permet de conforter la justesse de ces identifications. Le cryptoportique est orienté au nord par rapport à la villa d'Este et la fresque est située dans l'angle nord du *Salone*. La même remarque s'applique à la villa de Manlius Vopiscus. La paroi de la fontaine (paroi nord-est du *Salone*) avec le temple de la Sibylle, la villa de Manlius Vopiscus et la villa d'Horace, monuments sur lesquels Ligorio avait tour à tour exercé ses talents d'archéologue, reproduit donc avec une précision presque cartographique les rives mythiques de l'Aniene au nord-est de la villa (fig. 10).

La coïncidence entre les vues désormais identifiées ainsi que leur disposition dans la salle et le travail d'analyse de Pirro Ligorio pour son *Libro delle antiche ville tiburtine* résulte selon toute logique de la vision unitaire que ce dernier s'était faite des villas de l'antique Tibur. Comme l'explique Antonella Ranaldi, Ligorio accorda en effet une attention toute particulière, au terme de son analyse, à la lecture du contexte urbain et territorial. L'agencement des différentes villas, disposées à la périphérie des murs de la cité antique et surplombant le circuit naturel des gorges de l'Aniene, lui apparut comme un système unitaire qu'il se plut à comparer à un visage humain : « *Tutte le sudette Ville, quella di Flavio Manlio Vopisco, quella di Gellio, quella di Horatio, et quella di Augusto, erano accosto alla città, et occupavano fora via tanto spatio che cingevano più della mità di Tibure; et havevano molti fianchi, et molte vedute accompagnate alla varietà della tortuosa valle Anioniana. Et à guisa di occhi nell'humana faccia si muovevano colle corrispondenze tutte le loro parti, per tutte le vedute si rappresentavano i suoi mezzi a destra e a sinistra* »⁵⁸.

Son interprétation était suppléée par la configuration géomorphologique des sites choisis pour les villas, toutes situées en surplomb des gorges de l'Aniene, dos à la ville et tournées vers le panorama de la campagne. Il est par conséquent très probable que cette interprétation des villas de l'antique Tibur bordant l'Aniene soit à l'origine de leur représentation dans le *Salone* selon leur correcte orientation géographique, voire même à l'origine de la configuration spectaculaire des jardins de la villa d'Este, adossée au bourg de Tivoli, tournée vers la vallée et dressée sur une hauteur à l'exemple de ses sœurs antiques. Les ingénieurs du cardinal avaient en effet prolongé, au prix de gigantesques efforts, l'escarpement naturel des gorges de l'Aniene sur le côté sud-ouest de la colline de Tivoli grâce à un mur de soutènement artificiel. Ils offraient ainsi à la villa d'Este un site conforme à la typologie antique étudiée par Ligorio puisque toutes les villas de l'antique Tibur présentaient cette caractéristique d'être construites à flanc de colline sur d'amples substructions⁵⁹.

Il est également tout à fait probable, comme nous l'avons noté plus haut, que la configuration des jardins organisés autour de l'axe Tivoli-Rome figurant l'Aniene ait été inspirée par les textes de Stace et d'Horace décrivant le rôle de l'Aniene dans les villas de l'antique Tibur. Enfin, à la lumière de cette source iconographique, le thème de l'Aniene, dont l'importance dans l'iconographie du *Salone* a été soulignée, reçoit un éclairage supplémentaire, puisque les villas antiques représentées sont justement celles qui bordent les gorges du fleuve. On trouvera à ce propos extrêmement révélateur, que, dans son manuscrit de Naples, Pirro Ligorio ait rangé son *Libro delle ville tiburtine* sous l'article *Dell'Aniene Fiume*, soulignant là encore l'entière subordination de la conception architecturale des villas antiques de Tivoli à la configuration du site et à la présence du fleuve⁶⁰.

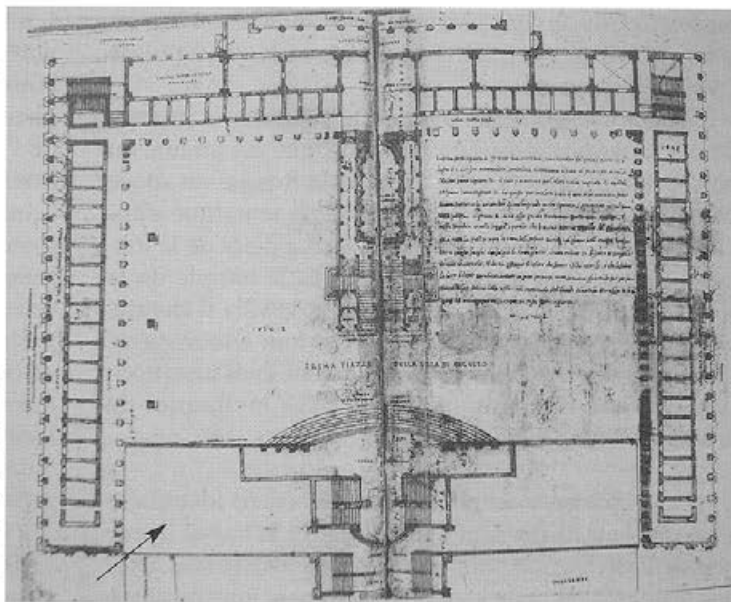
Pirro Ligorio, interprétant Tivoli antique comme une « ville de villas » avait probablement en tête le célèbre système des *villae tuscolanae*, une chaîne de villas antiques près de Frascati ayant appartenu à des figures renommées de l'antiquité telles que Caton, Lucullus, Salluste ou Cicéron. À partir de 1537, sous l'impulsion de Paul III, le bourg de Frascati avait été restauré et commémoré par une médaille portant l'inscription « *Tuscolo Restituuta* ». Les princes de l'église et humanistes passionnés entreprirent alors la construction de villas, bien souvent sur les ruines mêmes des monuments romains où, à l'exemple des anciens, ils se reposaient des agitations de la ville⁶¹. Dans sa discussion sur les villas antiques du *Tusculum*, Pirro Ligorio ne manquait pas de mettre en relation les sites anciens avec ces mêmes villas modernes qui venaient d'être construites : la Rufina, la villa de Ranuccio Farnese ou la *Caravilla* d'Annibal Caro⁶². Les villas étaient positionnées de manière à entrer en dialogue avec les deux pôles du territoire : l'ancien *Tusculum* avec ses ruines au sommet de la colline, et Rome au loin dans la vallée, un axe dialectique qui constitue un écho certain à l'axe Tivoli-Rome de la villa d'Este⁶³.

En représentant la villa d'Este au milieu de ces résidences prestigieuses de l'antiquité, les artistes du *Salone* rendaient par conséquent visibles les liens héréditaires qui l'unissaient à celles-ci. Comme elles, elle couronnait la colline ouvrant du haut de ses terrasses sur le vaste panorama ; comme elles, elle abritait un homme illustre, puissant, distingué dans les arts et les lettres et dans la politique de son temps ; comme elles, elle apportait par sa beauté et sa magnificence, la gloire à la région de Tivoli. Le *Salone* illustre donc l'importance de Tivoli comme villégiature des grands de l'antiquité et faisait du programme de la villa d'Este un véritable acte de refondation : « *Tibur Restituuta* ». L'hypothèse de Marcello Fagiolo selon laquelle la grille orthogonale dans laquelle s'insère le jardin se superpose au tracé de l'ancienne cité de Tibur reçoit donc ici pleine confirmation⁶⁴.



24. Vue de la villa d'Auguste (?), Tivoli, Salone de la villa d'Este.

25. Pirro Ligorio. Plan du temple d'Auguste (temple d'Hercule vainqueur), Archivio di Stato di Torino.



L'hypothèse, selon laquelle cette vision de l'ancienne cité constitue la source principale pour la décoration des parois du Salone, en d'autres termes que Ligorio ait été l'essentiel responsable de son programme, se trouve en outre légitimée par le fait que les recherches qui aboutirent à la rédaction du *Libro delle antiche ville tiburtine* furent subventionnées en grande partie par le cardinal de Ferrare, à qui furent dédiés presque tous les manuscrits actuellement conservés⁶⁵. Ligorio entra au service du cardinal en qualité d'*antiquario* dès 1549 et le resta jusqu'en 1555, date à laquelle l'élection de Paul IV sur le trône de saint Pierre provoqua l'exil d'Hippolyte. Les différents manuscrits des *Libri dell'Antichità* peuvent être datés de cette période. Le manuscrit conservé à la bibliothèque de Naples a pu être daté avec une précision raisonnable de 1553 avec des ajouts ultérieurs en 1564-1565, période à laquelle Pirro Ligorio retourna travailler auprès du cardinal à Tivoli. Le manuscrit de Turin a été daté autour des années 1550⁶⁶. Il semble donc logique de retrouver évoqué dans le Salone le souvenir du mécénat archéologique du cardinal, qui a constitué sa première véritable intervention sur le territoire entre 1550 et 1555.

Enfin, la dernière demeure du système des villas antiques de Tibur à être mentionnée dans le texte de Ligorio, la villa d'Auguste, était très probablement représentée dans la fresque, aujourd'hui presque entièrement effacée, située sur la paroi côté jardin dans le coin ouest de la salle (fig. 24). L'orientation géographique correspondrait parfaitement puisque le monument identifié par Ligorio comme la villa d'Auguste, en réalité le sanctuaire d'Hercule vainqueur, se trouve situé à l'ouest en contrebas du site de la villa d'Este (fig. 10)⁶⁷. Un examen attentif des traces résiduelles de la fresque semble confirmer cette

hypothèse. De gauche à droite, on peut clairement voir un grand portique à fronton et, en retrait, un double portique qui semble en prolonger la structure. La vue s'élève sur la droite, dessinant le profil en pente d'une colline sur laquelle se détachent des formes géométriques, évidentes traces d'architectures parmi lesquelles on distingue clairement de nombreuses arches. La configuration de cet ensemble, bien que fragmentaire, s'adapte remarquablement aux différentes reconstitutions du monument et photographies du site. Le portique à fronton au premier plan correspondrait à l'extrémité de l'aile nord du portique tel qu'il apparaît non seulement dans les reconstitutions des archéologues modernes mais également dans celles que fournit Pirro Ligorio dans son traité (fig. 25)⁶⁸. Une autre source de comparaison se trouve être un dessin de Giuliano da Sangallo le Jeune conservé aux Offices à Florence représentant une coupe schématique de la section nord du portique. Une photographie du site prise par Thomas Ashby (fig. 26) et une gravure de Rossi de 1826 adoptent également le même point de vue que celui de la fresque, c'est-à-dire la partie nord-est du portique supérieur avec, à l'arrière-plan, les habitations de Tivoli et sur la droite en hauteur, les arches du mur de soutènement extérieur des jardins de la villa d'Este⁶⁹.

PIRRO LIGORIO ET LA CONCEPTION THÉÂTRALE DE LA VILLA D'ESTE

En conclusion de son analyse, l'archéologue napolitain comparait la disposition des villas de l'antique Tibur à la *cavea* d'un théâtre antique « *le quali [le ville] gli soprastando verso le vedute verso Borea e verso l'austro et parte del Meridie, che da ambe i lati la blandiscono et circuiscono il tutto come una Cavea di Theatro aperto verso ponente* ».

26. Thomas Ashby, photographie du portique du temple d'Hercule vainqueur avec la villa d'Este.



Ce faisant, il réutilisait le topos littéraire du paysage comme théâtre, dérivé de Pline l'Ancien ou de la fameuse lettre de Pline le Jeune faisant l'éloge du panorama de sa villa de Toscane, « un immense amphithéâtre, lequel peut avoir été créé seulement par la Nature » (*Ep.*, V, 6, 7-8)⁷⁰. Dans ce contexte, la position de la villa d'Este, qui embrasse à 180 degrés l'arc que dessinent ces villas antiques dans la topographie, acquiert une signification prééminente, puisque sa façade joue alors le rôle d'un véritable fond de scène, *scenae frons*, et les jardins de la villa, l'*orchestra* d'un immense théâtre.

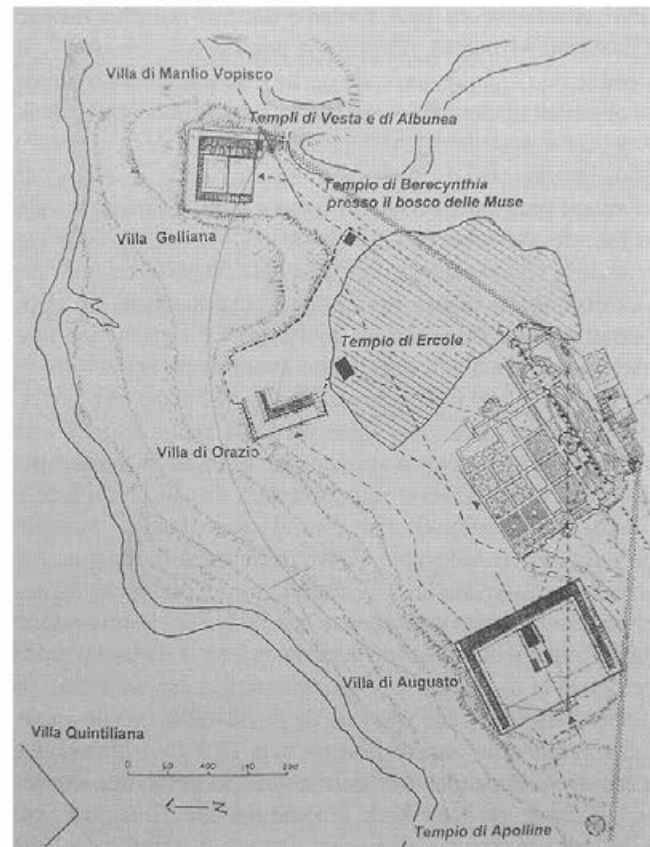
Si l'on compare le schéma réalisé par Antonella Ranaldi de cette disposition et les fresques du *Salone*, il est à nouveau difficile de ne pas y voir une évidente corrélation (fig. 27)⁷¹. La localisation et la taille de la fresque de la villa sur la paroi sud-ouest en particulier prennent désormais tout leur sens. Dans la topographie, la villa d'Este, située au centre du système théâtral des villas antiques est, on l'a vu, à la fois aboutissement et observatoire des jardins, point focal et point de vue. Dans le *Salone*, l'image de la villa sur la paroi sud-ouest se voit accorder la même position centrale. La taille de la vue par rapport aux autres images implique une hiérarchisation immédiate, en d'autres termes, la subordination des vues les plus petites à la majestueuse représentation de la villa. En occupant pratiquement toute la largeur de la paroi, encadrée par d'élégantes colonnes, elle prolonge littéralement l'espace de la pièce vers un panorama grandiose à la manière des fonds de scènes de théâtre peints en perspective. Si la façade de la villa constitue à l'échelle du paysage le décor d'une mise en scène grandiose, la vue de la villa semble jouer le même rôle au sein de la décoration du *Salone*.

LES VILLAS DU CARDINAL

L'une des fresques les plus connues du *Salone* est la vue figurant les jardins et la villa de Montecavallo, propriété du cardinal sur le mont Quirinal considérée par ses contemporains, Hondius, Boissard ou Vasari, comme une des merveilles de Rome (fig. 28)⁷². Cette fresque constitue la seule représentation de la villa avant la construction par le pape

Grégoire XIII de l'actuel palais du Quirinal et la destruction d'une grande partie des jardins préexistants. Pacifici, qui avait tenté une reconstruction de la villa à partir des livres de compte du cardinal avant que les fresques du *Salone* ne fussent redécouvertes, retrouva dans la vue tous les éléments qui en avaient fait la renommée : la tour décorée par « *maestro Bramante* », la loggia ornée de paysages par Girolamo Muziano, et les « décors en bois véritablement royaux » de Girolamo da Carpi décrits par Vasari⁷³. Une source de comparaison, attestant de la précision de la vue de Muziano, se trouve être la représentation de la villa et des jardins contenue dans le plan de Rome de Dupérac-Lafréry de 1577. On peut y voir, malgré de légers changements, le bâtiment central avec sa tour, la cour plantée du grand cyprès devant le bâtiment principal, les pergolas et pavillons de verdure et l'étagement des deux parties du jardin : le jardin supérieur à gauche dans la fresque dominant la vallée et à droite en contrebas le jardin inférieur, séparés par une longue allée bordée d'un mur, avec des portes permettant la communication entre les deux jardins⁷⁴. Mais le document le plus ancien concernant les jardins de Montecavallo est un plan conservé au Metropolitan Museum de New York (fig. 29). Il a été daté de 1565, à

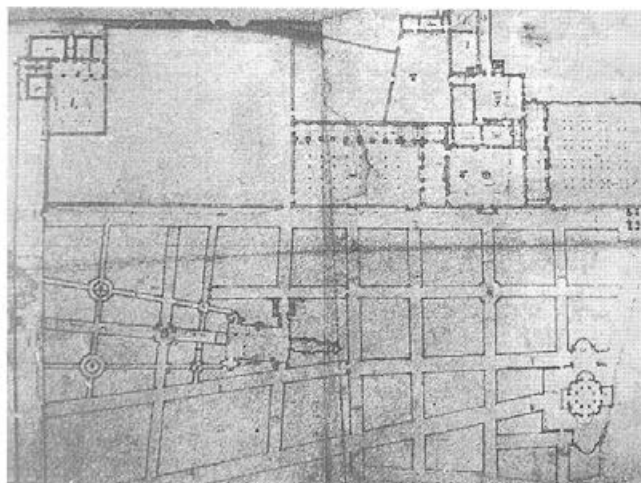
27. Schéma de Tivoli avec la position des différentes villas antiques par rapport à la villa d'Este et l'orientation des vues représentées dans le Salone (RANALDI, 2001).





28. *Vue de la villa d'Este de Montecavallo à Rome, Tivoli, Salone.*

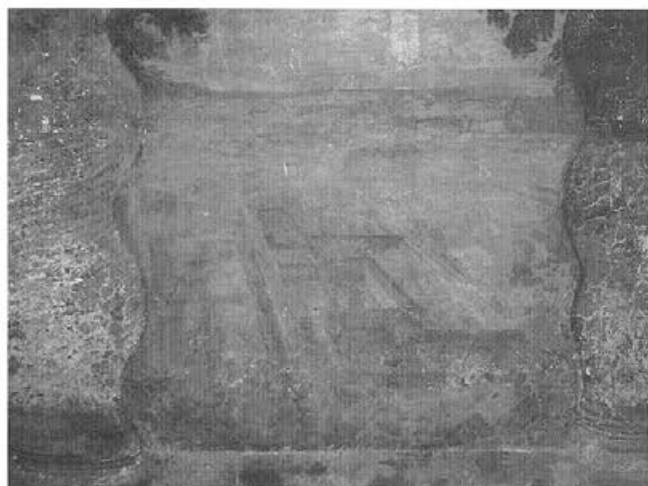
l'époque où les travaux d'aménagement furent relancés, à la suite du renouvellement pour quinze ans du bail de propriété accordé à Hippolyte (1550-1565)⁷⁵. Plusieurs auteurs considèrent la fresque de la villa d'Este contemporaine de ce dessin sans pour autant apporter de justification à cette datation⁷⁶. Les deux représentations sont pourtant sensiblement différentes. La vue de Tivoli ne montre ainsi que la partie nord de la propriété. Le système d'allées en trident au sud avec au centre, la *fontana del Bosco* commencée en 1560-1561 et achevée en 1565, fontaine décorée qui plus est par Girolamo Muziano, n'apparaît pas dans la fresque⁷⁷. Il semble peu logique que cette partie n'ait pas été représentée si elle avait réellement existé ou été achevée à l'époque de la vue, cet ensemble constituant en effet l'une des parties les plus importantes du jardin. Au sein du *Salone*, il semblerait d'autant plus curieux de voir figurés dans la vue de la villa d'Este des éléments projetés et non encore réalisés et dans la vue de la villa de Rome, des éléments déjà existants que l'on aurait choisi de ne pas représenter. Ceci nous incite à proposer, pour l'état du jardin tel qu'il apparaît dans la vue, une datation avant 1565, c'est-à-dire avant l'achèvement de la *fontana del Bosco* et le nouveau tracé des allées du jardin, avec la convergence des allées vers la fontaine appelée « le trident » dans la partie sud, ce qui ferait de la fresque du *Salone* la plus ancienne représentation des jardins d'Este à Rome. Une datation de 1561 serait la plus plausible puisque le pavillon ou *padiglione*, bien visible dans la fresque, fut achevé cette année-là⁷⁸. Cette datation expliquerait également les variantes importantes que l'on peut observer dans le découpage des allées de la partie orientale du jardin entre le dessin et la fresque⁷⁹. Muziano aurait donc peint dans le *Salone* vers 1565-1566 une vue de la villa telle qu'elle apparaissait quelques années plus tôt vers 1560-1561, dans l'état précédant de peu les transformations du jardin apparentes sur le dessin de New York. Il serait tentant d'imaginer que Girolamo Muziano, qui peignit justement à partir de 1560



29. *Plan de la villa d'Este de Montecavallo à Rome, vers 1565, New York, The Metropolitan Museum of Art.*

« *molti paesi bellissimi con mirabile inventioni* » dans les salons romains du cardinal, en particulier dans la loggia ouverte sur les jardins, avait simplement reproduit dans le *Salone* de Tivoli une vue déjà peinte à Montecavallo quelques années plus tôt⁸⁰.

En face de la vue de la villa romaine, sur le mur côté jardin, une vue topographique non identifiée et extrêmement abîmée représente un autre monument (fig. 30). Pacifici avance les noms des domaines ferrarais de Belfiore ou du Brescello où le cardinal avait passé son enfance⁸¹. À Ferrare, sa ville natale, le cardinal possédait en effet de splendides demeures, nécessaires tout comme à Rome et Tivoli à l'entretien de sa cour et au divertissement de ses illustres invités. Outre la célèbre résidence de Belfiore, déjà embellie par ses ancêtres et dont il contribua à maintenir la magnificence par de notables transformations, il possédait le majestueux et austère palais de San Francesco, restaura les palais Constabili et del Paradisio, ou projeta encore le jardin de San Francesco à Sienne⁸². Aucun de ces monuments ne correspond cependant avec la vue du *Salone*, qui montre assez lisiblement, malgré l'état de conservation de la fresque, le plan général du monument. De toutes les demeures que fit construire le cardinal, sa résidence de Fontainebleau en France, le *Grand Ferrare* ou Hôtel de Ferrare, est celle qui se rapproche le plus du dessin de la fresque, demeure fort célébrée par ses contemporains : son frère, le duc Ercole, lui en demanda immédiatement un dessin et le roi de France lui-même, lors d'une visite en 1546 déclara « n'avoir pas vu en France de maison plus belle et mieux agencée que celle-ci »⁸³. Sebastiano Serlio, son architecte et maître d'œuvre en publia le plan et l'élévation dans le livre VII de son traité de 1537 sur l'architecture avouant cependant avoir donné au dessin une « *più perfetta forma* »⁸⁴. La forme du bâtiment central dans la fresque cadre assez bien avec le dessin de Serlio, avec le corps central flanqué de deux ailes formant un cortile fermé.



30. Vue d'un domaine du cardinal, Tivoli, Salone de la villa d'Este.

Cependant, les bâtiments représentés à l'arrière dans la vue ne semblent pas correspondre avec ce que l'on sait de la configuration du site de Fontainebleau, puisque devaient s'étendre derrière l'hôtel de très grands jardins organisés autour d'une allée centrale⁸⁵.

HERCULE OU LE PORTRAIT DU CARDINAL

Le thème des villas du cardinal constitue un écho approprié à celui des villas de l'antique Tibur et à l'iconographie des jardins en général, telle que l'exposa Marc-Antoine Muret dans un célèbre panégyrique. Selon le poète français, les personnages autour desquels s'articule la symbolique des jardins, Hercule, patron de Tivoli et ancêtre de la famille d'Este ainsi que le mythique Hippolyte, sont tous les deux des images d'Hippolyte, cardinal de Ferrare : la dimension « autobiographique » non moins que l'idée d'un héritage antique voire mythique se retrouve à la fois dans le programme des jardins et dans celui du *Salone*. Le jardin de la villa serait en effet une image du jardin des Hespérides dont les pommes arrachées par Hercule au dragon sont maintenant gardées par l'aigle de la maison d'Este⁸⁶. D'où les nombreuses représentations de *l'aquila estense* encadré par des branches chargées de pommes dorées dans la villa et les jardins. Dans la fresque du *Festin des dieux*, au plafond du *Salone*, cette métaphore est exprimée à travers la figure d'un putto apportant les fruits fameux de sa victoire à Hercule attablé et se retournant vers le spectateur (fig. 5). À ce dernier, représenté au centre de la fresque et donc du *Salone* tout entier, le peintre a donné une apparence énigmatique : le nez long, fin et arqué avec des narines larges et gonflées, des orbites puissantes et creuses prolongeant l'arête du nez, les sourcils froncés sur des arcades sourcilières saillantes, de grands yeux légèrement globuleux (fig. 31). La physionomie marquée de son visage contraste de manière significative avec



31. Federico Zuccari, *Hercule attablé au banquet des dieux*, détail (fig. 5).

la plate idéalité des autres personnages aux nez grecs bien droits, tout juste sortis des ateliers de copie de sculpture antique. Vu de dos, le personnage se retourne pour regarder le spectateur. Il l'apostrophe d'un regard intense, sévère, anti-classique, endossant le rôle du « *sprecher maniériste* » qui sollicite une réaction du public⁸⁷. En comparant ce visage avec les portraits du cardinal il ne fait aucun doute qu'il s'agit là de son portrait déguisé (fig. 32). Le héros antique et le cardinal, nouveau héros et patron de Tivoli, conformément à l'iconographie développée dans les jardins, ne font bien qu'une seule et même personne⁸⁸. La représentation d'Hercule sous les traits d'Hippolyte fait en outre écho aux portraits des deux personnages entrant dans le salon par des portes feintes et à celui déguisé, comme le veut la tradition critique, de Girolamo Muziano, principal exécutant des fresques sous les traits de Mercure dans le pendentif est de la voûte⁸⁹. La mode des portraits déguisés, très largement répandue dans les décors maniéristes, est du reste bien attestée à Ferrare, la ville natale d'Hippolyte. Dans le tableau de Battista Dossi, *Hercule parmi les pygmées*, daté de 1535, la tête du héros est un portrait idéalisé du duc Ercole II, précédant d'autres célèbres portraits déguisés de princes de la Renaissance comme le portrait du duc Cosimo de Médicis en *Orphée* ou celui d'Andrea Doria en *Neptune* par Bronzino⁹⁰.

Hippolyte s'est donc représenté au centre de son monde créant ainsi, même s'il la déguise avec subtilité, une image de pouvoir par excellence. Tout autour de sa figure mythifiée, disposés en cercle, gravitent les lieux-clés qui ont marqué son mécénat et fait sans doute de lui le dernier grand prince cardinal de la Renaissance. En d'autres termes, le *Salone*, situé à l'intersection des axes géographiques et symboliques des jardins et du territoire apparaît comme un véritable microcosme avec pour centre, son démiurge Hercule-Hippolyte, héros ayant su bonifier les terres de Tivoli et dompter ses eaux tumultueuses⁹¹.

LE SALONE, LA ROMETTA ET LA MAGNIFICENCE DU PRINCE

Au sein du contexte antiquisant qui caractérise la villa, une source d'inspiration fondamentale pour les fresques du *Salone* n'est autre que la célèbre villa antique de l'empereur Hadrien à Tivoli, villa dont les bâtiments épars reproduisaient, selon la description qu'en fit Spartianus, les monuments les plus fameux de son immense empire et sur laquelle Pirro Ligorio avait travaillé avec tant d'ardeur en restituant, le premier, le plan général de l'ensemble⁹². Selon Marcello Fagiolo, le concept articulait les choix architecturaux de la villa Adriana ne correspondait pas à un rituel d'appropriation des merveilles du monde, comme on pourrait le penser de prime abord. Il s'agissait plutôt, explique-t-il, « d'une sorte de théâtre de la mémoire, d'une reconfiguration intellectuelle de sites de mémoire évoquant et suggérant les différents épisodes d'une histoire qui étaient rejoués ensuite sur la scène de l'esprit »⁹³. C'est une conception similaire que l'on retrouve dans le *Salone*. Chaque lieu dont Muziano fait le portrait rend tangible, au-delà de sa propre image, tout un réseau d'idées, d'associations, d'histoires qui lui sont liés : le symbolisme et la splendeur des fontaines, les fêtes du jardin de Montecavallo, les poésies d'Horace, l'âge d'or de l'antique Tibur, les mystères de la Sibylle, les somptueuses chasses du Barco...

Le *Salone* diffère donc sensiblement de la *Rometta*, la représentation modélisée de la Rome antique faisant office de fond de scène à la fontaine de Rome, une autre des réalisations majeures de Pirro Ligorio attestant de son intérêt pour la topographie antique et sa traduction plastique (fig. 9). S'ils partagent une même conception scénographique, géographique et symbolique de l'espace, une conception de « modèles réduits », la *Rometta* se comprend essentiellement dans le sens d'une appropriation idéologique de la Rome ancienne (et métaphoriquement de la Rome moderne) « réduite en forme de scène privée »⁹⁴. Nicolas Audebert dans sa description de la villa de 1576 explique les raisons ayant présidé à sa réalisation : « La raison pour laquelle le cardinal d'Este rendit ce lieu si superbe, et entre autres choses y voulut adjoindre la figure et modèle de Rome, est parce que ayant délibéré faire bastir à Rome un palais non seulement magnifique, mais plus tost un fort chasteau, en un lieu qui comprenoit toute l'isle sans maisons adjacentes ; le pape Pie V ayant entendu ce dessein qui luy sembla trop superbe, voire dangereux ; il luy fait deffences de poursuivre cest'édifice, et luy prescrivit la façon de son bastiment lequel il ne vouloit exéder ce qu'il luy commandoit. Quoy voyant ledict cardinal se resolut de quicter tout et employer deux foys davantage qu'il n'avoit délibéré pour bastir ce palais à Tyvolvy, et dist que puis qu'il ne luy estoit permis avoir un chasteau en Rome, qu'il vouloit avoir Rome en son chasteau »⁹⁵.

La *Rometta* se justifie donc en termes biographiques

comme la réclamation d'un pouvoir politique et territorial qui a été dénié au cardinal, (il n'a pas réussi à se faire élire pape et n'a donc jamais « régné » sur Rome) et partant, comme l'affirmation de l'appropriation intellectuelle de ce territoire à travers la reconstitution de sa forme historique la plus prestigieuse⁹⁶. Dans le *Salone* au contraire, Hippolyte expose avec fierté le territoire et les possessions sur lesquelles il exerce pleinement ses pouvoirs : ambition politique déçue et fierté du possédant se fondent donc, à la villa d'Este, dans une mise en scène unique de la topographie et de l'architecture antique dont le but avoué est de démontrer la grandeur du cardinal.

Le concept de la magnificence du prince, justement souligné par Nicolas Audebert à propos de la *Rometta*, joue également un rôle central dans l'iconographie du *Salone*. À Rome, le pontificat de Pie IV (1559-1565) avait été marqué, dans les années précédant la décoration de la villa d'Este, par l'utilisation sans cesse croissante des décors topographiques. Dans la *Sala dei Pontefici*, au palais du Vatican, le pape Médicis avait fait représenter, encadrées par des colonnes caryatides feintes, les vues de ses projets et réalisations en matière d'architecture : le projet de la façade de Michel-Ange pour Saint-Pierre, le palazzo Venezia, le château Saint-Ange et la porta Pia⁹⁷. Dans l'escalier central du casino qu'il avait fait bâtir dans les jardins du Vatican, Santi di Tito avait également peint en quatre scènes illustrant la Parole de la Vigne les possessions du pape à Rome et ses principales contributions architecturales, œuvres de l'architecte du pape Pirro Ligorio, peut-être à l'origine de cette citation doublement célébrative : on peut y voir le casino du Vatican, la vigne de Montecavallo, la via Flaminia où l'on projetait une palazzina pour le cardinal neveu Carlo Borromeo, et le cortile du Belvédère⁹⁸.

Cette mode consistant à faire représenter sur les murs des palais et villas ses propres réalisations architecturales, mode qui ne fera que s'intensifier dans le dernier tiers du XVI^e siècle, en particulier sous les pontificats de Grégoire XIII et Sixte V, dérive de la théorie essentielle dans l'histoire de l'architecture de la « magnificence » du prince⁹⁹. Le point de départ de cette théorie était la notion développée par Aristote dans *l'Éthique à Nicomaque* selon laquelle l'usage vertueux des richesses impliquait la réalisation d'objets appelés à durer dans le temps, apportant ainsi à leurs promoteurs une postérité méritée. La tradition humaniste, fascinée par les textes antiques et les ruines romaines, érigea en maxime cette idée que la construction de monuments superbes assurait la gloire et l'immortalité recherchée par les hommes illustres. La magnificence d'un monument devait être en outre, comme le rappelle Alberti, adaptée à la dignité et à la vertu de son propriétaire. Ces deux concepts de magnificence et de vertu sont très bien exprimés par Foglietta dans sa des-

cription de la villa d'Este qui relie la construction d'édifices grandioses avec la piété chrétienne et la charité, les gigantesques chantiers du cardinal fournissant selon lui un travail précieux à la main d'œuvre nécessaire¹⁰⁰.

Dans le *Salone*, ce thème de l'immortalité et de la vertu lié au mécénat architectural est suggéré avec une égale importance à travers la figure d'Hercule-Hippolyte. En effet, non seulement le cardinal a choisi, comme Hercule, la voie de la vertu, mais il accède lui aussi à l'immortalité en laissant à la postérité ses merveilleuses villas, représentées sur les parois¹⁰¹. En figurant les villas de l'antique Tibur dans le *Salone*, il place en effet ses propres villas dans la tradition historique de l'antiquité et ainsi, élève son nom à la dignité d'un Manlius Vopiscus, d'un Horace, d'un Auguste. Le programme du *Salone* pourrait à ce propos faire écho à celui de la fontaine des empereurs dont il partage en outre le motif des colonnes salomoniques. La fontaine, conçue par Pirro Ligorio, aurait en effet dû contenir les bustes des quatre empereurs romains qui avaient édifié leurs *superbissime ville* sur le territoire de Tibur : César, Auguste, Trajan et Hadrien¹⁰². La comparaison insistante dans les descriptions du XVI^e siècle entre les travaux d'Hercule et les gigantesques travaux entrepris par Hippolyte pour créer les jardins de sa villa de Tivoli relève de la même métaphore tout comme peut-être le paon, symbole bien connu d'immortalité, représenté devant la grande vue de la villa¹⁰³.

« Théâtres » et théâtralité

Nombreuses sont les études qui ont insisté sur la conception scénographique à l'œuvre dans certaines villas et jardins italiens de la Renaissance. On doit ainsi à André Chastel, Marcello Fagiolo ou Maria Luisa Madonna d'avoir exploré le thème des « villas théâtrales », dans lesquelles certaines façades comme la loggia Cornaro à Padoue, le casino de Pie IV au Vatican, le palais Pitti tourné vers Boboli à Florence, la villa Giulia ou encore la villa Médicis à Rome, constituent de véritables *scænae frontes*¹⁰⁴. À Tivoli, la façade de la villa d'Este assume, selon l'interprétation de Ligorio, un rôle semblable à l'échelle plus vaste du paysage en reprenant la célèbre métaphore plinienne *ut prospectus theatrum*. La *Rometta*, œuvre unique en son genre, renvoie elle aussi au thème du théâtre et constitue un témoignage isolé dans la campagne romaine de la longue tradition théâtrale ferraraise : l'un des précédents les plus marquants pour la représentation de cette *Roma septimcollis* se trouve ainsi dans les fresques de la salle des mois au palais Schifanoia de Ferrare¹⁰⁵. Pirro Ligorio, son inventeur, eut une carrière importante en tant que scénographe et décorateur à la cour de Ferrare, pour laquelle il dessina, comme le rappelle Ludovico Zorzi, « *macchine, decorazioni e barche da*

parata nello stile mirifico del manierismo prebarocco; attività che lo apparenta [...] all'operosità di altri ingegneri teatrali, quali a Firenze, il Buontalenti e i Parigi »¹⁰⁶. Il est donc logique de voir ressurgir dans le jardin mais aussi dans la décoration peinte de la villa d'Este, les problématiques inhérentes à cet art de la scène si présent dans la ville d'origine du cardinal. Girolamo Muziano lui aussi devait être familier de ce type de décor. C'est lui par exemple qui fut chargé par Hippolyte de peindre, en plus des paysages décorant la loggia, les perspectives scénographiques qui devaient servir lors d'une somptueuse fête donnée à la villa de Montecavallo en 1561¹⁰⁷. À Tivoli, Pirro Ligorio et Girolamo Muziano surent adapter, sur les traces de Baldassare Peruzzi à la Farnesina et de Girolamo Genga à la villa Imperiale de Pesaro, leurs connaissances de la scénographie et de l'art de l'antiquité à la décoration peinte du *Salone*, une pièce fonctionnant à la fois comme lieu scénique et théâtre de la mémoire¹⁰⁸.

LE SALONE ET LES FONTAINES DU JARDIN : LES TYPOLOGIES THÉÂTRALES

Dans les sources décrivant la villa, on retrouve surtout le terme de « théâtre » appliqué aux fontaines¹⁰⁹. La plus fameuse, la *fontaine de Rome*, prend la forme d'une scène architecturale influencée par la *scænae frons* des théâtres antiques et par le théâtre médiéval humaniste (fig. 9). La *fontaine de Tivoli*, décrite comme « reine » des fontaines, fut conçue « en forme de théâtre », tandis que d'autres fontaines, la *fontaine des Dragons* (*pulcherrimum piscine theatrum*) ou la *fontaine du déluge* (*nobilissimum theatrum*), étaient également considérées comme des théâtres aquatiques (fig. 8). L'utilisation de cette typologie dérive de l'étude des villas antiques dans lesquels les espaces architecturaux en forme de théâtres sont omniprésents, en particulier les nymphées et dont Pirro Ligorio avait pu admirer à villa Adriana de nombreux exemples¹¹⁰.

L'usage du terme de « théâtre » pour les divers lieux de la villa doit ainsi être compris dans sa dimension conceptuelle et typologique, – on appelle *teatro* tout espace à plan circulaire, semi-circulaire ou ovale – puisqu'à ce jour aucun document n'a permis d'établir de manière certaine que les fontaines servaient pour de véritables représentations théâtrales. On sait seulement que des repas ou des banquets y étaient souvent organisés, certainement agrémentés de spectacles divers dans la pure tradition antique : la *fontaine de Rome* devait ainsi, selon le manuscrit parisien, « servir de salle à manger »¹¹¹.

Le *Salone* présente en ce sens de grandes similitudes, dans sa forme, son organisation et sa fonction, avec les espaces ouverts des jardins que viennent couronner les fontaines. Nous avons déjà noté par exemple l'usage combiné des colonnes salomoniques dans la *fontaine des*

Empereurs et dans le *Salone*. Au-delà de leur fonction commune de *triclinium*, on retrouve aussi dans le *Salone* et la fontaine de Rome l'articulation entre une fontaine d'une part et une perspective scénographique d'autre part, évoquant ainsi la typologie de nombreuses salles à manger antiques¹¹². Conçue comme une véritable pièce, c'est-à-dire *a camera*, la fontaine de la Chouette rappelle encore plus précisément la forme du *Salone* avec, d'un côté, la fontaine rustique surmontée de l'aigle des Este et de l'autre, une perspective axiale ouvrant sur les jardins : un lieu que Venturini désigne par le terme de *teatro* même si, comme dans le *Salone*, la forme circulaire typique du « théâtre » disparaît au profit d'une fontaine *a facciata* (fig. 32)¹¹³. Le thème de l'*Ornithon* de Varron qu'évoquerait, selon Marcello Fagiolo, ce *teatro della Civetta* trouve d'autre part un solide écho dans la décoration du *Salone*¹¹⁴. Ligorio, dans son *Enciclopedia delle antichità*, tenta en effet une reconstruction de la fameuse volière de Varron et distinguait trois types principaux, « *l'uno nel genere dilettaione, l'altro ad utile* » et le troisième, qui comprenait des salles à manger comme celle, célèbre, de Lucullus dans sa villa de Tusculo, construite à cheval sur un cour d'eau. La représentation d'oiseaux d'espèces diverses, sauvages ou semi apprivoisés dans une salle à manger comme le *Salone*, dont le décor se décline autour du thème de l'Aniene, pourrait très bien être une référence à ces exemples antiques qu'étudiait l'architecte de la villa¹¹⁵.

À l'inverse des spectateurs au théâtre, où la limite entre réalité et fiction est volontiers marquée, les visiteurs de ces *teatri* devenaient eux-même les protagonistes d'un drame constamment réinventé sur la *scena del giardino*. Ils jouaient malgré eux le rôle du spectateur et de l'acteur, pris au piège et arrosés par les facétieux *scherzi d'acqua* et soumis aux changements de décors qu'impliquait le passage d'une fontaine à une autre, tout cela au son de la musique mystérieuse des orgues et du bruit des eaux. Dans le *Salone*, conçu comme *teatro della villa, del giardino e del territorio*, l'hôte à la table du cardinal ou le visiteur de retour des jardins était immergé dans un espace virtuel auquel, comme au théâtre, on lui demandait de croire, et au besoin de participer¹¹⁶. Les jeux de miroirs, les portraits déguisés, les effets de surprise et autres trompe l'œil, les effets sonores aussi, définissaient un éventail d'émotions qui engageaient les sens et l'imagination en un jeu perpétuellement renouvelé entre fiction et réalité, entre le temps du mythe et le temps de la promenade ou de la fête¹¹⁷.

LE DÉCOR DU SALONE ET LA SCÉNOGRAPHIE VITRUVIENNE

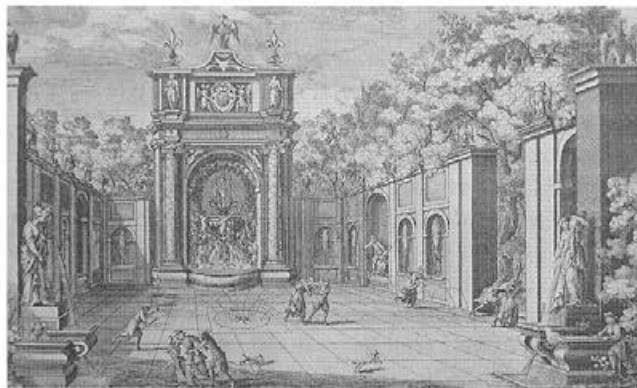
La théâtralité du *Salone*, entendue d'un point de vue typologique, s'enrichit de la dimension proprement scénographique de sa décoration murale. Le *Salone*

emprunte ainsi beaucoup au célèbre « salon des Perspectives » de la villa Farnesina, salle de réception principale de la villa d'Agostino Chigi à Rome que Baldassare Peruzzi transforma vers 1516 en un pavillon ouvert sur l'extérieur, adaptant à un décor monumental ses talents de scénographe-perspectiviste¹¹⁸. Le cardinal de Ferrare, qui connaissait sans aucun doute le décor, aurait pu en avoir discuté en France avec son architecte, Sebastiano Serlio, ce dernier ayant décrit la salle avec admiration dans le livre IV de son traité d'architecture¹¹⁹. C'est le caractère scénographique et en particulier le rapport à la scène vitruvienne qui provoqua l'enthousiasme de Serlio pour le décor de Peruzzi. D'autres décors renaissants inspirés du traité de Vitruve se caractérisent par une forte dimension scénographique : la Salle des demi-bustes à la villa Imperiale de Pesaro, conçue par Girolamo Genga vers 1530 ou encore la villa Barbaro à Maser, œuvre de Palladio décorée par Paolo Veronese.

À ce propos, notons que des contacts étroits s'étaient établis entre le cardinal d'Este et Daniele Barbaro, propriétaire de la villa Maser et proche de Pirro Ligorio. Le vénitien visita par deux fois la villa d'Este et dédia justement à Hippolyte son édition commentée des fameux *Dieci libri dell'architettura* de Vitruve¹²⁰. Sans nul doute, les ressemblances frappantes que l'on peut observer entre la décoration de la villa Barbaro et le *Salone* de la villa d'Este dérivent de ce même intérêt pour la scénographie vitruvienne et son adaptation dans la peinture contemporaine¹²¹.

Qu'il dérive de Peruzzi, de Serlio, ou peut-être plus simplement de Ligorio lui-même, dont la scientificité dans l'étude de la *scenae frons* antique est également attestée, le caractère théâtral des peintures du *Salone* est bien de matrice vitruvienne¹²². Discutant des sujets convenant aux décorations à fresque dans les palais et villas, l'architecte romain note que dans leurs pièces ouvertes sur l'extérieur, les anciens « ont dessiné des frontispices de scènes, de genre tragique, comique ou satirique ; dans les promenoirs ils peignaient des paysages représentant différents sites »¹²³. Les paysages du

32. Giovanni Battista Venturini, *Vue de la fontaine de la Chouette (« teatro della Civetta »)*, 1691.



Salone et plus particulièrement la vue générale de la villa correspondent en ce sens, ou du moins réinterprètent le type de la scène satyrique décrit plus loin dans le texte : « la scène satyrique est ornée de bocages, de cavernes, de montagnes et de tout ce qu'on voit représenté dans les paysages des tapisseries »¹²⁴. Il ajoute plus loin qu'elles pouvaient prendre la forme de véritables jardins¹²⁵.

Mais il était bien rare, à la Renaissance, de retrouver dans les décors l'application stricte des types décrits par Vitruve et codifiés, à sa suite, par Serlio. Dans la pratique, la distinction entre scènes tragiques, comiques et satyriques était abandonnée au profit de types mixtes. Chaque type correspondait par ailleurs à l'expression d'une classe sociale et du lieu auquel elle était le plus communément associée : la tragédie dans des palais princiers, la comédie devant des façades de maisons particulières et le drame satyrique devant des paysages. À la villa d'Este, la *fontaine de Rome* reprend le type de la scène tragique et la *fontaine de Tivoli* celui de la scène satyrique¹²⁶. La grande vue de la villa dans le *Salone*, avec son paysage et ses jardins, illustre à la fois le palais princier de la scène tragique et le paysage de la scène satyrique, mais résume par là même l'idéologie propre à l'idée de *villegiatura*¹²⁷. Cette réinterprétation des préceptes vitruviens dans la décoration des villas sur la base d'une expression de classe existait déjà dans la peinture antique. Comme le note Pierre Grimal, quel que fût le type de la scène vitruvienne représentée, le motif du jardin apparaissait constamment dans les décors romains, parce qu'il était associé à la demeure des princes et donc au style tragique tout autant qu'au style satyrique¹²⁸.

En conclusion, le *Salone*, comme tous les autres espaces architecturaux ou topiaires de la villa d'Este, se présente comme une synthèse savante des connaissances sur l'art antique. Outre les typologies théâtrales appliquées par Pirro Ligorio à nombre de ses fontaines, on y retrouve condensés tous les thèmes qui, d'après les textes anciens ou les recherches menées par les archéologues modernes, caractérisent les *triclinia* de villas antiques ouverts sur des jardins : situation élevée et privilégiée par rapport au paysage, aux jardins et au plan général de la villa ; ouverture totale de la pièce sur l'extérieur, au moyen de la peinture lorsqu'on ne peut « réellement » ouvrir les parois sur le paysage et les jardins¹²⁹ ; représentation de villas, de jardins, de guirlandes végétales et d'oiseaux ; utilisation de perspectives scéniques influencées de la *scenae frons* antique ; présence d'une fontaine ou d'un cour d'eau¹³⁰. Plus précisément, le décor du *Salone* de villa d'Este, comme ceux mentionnés de la villa Farnesina, de la villa Impériale de Pesaro ou de la villa Barbaro à Maser recouvrent les caractéristiques essentielles du « deuxième style » ou « style architectonique » de la peinture décorative romaine, qui domina de la fin du II^e siècle av. J.-C. à 20 av. J.-C. environ ; la villa des Mystères à

Pompéi, celle de Fannius Synistor à Boscoreale et la villa d'Oplontis en conservent les réalisations les plus remarquables en Campanie ; il est illustré à Rome par les décors de la maison d'Auguste (vers 30 av. J.-C.). La paroi semble reculer, puis s'ouvrir sur des architectures et des paysages sacrés représentés comme des décors de théâtre. Toutes les ressources de la peinture scénique sont mises en œuvre dans ces décors illusionnistes : convergence des lignes vers un axe, sinon vers un point de fuite unique, clair-obscur, atténuation de la couleur par la distance¹³¹.

LE SALONE COMME ESPACE THÉÂTRAL

Il est tout à fait probable que le *Salone* ait pu servir à proprement parler de petit théâtre. Il constituait un lieu parfaitement adapté à la récitation de textes et de poésies, mais aussi aux récitals, pantomimes et autres spectacles de *commedia dell'arte* organisés à la villa du temps du cardinal, dont parlent les documents d'archives¹³². Et l'on a vu combien fondamental était ce passe-temps à la villa d'Este, digne de l'*otium* et du *convivium* classique des anciens. Plutarque dans sa vie d'Hadrien, Stace, et surtout Pline le Jeune, insistent sur l'importance des représentations théâtrales, acrobatiques ou musicales données pendant et après le repas dans les *triclinia*, « si bien que plaisir et érudition peuvent être goûtés en même temps »¹³³. On peut donc parfaitement imaginer Marc-Antoine Muret déclamer après un repas les vers d'Horace vantant les délices de Tivoli, les passages de la vie de l'empereur Auguste tirés des *Vies* de Plutarque qu'affectionnait Hippolyte, ou les tragédies qu'il avait lui-même écrites pour le divertissement du prince avec, en toile de fond, le panorama grandiose de sa villa¹³⁴.

L'absence d'une véritable scène-édifice *all'antica* telle que la codifièrent Peruzzi et Serlio ne constituait nullement, comme l'ont montré David Rosand ou Ludovico Zorzi, une entrave à la pratique de la récitation de tragédies, comédies ou autre poésie déclamée, exercices qui au demeurant n'impliquaient l'usage que de très peu ou souvent même, d'aucun accessoire¹³⁵. Dans les faits, l'utilisation d'un fond de scène déjà existant pour les récitations, souvent un portique à arcades, était pratique courante dans les villas de la Renaissance : à la villa Farnesina, la loggia de Psyché avait joué un tel rôle tout comme la loggia de Falconetto pour Alvise Cornaro à Padoue en 1524¹³⁶. Dans les illustrations de la fameuse édition des *Comediae* de Plaute publiée à Venise en 1518, on voit ainsi les acteurs déclamer devant une loggia ouverte sur un vaste paysage (fig. 33)¹³⁷.

Le fait d'utiliser une vue à proprement parler topographique comme décor théâtral n'était pas non plus chose rare à la Renaissance et revêtait bien souvent, dans le contexte des fêtes, des connotations célébratives. Particulièrement intéressantes à ce propos sont les expé-

riences ferraraises du début du XVI^e siècle pour lesquelles la présence d'une simple peinture en perspective comme fond de scène était admise, comme lorsqu'on représenta à Ferrare en 1508 la *Cassaria*, pièce célèbre de l'Arioste, avec en toile de fond la « *prospettiva d'un paese* » ou l'année suivante les *Suppositi* du même auteur, avec une vue stylisée de la ville de Ferrare¹³⁸. Domenico Beccafumi réalisa quant à lui une remarquable vue de Pise, projet de décor pour *l'Amor Costante* d'Alessandro Piccolomini qui devait être joué à Sienne à l'occasion de la visite de Charles Quint en 1536¹³⁹. Citons également le décor réalisé par Federico Zuccari, l'un des peintres actifs dans le *Salone*, pour une représentation de la *Cofanaria* de Francesco d'Ambra donnée en 1565 dans le *salone dei Cinquecento* du Palazzo Vecchio de Florence à l'occasion du mariage de François I^{er} et Jeanne d'Autriche (fig. 34)¹⁴⁰. Le décor qui aurait occupé tout le mur du fond, représente une somptueuse chasse au cerf, située dans un vaste paysage. La résonance aristocratique de la peinture était renforcée par une vue en profil de la ville de Florence occupant tout l'arrière-plan, à comprendre comme fief des Médicis. Dans le contexte des spectacles florentins de 1589, le premier décor de *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli figurait une *veduta* de Rome avec ses monuments les plus imposants, anciens et modernes¹⁴¹.

Cette utilisation de la topographie urbaine mais aussi des vues de jardins dans la scénographie théâtrale est également bien documentée pour le théâtre maniériste plus tardif dans lequel elles apparaissent très nombreuses, mode qui culminera, un siècle plus tard, à Versailles. Citons en particulier les expériences de Bernardo Buontalenti pour le *Teatro Mediceo* des Offices à Florence, inauguré en 1586 (fig. 35). Selon une disposition remarquablement similaire à l'organisation de la décoration du *Salone* à villa d'Este, la salle se présentait comme un « *vago ed amenissimo giardino* » : les parois semblaient ouvertes sur l'extérieur grâce à des colonnes feintes entre lesquelles pendaient des guirlandes de fruits et de fleurs tandis que divers types d'oiseaux étaient représentés

33. Plaute, *Comœdiæ*, Venise, 1518.



« *alcuni de' quali con ali spiegate vedeansi nell'aria quasi volando* »¹⁴². Comme fond de scène, on avait figuré la ville de Florence avec le Duomo, le campanile, le Palazzo Vecchio et les Offices.

LE SALONE COMME THÉÂTRE DE LA MÉMOIRE

L'application du terme de « théâtre » à l'espace du *Salone*, au-delà de sa dimension typologique et la référence aux décors scéniques, doit enfin être comprise dans son acception didactique : le « théâtre » comme dispositif d'organisation et somme d'informations. Au XVI^e siècle, les termes *teatro* et *giardino* apparaissent presque indifféremment dans les titres d'ouvrages qui appliquaient tous leurs efforts pour regrouper, organiser, et condenser le savoir¹⁴³. Le jardin de la villa d'Este et le *Salone*, organisés selon une véritable grille d'associations et de parcours symboliques, à la fois images du territoire et « refuges des dieux », sont tout à fait caractéristiques de cette recherche typique de l'époque du « modèle réduit d'un univers à multiples correspondances internes ». Comme le note André Chastel, le jardin maniériste, « devenu une sorte de microcosme avec son déploiement de statues allégoriques, ses grottes, ses "fabriques" pleines de références antiques ou mythologiques, (...) comporte, comme une sorte d'*ars memoriae*, une suite de repères concrets pour l'imagination »¹⁴⁴.

Dans le contexte des images topographiques, cette volonté de condenser la connaissance d'un sujet en un lieu ou un objet unique, héritière de la tradition des *specula* ou « miroirs » de la tradition médiévale scolastique, s'exprimait à travers la diffusion d'atlas ou « théâtres », ouvrages réunissant un ensemble important de documents topographiques tels que cartes, vues de villes, vues de monuments, etc., et qui jouissaient au XVI^e siècle d'une extrême popularité¹⁴⁵. On trouve le terme appliqué au célèbre atlas d'Abraham Ortelius, le *Theatrum Orbis Terrarum* et à celui du non moins fameux *Civitates Orbis Terrarum*, que Braun dans sa préface appelle en effet « *nostro Teatro* »¹⁴⁶. Dans sa préface, Ortelius considérait que pour disposer une série de cartes géographiques, dont les dimensions avant le XVI^e siècle correspondaient généralement à la paroi d'une salle, il fallait disposer d'un *Regio quodam Teatro*, un très large espace d'exposition. Dans l'espace restreint de la bibliothèque, son livre jouait justement ce rôle d'une véritable galerie des cartes, un théâtre de la mémoire et de la vision : un rôle qu'assume précisément le *Salone*, à l'égard du jardin et du territoire de Tivoli, dont il expose les monuments les plus remarquables¹⁴⁷.

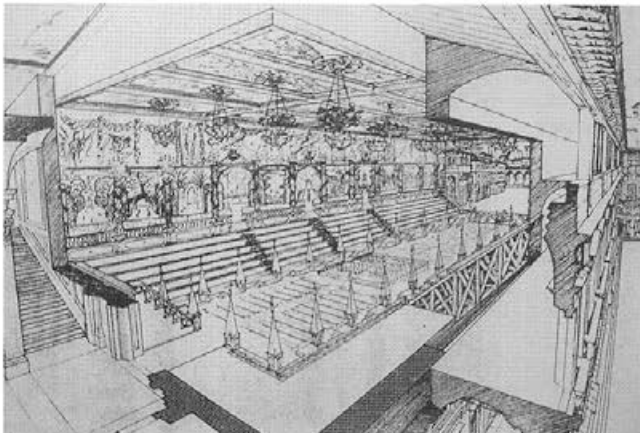
Dans le vocabulaire classique, les paysages topographiques qui décorent les parois du *Salone* correspondent au terme de *descriptio* et partant, sont indissociables de la tradition rhétorique appelée *ekphrasis*. Cette technique de

34. Federico Zuccari, dessin d'un fond de scène pour la *Cofanaria*, Florence, 1565.



description littéraire, utilisée originellement par le poète grec Homère pour décrire le bouclier d'Achille (*Il.*, 18, 418-608), fut rendue célèbre à la Renaissance par la redécouverte des lettres de Pline le Jeune décrivant ses magnifiques villas¹⁴⁸. Ces deux genres descriptifs étaient à leur tour considérés comme des sous-catégories de l'*epideisis*, ou rhétorique épédictique, c'est-à-dire le discours de la louange, de l'éloge mais aussi du blâme. De la passion pour l'architecture de l'antiquité et en particulier pour la villa *all'antica*, dérivée à la Renaissance un regain d'intérêt pour ce genre littéraire, qui joua par exemple un rôle primordial dans l'élaboration de la villa Madama à Rome¹⁴⁹. Plusieurs descriptions de la villa d'Este se rapportent à cette tradition : la lettre de Foglietta de 1569 adressée à son ancien protecteur, le cardinal Flavio Orsini, ainsi qu'une description anonyme des jardins conservée à Paris et à Vienne¹⁵⁰. De tels textes étaient généralement accompagnés d'un dessin qui permettait de visualiser les différents sites décrits par l'auteur. Les manuscrits de Paris et de Vienne avaient été ainsi envoyés respectivement à

35. Reconstitution du *Tentro Mediceo degli Uffizi* à Florence pour le spectacle inaugural de 1586 conçu par Bernardo Buontalenti (selon Rosselli (et alii), 1978).



Catherine de Médicis et à Maximilien II pour expliquer le dessin représentant les jardins, sans doute la fameuse vue que Dupérac publiera en 1573¹⁵¹. Dans une lettre décrivant la villa Giulia à Rome, Bartolomeo Ammanati montre bien que les deux genres étaient indissociables : dans son introduction, il compare description littéraire et représentation topographique en avouant le primat de la seconde sur la première : « *E perchè Vostra Eccellenza la veggia prima con l'imaginativa che co'l senso, cercaro a parte per parte farglila vedere, ma non così bene e per ordine con la penna, come farei co'l disegno. Bench'io spero fra pochi giorni mandarle ancho questo* »¹⁵².

Ce primat de la perception visuelle, que l'on considérait en effet plus apte à fixer dans la mémoire certaines images que l'imagination stimulée par la description littéraire, est également très clairement exprimé par Foglietta dans sa description de la villa d'Este : « *Tale è infatti sia l'aspetto dell'opera nel suo complesso che lo splendore delle singole parti, da superare di gran lunga non solo ogni facoltà dello scrittore, ma anche la forza dell'immaginazione. A stento un'occhiata fa intendere perfettamente quale sia la villa, e né ciò [la sua comprensione] avviene d'un tratto, perché la continua osservazione delle singole parti accresce a poco a poco l'ammirazione. (...) infatti la prima vista colpì l'animo e gli occhi di immediato stupore, e per poco non persi i sensi. Quindi, come mi ripresi e, portando gli occhi alle singole parti, cominciai un po' più approfonditamente a contemplarle, allora invero mi confermai nell'idea che quello era un luogo che non avrebbe mai finito di stupire* »¹⁵³.

Le *Salone* de la villa d'Este avec ses vues topographiques apparaît dans ce contexte comme le véritable et indispensable support visuel du texte de Foglietta, et il est d'ailleurs possible que *descriptio* et *ekphrasis*, aient été conçus en même temps et pour se compléter¹⁵⁴. En ce sens, les fresques du *Salone* revêtent une fonction didactique et mnémotechnique. La manière dont les peintures du *Salone* sont perçues aujourd'hui par les visiteurs, et la nature des réflexions contenues dans le texte de Foglietta,

son à ce propos étroitement parallèles. En premier lieu, la vue générale de la villa surprend le visiteur, l'impressionne, suscitant ce « plaisir de la reconnaissance » dont parle Aristote. Elle lui permet, dans un second temps, de se figurer, comme le permettrait une véritable carte, le plan général du site, le relief, le rapport au paysage. Mais c'est seulement en découvrant les vues isolées des fontaines, représentées sur d'autres parois ou en scrutant plus en détail l'espace topographique, que le visiteur peut atteindre une compréhension totale de la villa. Le *Salone*, tel un campanile dominant la cité, permettait ainsi aux visiteurs de reproduire la technique qu'adoptaient les voyageurs pour fixer dans la mémoire le caractère et l'aspect des lieux visités : « Quand j'arrive dans une ville, je vais toujours sur le plus haut clocher ou la plus haute tour, pour voir le tout ensemble avant de voir les parties ; et, en la quittant, je fais de même pour fixer mes idées », écrivait par exemple Montesquieu lors d'une visite à Rome, à la villa Médicis¹⁵⁵.

Le *Salone* est donc le lieu d'accès à une connaissance supérieure, un point de vue sur l'ensemble de la villa, ses jardins, ses fontaines et son territoire, sa synthèse visuelle et symbolique, son outil mnémotechnique, son modèle réduit. À ce titre, les propos de Marcello Fagiolo interprétant le jardin maniériste comme « théâtre de la mémoire » sont particulièrement suggestifs : « *In quanto 'teatro della memoria', il giardino e il bosco si presentano di volta in volta come avventura travagliata ovvero come visione rivelata. La verità è raggiungibile soltanto da un punto di vista privilegiato, che può essere al principio (il Signore della Villa riesce spesso a dominare con lo sguardo il disegno generale dall'alto del suo palazzo) ovvero alla fine del viaggio iniziatico (chi riesce a*

seguire l'itinerario giusto perviene nel cuore segreto della Villa, insieme interno e esterno, raggiungendo la meta finale) »¹⁵⁶.

Le *Salone* de la villa d'Este, *cuore segreto della villa, insieme interno e esterno, principio et fine* d'une aventure imaginaire, d'une promenade, d'un paysage et d'un jardin, constitue au sein de l'art de la villa et des jardins italiens au XVI^e siècle, un espace d'une admirable cohérence et d'un intérêt considérable pour notre compréhension des rapports entre jardins, paysage, et décoration peinte. L'identification inédite de certaines vues du *Salone* avec les villas de l'antique Tibur étudiées par Pirro Ligorio dans son *Libro delle antichità* et l'analyse de leur orientation géographique précise par rapport au jardin et au territoire démontre, contrairement à l'opinion couramment reçue, le degré de complexité que la peinture de paysage pouvait recouvrir dans les cycles picturaux de la Renaissance. La confrontation entre les villas antiques et les splendides villas du cardinal permet en outre de mieux comprendre le programme de la villa, toute entière construite sur le modèle des villas antiques surplombant l'Aniene et le paysage de la plaine tiburtine. L'activité archéologique de Pirro Ligorio sur le territoire de Tivoli, à la villa de Manlio Vopisco, d'Horace ou d'Auguste plus encore qu'à la villa d'Hadrien généralement citée comme source d'inspiration principale, est donc à l'origine de l'élaboration du programme général de la villa. La subtilité du programme du *Salone*, clef de lecture de l'ensemble, conçu sur le modèle du *triclinium* antique et fonctionnant comme un véritable « théâtre de la mémoire », reflète le raffinement de la société qui en fut à l'origine : « *Un'accademia, un cenacolo, un teatro del mondo...* »¹⁵⁷.

Notes

1. Sur Hippolyte d'Este, voir PACIFICI, 1920 (1984), LUTZ, 1966, DESNOYERS, 2002, p. 299-300, n° 11, et HOLLINGSWORTH, 2004.
2. COFFIN, 1960 et LAMB, 1966. On notera aussi le compte rendu intéressant de l'ouvrage de Coffin par Schwager, (SCHWAGER, 1962).
3. TOSINI, 1999. Son étude, qui s'attache à des questions de style et à l'autographie des fresques, corrige certaines des attributions proposées par Leif Monssen dans deux articles de 1989 : une étude iconographique du *Salone* et une analyse de la peinture de paysage *all'antica* à Rome au XVI^e siècle (MONSSEN, 1989a et 1989b).
4. PACIFICI, 1929-1930. Signalons également l'ouvrage récent de Gérard Desnoyers, qui offre une lecture néo-platonicienne du décor du *Salone* (DESNOYERS, 2002, p. 31-66, 125-127) et surtout la dernière et excellente publication sur la villa d'Este : BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003, dans laquelle Dora Catalano offre une synthèse assez complète sur la décoration intérieure de la villa, même si limitée dans ses objectifs : CATALANO, 2003.
5. FOGLIETTA, 1569 (2003), p. 7. À propos de l'identification des espaces de la villa, Coffin commet une erreur en identifiant constamment le *salotto* mentionné dans les documents avec le *Salone* aujourd'hui appelé *sala della fontana* et la *sala grande* avec le salon d'Hercule. Au contraire, la *sala grande* ou *Salone* est la pièce la plus large, c'est-à-dire la *sala della fontana*, tandis que la pièce de dimension plus modeste qui lui est attenante, le *salon d'Hercule* doit être identifiée avec le *salotto*. Voir TOSINI, 1999, p. 191.
6. Sur les salles à manger antiques, voir l'article essentiel de DUNBABIN, 1996, et ROSSITER, 1991.
7. Ce rapport entre intérieur et extérieur dans les salles à manger antiques a fait l'objet d'études récentes : KUTTNER, 1999, ELSNER, 1999 et ROSSITER, 1991, p. 203-204. Ces articles analysent des décors d'époque romaine possédant des caractéristiques identiques dans leurs structures formelles et implications idéologiques à celles du *Salone* de la villa d'Este. Sur le même sujet, voir l'étude incontournable de GRIMAL, 1984, en particulier chap. VII, p. 206-246.
8. Vitruve, *De Arch.*, 6, 3.
9. Sidoine Apollinaire décrit dans son poème sur le château de Leontius, une cascade et un cours d'eau traversant le *triclinium* (*Carm.*, 22, 206-10). Pline le Jeune parle d'une *cenatiuncula* dans laquelle jaillit une source merveilleuse (*Ep.*, 4, 30, 2). À Pompéi, la villa de Diomède offrait le même agrément d'une fontaine dans la salle à manger. Dans la villa antique de Minori, près de Sorrente, il s'agissait d'une cascade. Voir DUNBABIN, 1996, p. 66, 70-72. Il existe de très nombreux autres exemples attestant de l'importance de l'eau dans les *triclinia* antiques en particulier à Sperlonga et à la villa Adriana de Tivoli. Voir SALZA PRINA RICOTTI, 1987.
10. Sur le caractère théâtral des salles à manger antiques et les différents types de divertissements proposés dans l'antiquité durant et après le dîner, voir JONES, 1991.
11. Un paon est représenté devant le parapet d'une loggia fictive sur le mur sud-ouest. Il se trouve donc compris dans l'espace du spectateur, « à l'intérieur » de la salle. On trouve une représentation similaire d'un paon à côté d'un masque de théâtre, dans une salle de la villa romaine de Poppea à Oplontis. Voir COARELLI, 2002, p. 363 ; ainsi que dans le *triclinium* de la Domus Pacci Alexae à Pompéi. Voir GRIMAL, 1984, p. 245.
12. Pline l'Ancien et Vitruve en particulier parlent d'orgues hydrauliques. Sur ce sujet dans l'antiquité et à la villa d'Este, voir PACIFICI, 1920 (1984), p. 172-174.
13. Voir D'AMICO, WEILL GARRIS, 1980, p. 83.
14. ALBERTI, 1485 (1966), livre V, chap. II, vol. 1, p. 342 ; Vitruve, *De Arch.*, 6, 3.
15. Voir FROMMEL, 1973, vol. 1, p. 66-70. Cette double fonction de salle à manger et de salle de réception dérive bien entendu de l'antiquité. Sur cette question, voir ROSSITER, 1991, p. 202 et pour une analyse plus poussée BEK, 1983.
16. FOGLIETTA, 1569 (2003), p. 7. Le rapport avec l'antique se fait plus précis encore, si l'on considère que les dimensions de la salle correspondent aux recommandations que donne Vitruve dans son *De Architectura*, à savoir que la longueur d'un *triclinium* doit être équivalente à deux fois sa largeur (*De Arch.*, 6, 5).
17. Pour une plus ample analyse de cette fresque, voir MONSSEN, 1989a, p. 203-204.
18. Voir BYATT, 1988.
19. Sur les fêtes et spectacles, et sur l'importance des banquets à la villa, voir la récente contribution de BARISI, 2003, p. 136-137.
20. Sur l'iconographie des jardins et l'axe d'Hercule en particulier, voir COFFIN, 1960, p. 78-85 et BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003, p. 86-90.
21. Coffin avait déjà noté ce même rapport dans le salon d'Hercule entre les différents registres de la décoration : la scène d'Hercule reçu au conseil de l'Olympe est une véritable apothéose d'Hercule, conséquence directe de ses travaux, représentés en-dessous dans les fresques de la voûte. Voir COFFIN, 1960, p. 56, idée reprise par CATALANO, 2003, p. 51.
22. COFFIN, 1960, p. 83. Sur le thème du vice et de la vertu dans le jardin de la villa, voir également FAGIOLO, 1979, p. 181-183. Sur l'accès public des jardins de la Renaissance et les principes de circulation dans les jardins de la villa d'Este, voir COFFIN, 1982, et LAZZARO, 1999. Sur l'importance des perspectives axiales dans les villas de Rome et du Latium au XVI^e siècle, voir FAGIOLO, 1991.
23. Il s'agit en particulier des colonnes ornant la fontaine de Proserpine ou fontaine des empereurs, conçue par Ligorio en 1568-1569. Voir LAMB, 1966, p. 65. Sur les colonnes du *Salone*, voir MONSSEN, 1989a, p. 142-149.
24. Voir COFFIN, 1960, p. 78-92 et le schéma dans FAGIOLO, 1979, fig. 85. Pour une interprétation de la villa d'Este comme *castrum* antique, avec la bâtisse en hauteur analogue au *praetorium* romain, souvent associé aux palais des aristocrates et empereurs, voir FAGIOLO, 1997a, p. 18-19 et FAGIOLO, 1979, p. 186, fig. 92-95.
25. Une autre fontaine, contemporaine de la réalisation des fresques du *Salone* et située dans la cour d'entrée de la villa, contient également un paysage évoquant la topographie locale. Il s'agit de la fontaine de Vénus ou de la Nymphe endormie d'où débouche l'eau dite *Rivellese*, portée jusqu'à la villa par un aqueduc qui alimente les fontaines du jardin. Dans la niche, on peut voir idéalement dessinés les linéaments du cours d'eau depuis les hauteurs du mont Sant'Angelo à travers la campagne de Tivoli. La fontaine est d'ailleurs orientée en direction du mont Sant'Angelo.
26. La description de la vue vers Rome par Antonio Del Re insiste particulièrement sur les linéaments de l'Aniene, qu'il est aujourd'hui beaucoup plus difficile de percevoir dans le paysage : « *Donde si vede Roma, e fino al mar mediterraneo nel tramontar del sole (...) e il fiume Aniene, che fra mezzo serpendo a guisa di biscia fra loro [i prati] se ne discende verso il Tevere.* » : DEL RE, 1611, p. 13-14. Foglietta aussi décrit la vue (FOGLIETTA, 1569 (2003), p. 8).
27. Sur les barques ornant l'allée des cent fontaines, voir COFFIN, 1960, p. 28-29.
28. Il existe deux représentations de la fontaine de l'orgue dans les fresques. Celle qui se trouve sur la paroi jardin, à gauche de la porte centrale, date cependant d'une époque ultérieure, du temps du cardinal Rinaldo I^{er}, avec le *tempietto* au centre et la grande cascade. La fontaine dans la fresque mentionnée est en revanche contemporaine du reste de la décoration et donc correctement orientée. Voir COFFIN, 1960, p. 53-54.
29. Voir COFFIN, 1960, p. 60-64.
30. Voir PACIFICI, 1929-1930. Malgré son grand intérêt, l'article est très bref et non documenté. L'auteur commet par conséquent de nombreuses erreurs d'identification. Les fresques subirent une complète restauration en 1949. Voir COFFIN, 1960, p. 15, n° 3, p. 52, n° 37 et p. 123.
31. Le dessin est publié dans *Gregorio XVI*, 1935, pl. IV, 2. Il ne m'a pas été possible de repérer le lieu de conservation actuel du dessin.
32. Le peintre a représenté une arche à l'extrémité gauche du pont près du mausolée. Plusieurs dessins et gravures du site, aux XVII^e et XVIII^e siècles, indiquent qu'une telle arche existait, mais sur la rive opposée. Voir par

exemple Israël Sylvestre, *Vue du Pont Lamentano à l'approche de Tivoli*, dans DE ROSSI, 1969, fig. 388. Il est probable que l'arche dessinée par Muziano ait existé réellement au XVI^e siècle, d'autant plus que le pont Lucano constituait un point stratégique de la région, nécessitant un système de défense efficace. Autre hypothèse : le peintre, qui reconstruit l'aspect originel du mausolée, aurait pu s'inspirer, pour sa dépeintion du pont Lucano, de la typologie des ponts antiques qui étaient très souvent terminés par une arche à l'une ou chacune de leurs extrémités. Cette technique de reconstitution des monuments antiques se rapprocherait de celle adoptée par Pirro Ligorio pour son fameux plan de la Rome antique de 1561, et à celle utilisée pour les plans de Lucio Fauno (1548) ou de Mario Cartaro (1579). Dans ces cartes, on peut voir les ponts sur le Tibre associés à de telles arches selon un dessin très proche de celui que l'on observe dans la vue du *Salone*. Voir FRUTAZ, 1962, vol. II, plan XIII, pl. 22, plan XVII, pl. 26-32 et plan XXIII, pl. 51-55. Sur le pont, voir ASHBY, 1906, p. 126-128 et pl. VI, fig. 12 pour la photographie. Voir la gravure du pont Lucano par F. M. Giuntotardi et A. Testa (1825), dans MOSTI, 1968, p. 80. D'autres vues du pont se trouvent dans SALERNO, 1964, cat. n° 71, p. 84, fig. 3 et ROSSINI 1826 (1973), pl. II. À propos de cette vue, Monssen suggère que le bâtiment circulaire doit être lu comme un topos évoquant le Panthéon et partant, « l'idée de Rome ». Cette supposition semble peu fondée. Ni la forme du bâtiment, dépourvu du fronton qui le rend reconnaissable même dans les représentations les plus schématiques, ni la proximité immédiate d'un fleuve et d'un pont ne rendent cette identification satisfaisante. Voir MONSSEN, 1989a, p. 158.

33. Comparer la vue avec le plan donné dans BULGARINI, 1848 et p. 130-131 et voir surtout la description donnée dans ASHBY, 1906, p. 123-126. Sur les anciennes carrières romaines, voir LANCIANI, 1985, p. 46-48.

34. Sur le *Barco*, voir COFFIN, 1979, p. 135-140, en particulier p. 135-136. Voir également ZAPPI, 1572 (1920), p. 106, BULGARINI, 1848, p. 130 et PACIFICI, 1920 (1984), p. 166-167.

35. Sur l'histoire du pont, voir Gregorio XVI, 1935, *Il ponte sulla cascata*, p. 246-251, en particulier pl. XVII et XIXb, p. 252-253. Le pont à l'origine appelé pont Cornuto fut rebaptisé plus tard pont de San Rocco à cause de la présence d'une confraternité de San Rocco qui s'installa dans la petite église de S. Maria di ponte Cornuto en 1388 et qui fut détruite au XIX^e siècle.

36. Un dessin d'Albert Christophe Dies (Hanovre 1755-Vienne 1822), *La cascade à Tivoli avec le Ponte San Rocco*, 591 x 480 mm, 1785, publié dans *Views of Rome*, 1988, cat. n° 71, p. 255-257, représente le pont de beaucoup plus près et adopte un point de vue similaire à celui de Muziano dans la fresque du *Salone* (fig. 17).

Gaspar Van Wittel réalisa plusieurs versions du pont San Rocco ainsi que d'autres *vedute* documentant avec précision l'état du site avant que le nouveau pont et la cascade ne soient aménagés par Grégoire XVI entre 1825 et 1836. Voir BRIGANTI, 1996, p. 220-229. Voir également l'aquarelle de Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, de la fin du XVIII^e siècle, conservée au musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne dans FAGIOLO, MADONNA, 1990, p. 20-21. D'autres images du pont San Rocco sont publiées dans Gregorio XVI, 1935, pl. VI, 2 et pl. XVII.

37. Ce mont se situe en effet dans l'axe de la vue et représente un lieu clef des environs de Tivoli. Voir QUILICI, 1967, p. 191, n° 110.

38. Voir BRIGANTI, 1996, cat. n° 242-247, p. 220-223 sur la gauche de l'image. Pour la gravure de Giles Sadeler, voir Giles Sadeler, *Vestigi della antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luochi*, Praga, 1606 ; également publiée dans Gregorio XVI, 1935, pl. V.

39. Voir GIULIANI, 1970, p. 267-287.

40. Sur les sépulcres, voir la carte archéologique de GIULIANI, 1970 et CABRAL, DEL RE, 1779, p. 118-119.

41. ASHBY, 1906, p. 151, QUILICI, 1967, p. 201, n° 220, SEBASTIANI, 1828, p. 108-109. Le pont était aussi appelé pont Cellio. Le nom d'*Acquoria* ou *aqua aurea* dérive d'une source proche du pont. La photographie du pont dell'*Acquoria*, donnée pl. VIII, fig. 15 dans l'ouvrage d'Ashby avec Tivoli sur la colline à l'arrière-plan, montre combien les dimensions du pont ont été exagérées par Muziano dans sa fresque. Représenter le pont de manière si disproportionnée et ignorer d'autres monuments importants, situés dans la plaine, ne semble pouvoir être expliqué que par l'importance du thème des ponts sur l'Aniene dans les fresques du *Salone*. Voir aussi BULGARINI, 1848, p. 89-90 (sur l'Aniene) et p. 97 (sur le pont dell'*Acquoria*) et la carte des environs de Tivoli dans le même ouvrage.

42. Voir MADDALO, 1982, p. 156, cat. n° 15 : *Ponte della Coria*, eau-forte, 232 x 323 mm., 1753-1754. La vue fait partie de la *Raccolta di vedute e composizioni diverse inventate e incise all'acquaforte da Adriano Manglard* réalisée en 1753-1754. Voir aussi la vue du pont (1826) détruit en partie juste après la grande crue de l'Aniene de 1826 dans ROSSINI, 1826 (1973), pl. XXVIII.

43. Voir SCIARETTA, 2003, p. 8 ; sur les sources antiques parlant des carrières de pierres de Tivoli, voir plus particulièrement p. 24-27. Sebastiani mentionne aussi Procope dans le livre III de son histoire des Goths : SEBASTIANI, 1828, p. 23, n. 17.

44. Sur les fouilles entreprises par Hippolyte d'Este dans les différentes villas romaines autour de Tivoli, voir PACIFICI, 1920 (1984), p. 120, n° 2 et p. 132, et LANCIANI, 1902, t. II, p. 17-118.

45. PACIFICI, 1929-1930. L'auteur, qui relie une hypothétique évocation de la villa de Cassio dans les fresques, avec les fouilles menées dans cette villa à l'époque du gouvernement Este, commet une erreur puisque ces fouilles ne furent apparemment commencées qu'en 1588. Il en donne lui-même l'information dans PACIFICI, 1920 (1984), p. 132.

46. Sur le temple, voir BULGARINI, 1848, p. 64-66 et COARELLI, 1982, p. 90-94. Pour les fresques du temple dans les autres pièces de la villa, voir COFFIN, 1960, fig. 44 et p. 43 et LAMB, 1966, fig. 73.

47. Voir GIULIANI, 1970, p. 267-287, en particulier p. 274, n° 2, et p. 274-275 fig. 344-347, pour une reconstitution de l'état antique du site à comparer à la vue du *Salone*. Voir également le chapitre consacré à la villa dans CABRAL, DEL RE, 1779, p. 85-88.

48. Le *Libro delle antiche ville tiburtine* fait partie du projet de Pirro Ligorio connu sous le nom d'*Enciclopedia del Mondo antico*. Voir MADONNA, 1980. Sur les différentes éditions, voir MANDOWSKY, MITCHELL, 1963, appendice II. Pour le manuscrit du *Libro delle antiche ville tiburtine* de Pirro Ligorio, voir Archivio di Stato di Torino, Archivio di Corte, Biblioteca Antica, Antichità J.a.II. 20, f. 10v (donné comme *Taur.*) ou Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Latino 4849, f. 48. Le texte sur la villa de Manlio Vopisco est publié dans G. Ponti, *Villa di Manlio Vopisco*, in Palma Venetucci (dir.), 1992, p. 146-149. La question a été traitée plus récemment et en détail dans RANALDI, 2001, p. 137.

49. Le cardinal possédait un exemplaire de ses œuvres dans sa bibliothèque. Voir PACIFICI, 1920 (1984), p. 376.

50. Voir PACIFICI, 1920 (1984), p. 372.

51. Sur le prestige des jardins traversés par des cours d'eaux, voir GRIMAL, 1984, p. 297 : la villa de Cicéron à Arpinum était située au confluent du Liris et du Fibrenus. Les jardins de Salluste à Rome étaient eux aussi traversés dans toute leur longueur par un ruisseau, ainsi que ceux de Varron (*De Re Rust.*, 3, 4, 2). Dans les villas de Tibur, l'Aniene jouait un grand rôle comme en témoigne Horace (*Carm.*, 1, 7, 13-14) et surtout Stace dans la description de la villa de Manlio Vopisco (*Sylv.*, 1, 3, trad. H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1961).

52. « Faut-il rappeler les festins donnés tantôt sur une des deux berges, tantôt sur l'autre ? ». Stace, *Sylv.*, 1, 3, 65-75.

53. RANALDI, 2001, p. 132-133.

54. Sur l'attribution de Ligorio, voir RANALDI, 2001, p. 138-142 avec fig. 125, le plan de la villa du manuscrit de Turin. Pour des photographies du site, plans et schémas, GIULIANI, 1970, p. 94-107. Voir aussi la description de SEBASTIANI, 1828, p. 145. Le texte de Ligorio décrivant la villa d'Horace est publié dans Marco Romano,

Villa di Orazio, in Palma Venetucci (dir.), 1992, p. 154-157. Une vue du portique (1826) se trouve dans ROSSINI, 1826 (1973), pl. XV.

55. Voir HALLAM, 1914. À ce propos, Muret, Foglietta et d'autres membres de la cour du cardinal, dont Francesco Bandini Piccolomini, évêque de Sienna et Lelio Calcagnini, fonderont en 1571 l'*Accademia degli agevoli* à Tivoli, académie particulièrement intéressée par l'histoire de l'ancienne Tivoli. Voir COFFIN, 1960, p. 95.

56. DIONISI, 1966, p. 40-43, avec une biographie de Muret.

57. COFFIN, 1979, p. 335. Les *Odes* consacrées à Tivoli se trouvent dans Liv. I, ode 7 et Liv. II, ode 6. Le cardinal possédait un œuvre complet d'Horace dans sa bibliothèque : voir PACIFICI, 1920 (1984), p. 376.

58. Ligorio, *Taur.* 20, f. 28, voir RANALDI, 2001, p. 198-199.

59. Carl Lamb avait déjà noté cette association en comparant le type de la villa d'Este avec celui de la villa d'Auguste (sanctuaire d'Hercule vainqueur), qui, comme nous allons le voir, est également représentée dans les fresques du Salone : LAMB, 1966, p. 89. En effet, le commentaire de Ligorio à propos de l'orientation et de la construction à flanc de colline de la villa d'Auguste résume l'entière conception du site de la villa d'Este : « *questa di Augusto, degna d'ogni Regia di Città, nel vero avanzava ogni aura di magnificenza sovra à tutte l'altre, che in altri luoghi erano attorno alla città, dallato che Tivoli la riguarda ponente, a destra la Tramontana a sinistra il Meridie et l'Austro: Essa è fatta su non'poggio parte fatto dal monte et parte dall'arte (...). Dalla destra riguarda la sudetta Villa quintiliana et la Valle Anioniana, verso i monti di sabini (...) et davanti la campagna sabina et latina dove è Roma: et a sinistra quasi vede tutto il latio verso i monti Lanuvi et Tuscolani. Il sito suo è molto vario, et perli diversi piani, che ha l'uno sopra dell'altro tutti per artificio accomodati, per potere godere in una occhiata molte parti* ». Le texte est publié dans Beatrice Cacciotti, *Villa di Mecenate*, in Palma Venetucci (dir.), 1992, p. 179-181, p. 180-181.

60. Voir LAMB, 1966, p. 87.

61. Sur la superposition des monuments modernes et antiques à la Renaissance, voir BROCK, 1985 et KELLER, 1991 et 1996.

62. Ligorio, *Taur.* 8, f. 2v, voir RANALDI, 2001, p. 91.

63. Sur les villas du Tuscolo, voir FAGIOLO, 1997a, p. 20-22 ; COFFIN, 1979, p. 40-50 et *Villa e Paese*, 1980.

64. FAGIOLO, 1979, p. 186, fig. 92-95. L'idée est reprise par DESNOYERS, 2002, p. 14 et p. 125.

65. Sur les dédicaces des différents manuscrits, voir COFFIN, 1960, p. 96, n° 54.

66. Pour la biographie de Pirro Ligorio et la datation du manuscrit de Naples, voir MANDOWSKY, MITCHELL, 1963, p. 1-6 et appendice

III, p. 140. Voir également FAGIOLO, 1997a, p. 17-18. Pour la datation du manuscrit de Turin, voir LAMB, 1966, p. 87. La biographie la plus complète et récente sur Pirro Ligorio est dans COFFIN, 2003.

67. Sur la villa d'Auguste que Ligorio confond avec le sanctuaire d'Hercule vainqueur, voir RANALDI, 2001, p. 143-153.

68. Voir Ligorio, *Taur.* 20, ff. 18v -19. Les notes qui accompagnent le dessin expliquent le système de circulation à l'intérieur de la villa et les rapports entre les différents niveaux. Le complexe s'étendait vers le nord et rejoignait, selon l'hypothèse de Ligorio, la villa d'Horace. Voir RANALDI, 2001, p. 144-145.

69. Voir GIULIANI, 1970, p. 186, fig. 207 et ROSSINI, 1826 (1973), pl. VIII.

70. Sur le rapport des villas de Tusculum avec le paysage, voir FAGIOLO, 1997a, p. 22. On retrouve cette métaphore chez Pline l'ancien, *Hist. Nat.*, 4, 30 : « les montagnes formaient une courbe à la manière d'un théâtre, avec soixante-quinze cités dans la *cavea* devant elles ».

71. RANALDI, 2001, p. 199, fig. 192.

72. Voir LANCIANI, 1902, vol. III, p. 187 ; BOISSARD, 1597, I, p. 94 ; VASARI, 1550 (1985), VIII, *Vie de Girolamo da Carpi*, p. 284.

73. Pour une reconstitution de la villa et des jardins de Montecavallo, voir surtout PACIFICI, 1920 (1984), p. 147-159.

74. Voir FRUTAZ, 1962, Plan CXXVII, 7, pl. 254, 1577 - *Roma di Stefano Dupérac, edita da Antonio Lafréry : zona delle Terme di Diocleziano e dei Colli Quirinale e Viminale*.

75. Voir FAGIOLO, 1998, p. 79, n° 2.

76. WASSERMAN, 1963 et FROMMEL, 1999. Wasserman, qui publia la vue pour la première fois, commet plusieurs erreurs de datations. Il ne date pas la vue du Salone en fonction de son contenu, mais de la présumée date d'exécution des fresques (1568) proposée par COFFIN, 1960. Or, Schwager et Lamb ont bien montré que la vue de la villa datait en réalité de 1565-1566. Voir SCHWAGER, 1962, p. 9-10 et LAMB, 1966, p. 81.

77. Voir WASSERMAN, 1963, p. 212, n° 57 pour les documents et FAGIOLO, 1998, p. 80, n° 6 pour la datation des différents éléments du jardin.

78. Les documents, datés de juin 1561, à propos du *padiglione* représenté dans la fresque au nord-est du jardin, concernent des travaux sur le *pavimento*. Pour les documents, voir WASSERMAN, 1963, p. 207, n° 19. Le *padiglione*, de forme octogonale, recouvert d'une coupole et surmonté de l'aigle des Este, est bien reconnaissable dans la fresque. D'autres représentations se trouvent dans le *Speculum romanae magnificentiae* d'Antoine Lafréry. Pour une description détaillée du *padiglione*, voir COFFIN, 1991, p. 188 et fig. 159.

79. La zone est plus réduite dans la vue de Tivoli.

À l'est, l'allée qui mène au pavillon est rectiligne et constitue la limite orientale du jardin. Dans le dessin de New York, la grande allée, qui mène au pavillon depuis la zone sud-est, coupe le tracé du jardin en diagonale et les parterres s'étendent plus à l'est du pavillon que dans la vue de Tivoli, englobant l'ensemble de la structure dans leur dessin. Le tracé des allées est donc totalement différent et correspond de manière évidente à deux états bien distincts des jardins. L'allée, conduisant à l'entrée du jardin sur la nouvelle via Pia, réalisée également en 1561, n'apparaît pas non plus dans la fresque, ce qui confirmerait l'état précoce de la vue.

80. D'après les documents publiés par Da Como et Pacifici, la loggia de la villa de Montecavallo fut décorée de fresques de paysages par Muziano et ses assistants, entre les mois d'avril 1560 et mai 1561 : DA COMO, 1930, p. 173-175 et PACIFICI 1920 (1984), p. 389-391. Borghini, Ridolfi, Van Mander et Baglione mentionnent tous les peintures réalisées par Muziano à la villa de Montecavallo, et soulignent en particulier l'importance des paysages : « *ando Girolamo a stare in casa del cardinal d'Este per suo pittore e fecegli diversi paesi grandi nel giardino di Monte Cavallo (...) e da poi li mando a dipingere alcune stanze nel palagio fabbricato in Tivoli* ». Voir BAGLIONE, 1642, p. 49. Une description anonyme compare la qualité exceptionnelle des paysages peints à Tivoli et à Montecavallo : « *Dipinto a fresco in tutte e due i giardini molti bellissimi paesi, che in questo è homo raro, con mirabile inventioni, ma in quello di Monte Cavallo principalmente con disegni, ritratti, modelli (...) et altri tre disegni di lapis delle istorie di Hipolito* ». Voir PROCACCI, 1954, p. 251 et p. 257, n° 2.

81. PACIFICI, 1929-1930.

82. Sur les possessions d'Hippolyte, voir PACIFICI, 1920 (1984), p. 134-140.

83. PACIFICI, 1920 (1984), p. 141-142.

84. SERLIO, 1556, livre VII, chap. 24.

85. Sur l'hôtel de Ferrare, voir surtout FROMMEL, 2002, p. 219-241 et plus particulièrement sur les jardins, p. 238.

86. MURET, 1600 (1672) ; COFFIN, 1960, p. 78 ; DESNOYERS, 2002, p. 298, n° 10. « Les pommes d'or qu'Hercule ravit au dragon endormi/Hippolyte [d'Este] les possède aujourd'hui /Pour célébrer la mémoire de ce bienfait/Il décida de consacrer ce jardin à l'auteur de ce don [Hercule]/Le labeur ne vainquit pas Hercule/Ni le doux plaisir l'âme du chaste Hippolyte/Pour l'amour de ces deux vertus Hippolyte [d'Este] dédie ces jardins à Hercule et Hippolyte ».

87. Sur le rôle du *sprecher* dans la peinture maniériste, voir les remarques synthétiques de PINELLI, 1993 (1996), 'maniera' et théâtre, p. 230-236.

88. Dans la fresque du *Conseil des dieux* au plafond du salon d'Hercule, l'aigle de Jupiter, qui ressort clairement au centre de la composition,

est une allusion supplémentaire à Hippolyte d'Este. Pour le portrait, voir les médailles du cardinal dans PACIFICI, 1920 (1984), pl. I et II et les portraits du cardinal dans les fresques du palais Farnèse de Caprarola. On trouve deux portraits du cardinal à des âges différents dans la salle des fastes farnésiens, dans les scènes suivantes : *Octave Farnèse obtenant le fief de Parme des mains de Jules III en 1550* et *Paul III unissant en 1539 Marguerite d'Autriche, fille de Charles V, avec son neveu Octave, duc de Camerino*. Voir PRAZ, 1981, p. 150 et 162. Voir aussi la médaille du cardinal par Benvenuto Cellini, dans MONSSEN, 1989a, fig. 47 et celle par Pastorino dans ROSSI, 1935, pl. X.

89. COFFIN, 1960, p. 53. Sur le portrait de Muziano, voir PACIFICI, 1920 (1984), p. 190 et DA COMO, 1930, p. 77. Le motif des personnages entrant dans la pièce par une porte feinte, clairement dérivé de prototypes antiques (maison de Pinarius Cerealis à Pompéi) apparaît déjà à Rome dans la salle Pauline du Château Saint Ange. On le retrouve aussi dans les mêmes années à la villa Barbaro à Maser et au palais Farnèse de Caprarola. Voir SCHULZ, 1968, p. 249.

90. Voir *Dosso Dossi*, 1998, p. 212-214. Monssen avait déjà suggéré cette ressemblance (MONSSEN, 1989a, p. 200). Notons qu'en 1948, Edgard Wind avait interprété, pour la *Fête des dieux* de Giovanni Bellini réalisée en 1502 à l'occasion du mariage d'Alfonso d'Este avec Lucrèce Borgia, les personnages de Neptune et Gaïa comme un portrait déguisé du couple princier : WIND, 1948, p. 36-44.

91. Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna ont récemment rappelé l'importance d'Hercule comme *idraulico e bonificatore* à Tivoli : « *bonificatore di terre incolte e di luoghi paludosi, costruttore di canali, dighe, gallerie e condotti sotterranei, regolatore di fiumi e di corsi d'acqua* ». Voir BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003, p. 88-89 ; PIERATTINI, 1981, p. 7. La superposition de la figure d'Hercule et des paysages de Tivoli dans le *Salone* rappellerait ce rôle d'Hercule vis-à-vis du territoire, tout en se rapportant de manière analogue aux travaux hydrauliques conduits par le cardinal dans les jardins, la ville et la région.

92. Sur l'influence de la villa Adriana sur le symbolisme géographique des jardins de la villa d'Este, voir COFFIN, 1960, p. 96.

93. FAGIOLO, 1997a, p. 12.

94. Sur la *Rometta* de la villa d'Este, voir MADONNA, 1991 et 1981, ainsi que BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003, p. 101.

95. Voir LIGHTBOWN, 1964, p. 175.

96. Pour une interprétation des villas et jardins du Latium au XVI^e siècle comme refuge de cardinaux aux ambitions politiques déçues, voir BATTISTI, 1987.

97. TAJA, 1750, p. 87-88 et STEVENSON, EHRLI, 1897, p. 59-61.

98. La figure du propriétaire dans les quatre

scènes pourrait, selon moi, être une image de Pie IV lui-même. Sur ce décor, voir FRIEDLÄNDER, 1912, p. 84-88, ill. 32-33 et ARNOLDS, 1934, p. 17-18. Sur le travail de Ligorio au Belvédère, voir ACKERMAN, 1954.

99. Sur cette mode, voir ma thèse de doctorat en cours de préparation : *Paysage et pouvoir : le paysage topographique dans la décoration des palais et villas de Rome et du Latium au XVI^e siècle*, Université Paris I Panthéon Sorbonne (Philippe Morel dir.).

100. « *Non c'è un'altra cosa che maggiormente riveli la benevolenza dei grandi uomini ed un animo generoso, e (ciò che costituisce il primo dovere della pietà cristiana) che sollevi l'indigenza dei più bisognosi, le cui file continuamente sono nutrite attraverso l'impiego nelle varie mansioni. Questa lodevole attenzione, dunque, fu evidente sempre nel Ferrarese [Hippolyte d'Este], come attestano i molteplici edifici eretti con grande sfarzo in più luoghi, ma ancor più [nelle] immani costruzioni tiburtime* » : FOGLIETTA, 1569 (2003), p. 1-2. La même idée est exprimée dans le traité *De Cardinalatu* de Paolo Cortesi. Voir D'AMICO, WEILL GARRIS, 1980. Sur la théorie de la magnificence dans l'Italie de la Renaissance, voir GOLDTHWAITE, 1993, p. 220-223.

101. Sur l'importance du concept de l'immortalité d'Hercule dans l'iconographie du jardin, voir COFFIN, 1960, p. 82.

102. On retrouve le motif des colonnes salomoniques dans la fresque de Pirro Ligorio, la *Danse de Salomé*, à l'oratoire de San Giovanni Decollato. Voir BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003, p. 111 et p. 114 sur la fontaine des empereurs.

103. Sur le symbole du paon dans l'art, voir TOYNBEE, 1973, p. 250-253.

104. Voir CHASTEL, 1964 ; RANALDI, 2001, p. 200 à laquelle nous renvoyons pour une bibliographie complète.

105. Il s'agit de l'« écu des cyclopes » figurant dans la scène du mois de septembre et représentant la louve du Capitole allaitant Romulus et Rémus. La ville de Rome est figurée à l'arrière-plan au moyen de sept édifices modélisés disposés à l'intérieur des murs. Voir ZORZI, 1977, p. 24-25. Sur le théâtre à Ferrare à la Renaissance et son impact sur les arts figuratifs, voir chap. 1, *Ferrara: il sipario ducale*, p. 5-59.

106. ZORZI, 1977, p. 25. Sur l'activité de Ligorio comme scénographe, voir POVOLEDO, 1959.

107. « *1561, 16 Marzo: adì detto a Girolamo Mozzano pittore per pagare li lavoranti che havevano dipinto la scena per la Comedia de' Paggi* » : DA COMO, 1930, appendice III, p. 174 et p. 70-71.

108. Sur les expériences scénographiques de Peruzzi et de Genga, voir par exemple KLEIN, ZERNER, 1964, p. 52-53.

109. La fontaine de Rome est décrite par Del Re « *in forma di scena o teatro semiavato* » et celle de Tivoli « *in forma di teatro a mezza luna* » : DEL RE, 1611, p. 46 et 56. Sur la théâtralité des fontaines

du jardin de Tivoli, voir surtout FAGIOLO, 1997b, en particulier p. 44-52.

110. Voir MADONNA, 1981, p. 175, n° 11 et FAGIOLO, 1997c.

111. Sur l'usage ou non de la fontaine de Rome comme théâtre véritable et son usage en tant que salle à manger, voir COFFIN, 1960, p. 27-28 et MADONNA, 1981, p. 182. Le manuscrit parisien est une description anonyme de la villa, publiée dans COFFIN, 1960, et attribuée par cet auteur à Pirro Ligorio lui-même.

112. À propos de la typologie des *triclinia* antiques, voir surtout BEK, 1983 qui insiste tout particulièrement sur la « mise en scène » de l'espace. On pourra comparer le *Salone* et d'autres *teatri* de la villa d'Este avec certains exemples de *triclinia* antiques tels que ceux de la Domus Aurea ou de la Domus Flavia à Rome avec d'un côté une fontaine-nymphée et de l'autre une perspective sur l'atrium central. Voir BEK, 1983, fig. 3 et 5.

113. Voir la gravure de la fontaine par Giovanni Francesco Venturini, *Le Fontane del Giardino Estense in Tivoli*, 1691, dans LAMB, 1966, p. 26 et fig. 88-107.

114. Dans le *Salone*, la corniche est surmontée des aigles héraldiques de la maison d'Este sur tout son pourtour, selon une disposition très proche de celle adoptée pour le *teatro della Civetta*.

115. Voir BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003, p. 111-114, RANALDI, 2001, p. 97 et GRIMAL, 1984, p. 292. On peut reconnaître entre autres oiseaux : un paon, une chouette, une buse ou un épervier.

116. Monssen note également dans son article le caractère théâtral de la décoration : « *The garden setting with its playing fountains as well as the Room of the Fountain within the building itself, provide the Scena frons against which the three themes are evolving, while the stage music is supplied by the sound of water of varying volume and tonalities: cascading, splashing and rippling water* ». MONSSEN, 1989a, p. 206. Voir aussi les remarques à ce propos dans FAGIOLO, 1997b, p. 44, et DESNOYERS, 2002, p. 16, qui distingue trois rôles pour le visiteur des jardins et de la villa : spectateur, acteur et lecteur.

117. Il n'est donc pas question ici de suggérer une identité stricte des expériences entre le spectateur au théâtre et le visiteur d'un jardin de la Renaissance. Dans un jardin, c'est le « déplacement », la promenade, c'est-à-dire un point de vue « en mouvement », à partir duquel se construit l'expérience à la fois sensorielle et intellectuelle du visiteur. Sur ce sujet, voir BROCK, 1985 et surtout CONAN, 2003, en particulier p. 289-294, sur la villa d'Este. Dans le cadre d'un *triclinium* par contre, l'idée de mouvement ne joue plus et la décoration peinte est conçue pour être vue à partir d'un endroit précis où elle apparaîtra avec un maximum d'effet. Une telle

construction de l'espace perspectif est par exemple à l'œuvre dans la *sala delle prospettive* de la villa Farnesina à Rome, dans laquelle le point de vue de l'ensemble, en face de la cheminée, correspondait à l'endroit où trônait le *padrone di casa*. Dans le *Salone*, la construction de la perspective est multifocale, si bien que l'ensemble paraît véritablement harmonieux lorsque l'on se trouve au centre de la pièce, sous la fresque du *Festin des dieux*, c'est-à-dire précisément là où les invités se trouvaient lors des repas. Cette « mise en scène » des hôtes du *convivium* était particulièrement forte dans les *triclinia* antiques, si bien que la notion de « spectateur-acteur » lors du banquet joue encore, mais à un niveau différent par rapport à ce que nous avons appelé « le temps de la promenade ». Et Liz Bek de se demander à propos des hôtes d'un banquet offert par l'empereur Néron : « *Did they regard themselves as the audience to a performance played before them, or as the actors of the scene, with some outside person, (...) being its audience?* ». BEK, 1983, p. 81.

118. Sur le décor, voir FROMMEL, 1961 et 2003, p. 126-133 et 1973, p. 67. Sur l'importance des conceptions de Peruzzi en matière de scénographie, voir FROMMEL, 1974 et 1969.

119. SERLIO, 1544, IV, p. 70, p. 191.

120. Daniele Barbaro visita Tivoli dès 1554 mais revint plus tard lorsque les travaux de la villa étaient plus avancés, probablement en 1565 ou 1566, puisqu'il évoque les viviers dans la dédicace adressée au cardinal de son édition de Vitruve de 1567. Dans l'édition de 1556, il mentionnait son attachement à Pirro Ligorio qu'il avait connu en 1544. Voir MONSSEN, 1989a, p. 139.

121. Sur le décor de la villa Barbaro à Maser, voir par exemple OBERHUBER, 1968 et SCHULZ, 1968, p. 248-249, qui insiste, malgré les similitudes marquées entre les deux décors, sur la nette différence de conception qui les sépare. À propos de la fonction des pièces et l'influence de l'architecture antique, notons que la *sala della Crociera* à Maser a aussi pu être considérée comme la récréation d'un *triclinium* antique. Voir HUSE, 1974, p. 116-117. L'influence des décors de Maser sur Federico Zuccari est manifeste dans la décoration du *Salone*, au niveau de la scène centrale du plafond qui lui a été généralement attribuée. L'utilisation d'un portique de colonnes vu *di sotto in su* pour un plafond était en effet totalement inédite dans la décoration intérieure romaine vers 1565. En revanche, on observe une structure similaire dans la salle principale de la villa Barbaro à Maser.

122. Voir MADONNA, 1991 et BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003, n° 36, p. 109.

123. VITRUVÉ, 1673 (1965), livre VII, chap. 5, p. 126.

124. VITRUVÉ, 1673 (1965), livre V, chap. 6, p. 94.

125. Voir, sur cette remarque et son application dans les décors théâtraux de la Renaissance,

FAGIOLO, 1997d, p. 58-61 et surtout GRIMAL, 1984, en particulier p. 98-99, p. 235-246, p. 270-273.

126. Sur l'identification des fontaines du jardin avec les scènes vitruviennes, voir FAGIOLO, 1997d, p. 58-61.

127. Voir HEWITT, 1958, p. 26, n° 1. Sur la « réinterprétation » des scènes vitruviennes à la Renaissance, voir également ROSAND, 1973, p. 221 et KLEIN, ZERNER, 1964. L'utilisation de types mixtes pour les décors de théâtres ou de types non-vitruviens est attestée très tôt. Pour la scénographie de la fameuse *Cassaria* de l'Arioste de 1508, Bernardino Prosperi dans une lettre à Isabella d'Este parle d'une « *prospettiva con case, chiese, campanili et zardini* ». Voir ROSCI, 1974, p. 236.

128. Voir GRIMAL, 1984, p. 242-244.

129. Selon Pierre Grimal, c'est ce principe qui joue dans la décoration de la maison d'Auguste au Palatin et de nombreuses demeures pompéiennes, dans lesquelles le *triclinium* est ouvert d'un côté sur le péristyle et où les autres murs sont décorés de perspectives de jardins paysagers. Voir GRIMAL, 1984, p. 240. Rappelons à ce propos que le palais de la villa d'Este, ancien monastère franciscain, était préexistant à l'ensemble et que les architectes durent composer avec cette structure.

130. Tous ces thèmes sont développés à propos des jardins romains dans GRIMAL, 1984. Parmi les thèmes que nous avons peu abordé : les guirlandes, p. 283-286 et les oiseaux, p. 289-292.

131. Sur ce sujet, la meilleure synthèse demeure ROSTOVZEFF, 1911. En ce qui concerne le type des décors illusionnistes *all'antica* dans les palais italiens de la Renaissance, voir BERGSTRÖM, 1957 et SANSTRÖM, 1963. Aucun des deux ouvrages ne considère cependant la décoration du *Salone*.

132. Voir BARISI, 2003.

133. Voir les remarques de Plinie citées dans JONES, 1991, p. 192.

134. Voir COFFIN, 1960, p. 27-28 et 1979, p. 335-336 et BARISI, 2003, p. 136.

135. Pour de nombreux exemples de banquets et représentations théâtrales organisés dans des salles de palais en Italie au XVI^e siècle, voir ZORZI, 1977, *Note sul motivo della scena a portico*, p. 295-326.

136. ROSAND, 1973, p. 221. Sur ces exemples, voir CHASTEL, 1964, p. 44-46.

137. *Marci Actii Plauti linguae latinae principes: comediae viginti*, Venise, 1518. Voir CHASTEL, 1964, p. 45-46.

138. KLEIN, ZERNER, 1964, p. 52 et ZORZI, 1977, p. 27, p. 31.

139. PINELLI, 1996, p. 173, fig. 119.

140. Voir, TORDELLA, 1997, p. 246-247, sur le décor de Zuccari et pour la bibliographie.

141. Voir NAGLER, 1964, p. 70.

142. Sur ce décor et la description, voir FAGIOLO, 1997d, p. 64-66.

143. FAGIOLO, 1997d, p. 58 et n° 3, p. 76-77.

144. CHASTEL, 1981, p. 43.

145. Voir en particulier NUTI, 1996.

146. BRAUN, HOGENBERG, 1572-1618 (1966), vol. I, p. ii : « *Erit igitur in hoc nostro Theatro* ». Ernst Curtius retrace l'origine de cette métaphore du monde comme théâtre, déjà présente dans la littérature antique et devenue un lieu commun au XVI^e siècle, au *Policraticus* de John of Salisbury, évêque de Chartres au XII^e siècle. Sur cette métaphore et de multiples exemples, en particulier le fameux *Globe Theater* ouvert à Stratford en 1599, voir CURTIUS, 1953, p. 138-144.

147. Voir NUTI, 1996, p. 107.

148. Sur les concepts de *descriptio*, *ekphrasis* et *epideisis*, la rhétorique de l'éloge et du blâme, voir CURTIUS, 1953, p. 68-71 et p. 183-202 sur la description du paysage idéal. Pour une discussion sur les descriptions de villes et pays dans le contexte de la littérature épicienne classique et médiévale, voir CURTIUS, 1953, p. 157-158. Sur les villas de Plinie, voir LA RUFFINIERE DU PREY, 1994.

149. Sur la villa Madama et la fameuse lettre de Raphaël évoquant le projet, voir COFFIN, 1967 et FOSTER, 1967.

150. Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. Ital. 1179, f. 247r-266v ; Vienne, Nationalbibliothek, cod. 6750, f. 449r-461v. Le manuscrit est publié dans COFFIN, 1960, appendice A, p. 141-150.

151. Dans l'oraison funèbre prononcée à l'enterrement du cardinal de Ferrare en décembre 1572 (CATO, 1587, p. 11), Ercole Cato rappelle qu'à la fois l'empereur Maximilien et la reine de France étaient « tellement amoureux de la gloire de beauté et la fascination [des jardins de Tivoli] qu'ils souhaitaient les voir dépeints » : COFFIN, 1960, p. 141.

152. Le texte est publié dans FALK, 1971, p. 171-173. La citation se trouve p. 171.

153. FOGLIETTA, 1569 (2003), p. 2-3.

154. Foglietta entra au service du cardinal en 1568 et le resta jusqu'à sa mort en 1572 (PACIFICI, 1920 (1984), p. 377). Dans sa description de la villa, il mentionne son amitié avec Pirro Ligorio, à qui il attribue la paternité du programme du jardin (COFFIN, 1960, p. 94-97).

155. MONTESQUIEU, 2003, p. 183. D'autres exemples se trouvent dans NUTI, 1996, p. 118-121 et FRANGENBERG, 1994.

156. FAGIOLO, 1980, p. 126-127.

157. Ainsi s'exprime Ercole Cato à propos du cercle d'érudits entourant le cardinal à la villa : CATO, 1587, cité dans MADONNA, 1981, p. 173 et n° 1.

Bibliographie

- ACKERMAN, 1954 : James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954.
- ALBERTI, 1485 (1966) : Leon Battista Alberti, *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, éd. it., trad. G. Orlando, Milano, 1966.
- ARNOLDS, 1934 : Gunter Arnolds, *Santi di Tito, pittore di Sansepolcro*, Arezzo, 1934.
- ASHBY, 1906 : Thomas Ashby, *The Classical Topography of the Roman Campagna*, in *Papers of the British School at Rome*, III, 1906, p. 1-212.
- BAGLIONE, 1642 : Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino ai tempi di Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642.
- BARISI, 2003 : Isabella Barisi, *La vita in villa : l'accademia, la musica, le feste, i giochi, le cacce*, in Isabella Barisi, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *Villa d'Este*, Roma, 2003, p. 133-139.
- BARISI, FAGIOLO, MADONNA, 2003 : Isabella Barisi, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *Villa d'Este*, Roma, 2003.
- BATTISTI, 1987 : Eugenio Battisti, *Il ritiro nel giardino come suicidio politico e culturale. La tragedia dei grandi protagonisti del '500 romano*, in Pier Fausto Bagatti Valsecchi (dir.), *Protezione e restauro del giardino storico*, (actes du sixième colloque international sur la protection et la restauration des jardins historiques, Firenze, 1981), Firenze, 1987, p. 100-101.
- BEK, 1983 : Liz Bek, 'Quaestiones Conviviales'. *The Idea of the triclinium and the Staging of Convivial Ceremony from Rome to Byzantium*, in *Analecta Romana Instituti Danici*, XII, 1983, p. 81-106.
- BERGSTRÖM, 1957 : Ingvar Bergström, *Revival of Antique illusionistic wall-painting in Renaissance Art*, in *Acta Universitatis Gothoburgensis*, LXIII, 1957, p. 5-59.
- BOISSARD, 1597 : Jean-Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia*, Frankfurt, 1597-1602.
- BRAUN, HOGENBERG, 1572-1618 (1966) : Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum, 1572-1618*, Raleigh A. Skelton (éd.), Cleveland/New York, 1966.
- BRIGANTI, 1996 : Giulio Briganti, *Gaspar van Wittel*, Laura Laureati, Ludovico Trezzani (dir.), Milano, 1996.
- BROCK, 1985 : Maurice Brock, *La villa romana del Cinquecento in quanto recupero della topografia antica*, in Marcello Fagiolo (dir.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, (Biblioteca internazionale di cultura, n° 17), Roma, 1985, p. 339-355.
- BULGARINI, 1848 : Francesco Bulgarini, *Notizie storiche antiquarie statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli e suo territorio*, Roma, 1848.
- BYATT, 1988 : Lucinda Byatt, *The Concept of Hospitality in a cardinal's Household in Renaissance Rome*, in *Renaissance Studies*, II, 1988, p. 312-320.
- CABRAL, DEL RE, 1779 : Stefano Cabral, Fausto Del Re, *Delle ville e de' piu' notabili monumenti antichi della città, e del territorio di Tivoli. Nuove ricerche*, Roma, 1779.
- CATALANO, 2003 : Dora Catalano, *La decorazione del palazzo*, in Isabella Barisi, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *Villa d'Este*, Roma, 2003, p. 33-53.
- CATO, 1587 : Ercole Cato, *Oratione fatta dal Cavaliere Hercole Caton elle essequie dell'Illustriss. Et Reverendiss. Sig. D. Hippolito d'Este Card. Di Ferrara, celebrate nella città di Tivoli*, Ferrara, 1587.
- CHASTEL, 1964 : André Chastel, *Cortile et théâtre*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance* (actes du colloque international du C. N. R. S., Royaumont, mars 1963), Paris, 1964, p. 41-47.
- CHASTEL, 1981 : André Chastel, *Les jardins et les fleurs*, in *Revue de l'art*, 51, 1981, pp. 42-50.
- COARELLI, 1982 : Filippo Coarelli, *Lazio*, Guide archeologiche Laterza, Roma/Bari, 1982.
- COARELLI, 2002 : Filippo Coarelli (dir.), *Pompei. La vila ritrovata*, Udine, 2002.
- COFFIN, 1960 : David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960.
- COFFIN, 1967 : David R. Coffin, *The Plans of the Villa Madama*, in *The Art Bulletin*, XLIX, 1967, p. 119-20.
- COFFIN, 1979 : David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979.
- COFFIN, 1982 : David R. Coffin, *The 'Lex Hortorum' and access to Gardens of Latium during the Renaissance*, in *Journal of Garden History*, II, 1982, p. 201-232.
- COFFIN, 1991 : David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991.
- COFFIN, 2003 : David R. Coffin, *Pirro Ligorio : a biography of the sixteenth-century Italian artist and antiquarian*, University Park, Pa, 2003.
- COFFIN, 2003 : Michel Conan, *Landscape Metaphors and Metamorphosis of Time*, in Michel Conan (dir.), *Landscape Design and the Experience of Motion*, (Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture, n° 24), Baltimore, 2003, p. 287-317.
- CURTIUS, 1948 (1953) : Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, (Bern, 1948) trad. Willard R. Trask, Bolligen Series, XXXVI, Princeton, 1953.
- D'AMICO, WEILL-GARRIS, 1980 : John F. D'Amico, Kathleen Weill-Garris, *The Renaissance cardinal's ideal palace: a chapter from Paolo Cortesi's 'De Cardinalatu'*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, XXXV, *Studies in Italian Art History*, I, Roma, 1980.
- DA COMO, 1930 : Ugo Da Como, *Girolamo Muziano, 1528-1592 : note e documenti*, Bergamo, 1930.
- DEL RE, 1611 : Antonio Del Re, *Delle antichità Tiburtine. Capitolo V*, Roma, 1611.
- DE ROSSI, 1969 : Giovanni Maria De Rossi, *Torri e Castelli medievali della Campagna Romana*, Roma, 1969.
- DESNOYERS, 2002 : Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli ou le songe d'Hippolyte : un rêve d'immortalité héliaque*, Paris, 2002.
- DIONISI, 1966 : Francesco Dionisi, *La villa rurale del digentia e la villa signorile di Tibur*, in *Atti e Memorie della Società tiburtina di Storia e d'Arte*, XXXIX, 1966, p. 15-97.
- DOSO DOSSI, 1998 : *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Andrea Bayer (dir.), (catalogue d'exposition, Ferrara/New York, 1998), Ferrara, 1998.
- DUNBABIN, 1996 : Katherine Dunbabin, *Convivial Spaces: Dining and Entertainment in the Roman Villa*, in *Journal of Roman Archaeology*, IX, 1996, p. 66-80.
- ELSNER, 1999 : Ja Elsner, *The viewer in the Roman landscape*, in *Apollo*, CL, n° 449, 1999, p. 13-17.
- FAGIOLO, 1979 : Marcello Fagiolo, *Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino : Pirro Ligorio e la 'filosofia' della villa Cinquecentesca*, in Marcello Fagiolo (dir.), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma, 1979.
- FAGIOLO, 1980 : Marcello Fagiolo, *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, in Marcello Fagiolo (dir.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma, 1980, p. 125-141.
- FAGIOLO, 1991 : Marcello Fagiolo, *Gli assi segreti delle ville nel sistema sacrale del Latium vetus*, in *Il giardino storico del Lazio*, Roma, 1991, p. 16-26.
- FAGIOLO, 1997a : Marcello Fagiolo, *Roman Gardens, Villas of the Countryside*, New York, 1997.
- FAGIOLO, 1997b : Marcello Fagiolo, *La scena del giardino romano*, in Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Vincenzo Cazzato, *Lo specchio del paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, 1997, p. 10-21.
- FAGIOLO, 1997c : Marcello Fagiolo, *I 'teatri dell'acqua' tra Cinquecento e Seicento*, in Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Vincenzo Cazzato, *Lo specchio del paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, 1997, p. 42-57.

- FAGIOLO, 1997d : Marcello Fagiolo, *Il giardino sulla scena del manierismo e del barocco*, in Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Vincenzo Cazzato, *Lo specchio del paradiso. Giardini e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, 1997, p. 58-77.
- FAGIOLO, 1998 : Marcello Fagiolo, *I giardini papali del Vaticano e del Quirinale*, in Monica Amari (dir.), *Giardini Regali, Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, Milano, 1998, p. 69-80.
- FAGIOLO, MADONNA, 1972 : Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *La casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico*, in *Storia dell'arte*, XV-XVI, 1972, p. 237-281.
- FAGIOLO, MADONNA, 1990 : Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *Roma delle delizie. I Teatri dell'Acqua. Grotte, ninfei, fontane*, Milano, 1990.
- FALK, 1971 : Tilman Falk, *Studien zur topographie und geschichte der Villa Giulia in Rom*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIII, 1971, p. 102-178.
- FOGLIETTA, 1569 (2003) : Uberti Folietae, *Tyburinum Hippolyti EstII cardinalis Ferrariensis ad Flavium Ursinum Car. Amplissimum*, 1569, (Tivoli, 1569), trad. it. de Franco Sciarretta, Tivoli, 2003.
- FOSTER, 1967 : Philip Foster, *Raphael on the Villa Madama : the Text of a Lost Letter*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI, 1967, p. 308-312.
- FRANGENBERG, 1994 : Thomas Frangenberg, *Chorographies of Florence. The use of city views and city plans in the Sixteenth century*, in *Imago mundi*, XXXVI, 1994, p. 41-64.
- FRIEDLÄNDER, 1912 : Walter F. Friedländer, *Das Kasino Pius des Vierten*, (Kunstgeschichtliche Forschungen, n° 3), Leipzig, 1912.
- FROMMEL, 1961 : Christoph L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzi Architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961.
- FROMMEL, [1968] : Christoph L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Zeichner und Maler*, (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana/Max-Planck-Institut in Rom*), Wien, [1968].
- FROMMEL, 1973 : Christoph L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, n° 21), Tübingen, 1973.
- FROMMEL, 1974 : Christoph L. Frommel, *Rafaello e il teatro alla corte di Leone X*, in *BCISA A. Palladio*, XVI, 1974, p. 173-187.
- FROMMEL, 1999 : Christoph L. Frommel, *Il Palazzo del Quirinale tra il XV e il XVII sec.*, in *Architettura (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)*, 34/39, 1999/2002, p. 275-284.
- FROMMEL, 1998 (2002) : Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio. Architecete de la Renaissance*, (Milano, 1998) Paris, 2002.
- FRUTAZ, 1962 : Pietro Amadeo Frutaz, *Le piante di Roma*, (Istituto di Studi Romani), Roma, 1962.
- FRUTAZ, 1972 : Pietro Amadeo Frutaz, *Le carte del Lazio*, (Istituto di Studi Romani), Roma, 1972.
- GIULIANI, 1970 : Cairola F. Giuliani, *Forma Italiae. Regio I. Volumen Septimum : Tibur. Pars Prima*, (Istituto di topografia antica dell'università di Roma), Roma, 1970.
- GOLDTHWAITE, 1993 : Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, 1993.
- GOMBRICH, 1966 : Ernst H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the rise of the Landscape*, in *Norm and Form, studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, p. 107-121.
- GOULD, 1962 : Cecil Gould, *Sebastiano Serlio and the Venetian Painting*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, p. 56-64.
- Gregorio XVI, 1935 : Gregorio XVI e la Cascata dell'Aniene, « un impresa di romano ardimento », *Atti e Memorie della società tiburtina di storia e d'arte*, vol. XV, 1-3, 1935.
- GRIMAL, 1954 (1984) : Pierre Grimal, *Les jardins romains*, (Paris, 1954), Paris, 1984.
- HALLAM, 1914 : George H. Hallam, *Horace at Tivoli*, in George H. Hallam, Thomas Ashby, *Horace's Villa at Tivoli*, in *Journal of Roman Studies*, IV, 1914, p. 121-130.
- HEWITT, 1958 : Barnard Hewitt (éd.), *The Renaissance Stage: Documents on Serlio, Sabbattini and Furttenbach*, Florida, 1958.
- HOLLINGSWORTH, 2004 : Mary Hollingsworth, *The cardinal's hat : money, ambition and housekeeping in a Renaissance court*, London, 2004.
- HUSE, 1974 : Norbert Huse, *Palladio und die Villa Barbaro in Maser: Bemerkungen zum Problem der Autorschaft*, in *Arte Veneta*, XXVIII, 1974, p. 106-122.
- KELLER, 1991 : Fritz-Eugen Keller, *Une villa de la Renaissance sur le site d'une villa antique*, in André Chastel (éd.), *La Villa Médicis. Études*, vol. 2, Roma, 1991, p. 64-77.
- KELLER, 1996 : Fritz-Eugen Keller, *Ricostruire l'antico. Ville rinascimentali su ville antiche*, in Eva M. Steinby (dir.), *Ianiculum-Gianicolo : storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al Rinascimento*, (Acta Instituti Romani Finlandiae, n° XVI), Roma, 1996, p. 111-118.
- KLEIN, ZERNER, 1964 : Robert Klein, Henri Zerner, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance (actes du colloque international du CNRS, Royaumont, 1963)*, Paris, 1964, p. 49-60.
- KUTTNER, 1999 : Ann Kuttner, *Looking Outside Inside: Ancient roman Gardens Rooms*, in *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, XIX, 1999, p. 7-35.
- JONES, 1991 : Cristopher Jones, *Dinner Theater*, in William Slater (éd.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor, 1991, p. 185-198.
- LAMB, 1966 : Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, München, 1966.
- LANCIANI, 1902 : Rodolfo Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma, 1902-1916.
- LANCIANI, 1897 (1985) : Rodolfo Lanciani, *Rovine e scavi di Roma antica*, (London, 1897) Roma, 1985.
- LA RUFFINIÈRE DU PREY, 1994 : Pierre de La Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny, from Antiquity to Posterity*, Chicago/London, 1994.
- LAZZARO, 1999 : Claudia Lazzaro, *The Sixteenth century Central Italian Villa and the Cultural Landscape*, in Jean Guillaume (éd.), *Architecture, jardin, paysage : l'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, (actes de colloque, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 1992), Paris, 1999, p. 29-44.
- LIGHTBOWN, 1964 : Ronald Lightbown, *Nicolas Audebert and the Villa d'Este*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXVII, 1964, p. 164-190.
- LUTZ, 1966 : Heinrich Lutz, *Il Cardinale Ippolito d'Este (1509-1572). Schizzo biografico di un principe mondano della Chiesa*, in *Atti e Memorie della società Tiburtina di Storia e Arte*, XXXIV, 1966, p. 127-156.
- MADDALO, 1982 : Silvia Maddalo, *Adrien Manglard 1695-1760*, Roma, 1982.
- MADONNA, 1980 : Maria Luisa Madonna, *L'enciclopedia del mondo antico di Pirro Ligorio*, in Corrado Maltese (dir.), *Primo Congresso Nazionale di Storia dell'Arte, Roma, settembre 1978*, Roma, 1980, III, p. 3-17.
- MADONNA, 1981 : Maria Luisa Madonna, *Pirro Ligorio e Villa d'Este: La scena e il mistero della sibilla*, in Giovanna Ragionieri (dir.), *Il Giardino storico italiano : problemi di indagine, fonti letterarie e storiche* (actes du colloque, Siena, 1978), Firenze, 1981, p. 173-196.
- MADONNA, 1991 : Maria Luisa Madonna, *La Rometta di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli*, in Marcello Fagiolo, *Roma antica*, Lecce, 1991 (en appendice).
- MANDOWSKY, MITCHELL, 1963 : Erna Mandowsky, Charles Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman antiquities*, London, 1963.
- MONSSEN, 1989a : Leif H. Monssen, *Nature, Virtue and Sacrifice: A Reading of the Room of the Fountain in the Villa d'Este at Tivoli*, in *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, VII, 1989, p. 131-208.
- MONSSEN, 1989b : Leif H. Monssen, *An enigma: Matteo da Siena Painter and Cosmographer? Some considerations on his artistic identity and his fresco all'antica in Rome*, in *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, VII, 1989, p. 209-313.

- MONTESQUIEU, 2003 : Charles-Louis de Secondat de Montesquieu, *Voyages*, Paris, 2003.
- MOSTI, 1968 : Renzo Mosti, *Storia e monumenti di Tivoli*, Tivoli, 1968.
- MURET, 1600 (1672) : Marc-Antoine Muret, *Orationes, epistolae & poemata*, Leipzig, 1672 (Köln, 1600).
- NAGLER, 1964 : Alois M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, London, 1964.
- NUTI, 1996 : Lucia Nuti, *I 'Teatri' di Città e l'Italia del secolo XVII*, in Marie-Ange Brayer (dir.), *Cartographiques* (actes du colloque, Roma, Académie de France, 1995), Paris, 1996, p. 105-123.
- OBERHUBER, 1968 : Konrad Oberhuber, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro*, in *BCISA A. Palladio*, X, 1968, p. 188-202.
- PACIFICI, 1920 (1984) : Vincenzo Pacifici, *Ippolito II d'Este, Cardinal di Ferrara*, (Tivoli, 1920), Tivoli, 1984.
- PACIFICI, 1929-1930 : Vincenzo Pacifici, *L'antico Quirinale in un affresco rinvenuto a villa d'Este*, in *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, IX-X, 1929-30, p. 385-387.
- PACIFICI, 1992 : Beatrice Palma Venetucci (dir.), *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, Roma, 1992.
- PIERATTINI, 1981 : Camillo Pierattini, *Aspetti, funzioni, e fortuna dell'Ercole tiburtino*, in *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, 1981, p. 7-40.
- PINELLI, 1993 (1996) : Antonio Pinelli, *La belle manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, (Torino, 1993), Paris, 1996.
- POVOLEDO, 1959 : Elena Povoledo, *Pirro Ligorio*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1959, vol. VI, p. 1495-1496.
- PRAZ, 1981 : Mario Praz (dir.), *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Torino, 1981.
- PROCACCI, 1954 : Ugo Procacci, *Una "vita" inedita del Muziano*, in *Arte Veneta*, VIII, 1954, p. 242-264.
- QUILICI, 1967 : Lorenzo Quilici, *La carte archeologica e monumentale del territorio del comune di Tivoli*, in *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, XL, 1967, p. 181-205.
- RANALDI, 2001 : Antonella Ranaldi, *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Roma, 2001.
- ROSAND, 1973 : David Rosand, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in *The Art Bulletin*, LV, 2, 1973, p. 217-239.
- ROSCI, 1974 : Marco Rosci, *Sebastiano Serlio e il teatro del Cinquecento*, in *BCISA A Palladio*, XVI, 1974, p. 235-242.
- ROSSELLI, ROMBY, FANTOZZI MICALLI, 1978 : Piero Rosselli, Giuseppina Carla Romby, Osanna Fantozzi Micalli, *I teatri di Firenze*, Firenze, 1978.
- ROSSI, 1935 : Attilio Rossi, *La Villa d'Este a Tivoli*, Milano, 1935.
- ROSSINI, 1826 (1973) : Luigi Rossi, *Le città del Lazio*, Vincenzo Pacifici (éd.), Tivoli, (1826) 1973.
- ROSSITER, 1991 : Jeremy Rossiter, *Convivium and Villa in Late antiquity*, in William Slater (éd.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor, 1991, p. 199-214.
- ROSTOVZEFF, 1911 : Michael I. Rostovzeff, *Die Hellenistisch-Römische Architekturlandschaft*, in *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts*, XXVI, 1911, p. 1-187.
- SANDSTRÖM, 1963 : Sven Sandström, *Levels of unreality : studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Upsala, 1963.
- SALERNO, 1964 : Luigi Salerno (dir.), *Vedute di Tivoli, Raccolta di incisioni, disegni e acquarelli donati al Museo di Villa d'Este dal Barone Basilio Lemmerman*, Roma, 1964.
- SALZA PRINA RICOTTI, 1987 : Eugenia Salza Prina Ricotti, *The importance of Water in Roman Garden Triclinia*, in Elizabeth Blair MacDougall (éd.), *Ancient roman villa gardens*, (Dumbarton Oaks Colloquium on the history of landscape architecture), Washington D.C., 1987, p. 137-184.
- SCHULZ, 1968 : Juergen Schulz, *Le fonti di Paolo Veronese come decoratore*, in *BCISA A. Palladio*, X, 1968, p. 241-254.
- SCHWAGER, 1962 : Karl Schwager, *Compte rendu de D. R. Coffin, 'The Villa d'Este at Tivoli'*, in *Kunstchronik*, XV, 1962, p. 6-20.
- SCIARETTA, 2003 : Franco Sciaretta, *Tivoli in età classica*, Tivoli, 2003.
- SEBASTIANI, 1828 : Filippo Sebastiani, *Viaggio a Tivoli antichissima città latino-sabina fatto nel 1825*, Foligno, 1828.
- SERLIO, 1544 : Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia, 1544.
- SERLIO, 1556 : Sebastiano Serlio, *Dell'architettura*, Venezia, 1556.
- STEVENSON, EHRLER 1897 : Enrico Stevenson, Francesco Ehrler, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, Roma, 1897.
- TAJA, 1750 : Agostino Taja, *Descrizione del palazzo apostolico vaticano*, Roma, 1750.
- TORDELLA, 1997 : Piera Giovanna Tordella, *Federico Zuccari, in Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, (catalogue d'exposition, Firenze, Palazzo Pitti, 1997) Milano, 1997, p. 246-247.
- TOSINI, 1999 : Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli*, in *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, XXII, 1999 (2001), p. 189-231.
- TOYNBEE, 1973 : Jocelyn M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, London, 1973.
- VASARI, 1550 (1985) : Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (Florence, 1550), André Chastel (dir.), Paris, 1985.
- *Views of Rome*, 1988 : Raymond Keaveney (dir.), *Views of Rome*, London, 1988.
- *Villa e Paese*, 1980 : Almamaria Tantillo Mignosi (dir.), *Villa e Paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, (catalogue d'exposition, Roma, Museo di Palazzo Venezia, 1980), Roma, 1980.
- VITRUVÉ, 1673 (1965) : [Marius Vitruvii Pollonius] Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, (trad. intégrale de Claude Perrault, Paris, 1673), Paris, 1965.
- WASSERMAN, 1963 : Jack Wasserman, *The Quirinal Palace in Rome*, in *The Art Bulletin*, XLV, 3, 1963, p. 205-244.
- WIND, 1948 : Edgard Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.), 1948.
- ZAPPI, 1572 (1920) : Giovanni Maria Zappi, *Annali e Memorie di Tivoli* (Tivoli, 1572), Vincenzo Pacifici (dir.), Tivoli, 1920.
- ZORZI, 1977 : Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, 1977.