

Université de Montréal

**À la recherche de Proserpine : la loggia du palais épiscopal
de Bagnaia au temps du cardinal Niccolò Ridolfi
(1541 – 1550)**

par Cassandre Herbert

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

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

Août 2017
© Cassandre Herbert, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
À la recherche de Proserpine : la loggia du palais épiscopal de Bagnaia au temps du cardinal
Niccolò Ridolfi (1541 – 1550)

Présenté par :
Cassandre Herbert

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Emmanuel Château-Dutier, président-rapporteur
Denis Ribouillault, directeur de recherche
Jean-Michel Roessli, membre du jury

Résumé

Aux confins de la Toscane et du Latium septentrional, Bagnaia offrit, tout au long du 16^{ème} siècle, un lieu de villégiature idéal aux plus éminents membres de la Curie romaine. C'est ainsi que cette petite bourgade de la Tuscia devint, à partir des années 1540, un important centre politique et artistique. Alors que les études se sont concentrées sur la villa Lante et ses célèbres jardins, le palais épiscopal, connu sous le nom de Palazzo della Loggia, a longtemps été ignoré de l'historiographie. Ce mémoire propose pour la première fois une étude approfondie du décor exceptionnel de sa grande loggia, réalisé entre 1541 et 1548 pour le cardinal florentin Niccolò Ridolfi, petit-fils de Laurent de Médicis. L'étude stylistique du décor permet, dans un premier temps, de réviser une attribution erronée et de formuler de nouvelles hypothèses concernant les auteurs du cycle. Puis, toutes les scènes font l'objet d'une identification et d'un déchiffrement. Le cycle mythologique, dédié à l'histoire de Cérès, déesse de l'agriculture, est remarquable par son originalité et son érudition. Il entretient en outre un dialogue avec les deux fontaines de la loggia qui figurent respectivement l'Arno et le Tibre. Au final, le mémoire fournit une lecture circonstanciée de cette iconographie païenne dans le contexte culturel et religieux de la cour du cardinal Ridolfi.

Mots-clés : Palazzo della Loggia, Bagnaia, Grottesques, Cérès, Énée, Loggia, Contre-Réforme, Renaissance italienne, Agriculture, Cardinal Niccolò Ridolfi.

Abstract

Located on the border between Tuscany and northern Lazio, Bagnaia has been an ideal holiday resort for the most eminent members of the Roman Curia throughout the whole 16th century. For this reason, this small village of Tuscia became from the 1540s an important political and artistic center. Several studies have focused on the Villa Lante and its famous gardens, whereas the Episcopal Palace – better known as the “Loggia Palace” – has been ignored by scholars for a long time. This dissertation proposes, for the first time, a thorough study of the exceptional decoration of this spacious loggia, built between 1541 and 1548 for the Florentine cardinal Niccolò Ridolfi, Lorenzo de' Medici's grandson. The analysis of style allows first to review an incorrect attribution, as well as to formulate new hypotheses about the authors of the painting cycle, of which all scenes have been identified and deciphered. The mythological cycle is dedicated to the story of Ceres, goddess of agriculture. The decorative system is admirable for originality and erudition, and interacts with the two fountains situated in the loggia, representing the rivers Arno and Tiber. Finally, this dissertation gives a detailed reading of the pagan iconography in the cultural and religious context of Cardinal Ridolfi's court.

Keywords : Palazzo della Loggia, Bagnaia, Grotesque, Ceres, Aeneas, Loggia, Counter-Reformation, Italian Renaissance Art, Agriculture, Cardinal Niccolò Ridolfi.

Riassunto

Situata al confine tra la Toscana e il Lazio settentrionale, Bagnaia costituì, per tutta la durata del XVI secolo, un luogo ideale di villeggiatura per i più eminenti membri della Curia romana. Per tale motivo, questo piccolo borgo della Tuscia, a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, divenne un importante centro politico e artistico. Mentre diversi studi si sono concentrati sulla Villa Lante e i suoi celebri giardini, il Palazzo Episcopale – meglio conosciuto come Palazzo della Loggia – è stato per molto tempo ignorato dalla storiografia. La presente tesi propone, per la prima volta, uno studio approfondito dell'eccezionale decorazione di questa grande loggia, realizzata tra il 1541 e il 1548 per conto del cardinale fiorentino Niccolò Ridolfi, nipote di Lorenzo de' Medici. Lo studio stilistico della decorazione permette innanzitutto di rivedere un'attribuzione errata, nonché di formulare nuove ipotesi riguardo gli autori del ciclo pittorico, di cui tutte le scene sono state identificate e decifrate. Il ciclo mitologico è dedicato alla storia di Cerere, dea dell'agricoltura. Ammirabile per originalità ed erudizione, il sistema decorativo dialoga con le due fontane della loggia, raffiguranti rispettivamente l'Arno e il Tevere. Infine, la tesi fornisce una lettura circostanziata di questa iconografia pagana nel contesto culturale e religioso della corte del cardinal Ridolfi.

Parole chiave : Palazzo della Loggia, Bagnaia, Grottesche, Cerere, Enea, Loggia, Controriforma, Rinascimento, Agricoltura, Cardinale Niccolò Ridolfi.

Table des matières

Résumé	1
Abstract	2
Riassunto	3
Table des matières	4
Liste des figures	6
Remerciements	16
Introduction	18
Chapitre 1	26
1.1 Présentation générale de Bagnaia	28
1.1.1 Vicissitudes politiques	29
1.1.2 Évolution du <i>borgo</i> de Bagnaia et de son château.....	31
1.2 Niccolò Ridolfi.....	38
1.2.1 La carrière ecclésiastique.....	40
1.2.2 Protectorat et mécénat artistique.....	43
1.3 La loggia du palais épiscopal de Bagnaia durant le cardinalat Ridolfi.....	50
1.3.1 Datation et attribution	51
1.3.2 Décor à l'antique et <i>bottega</i> farnésienne ?.....	53
Chapitre 2	70
2.1 Organisation générale de la loggia ridolfienne	72
2.2 Iconographie : état de la question et sens de lecture.....	82
2.2.1 Étude des scènes centrales : de l' <i>Hymne Homérique</i> au récit virgilien	83
2.2.2 Études des scènes secondaires : le mythe de l'agriculture.....	109
Chapitre 3	122
3.1 La loggia espace de représentation publique et privée	124
3.1.1 La réception du décor par ses contemporains	124
3.1.2 La loggia : lieu d'interpénétration intérieur-extérieur	130
3.2 Interprétation chrétienne du programme iconographique de la loggia	140
Conclusion	144
Bibliographie	i

Liste des figures

- Figure 1. *Palazzo della Loggia*, Bagnaia. © Cassandre Herbert 32
- Figure 2. Plan du premier étage, Palazzo della Loggia, Bagnaia. A. Chambre-Belvédère Del Monte ; B. Chambre de Pie V ; C. Chambre de Pie IV ; D. Chambre de Paul III ; E. Chambre de Grégoire XIII, F. Appartements des cardinaux, G. Loggia. 1. Place intérieure, entrée du palais ; 2. Église de Santa Maria della Porta. © BRUSCHI, Arnaldo (et all.) (1956). « Bagnaia », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Rome : Università degli Studi di Roma La Sapienza, n°17, p. 9. 35
- Figure 3. Cercle de Perino del Vaga, *Vue de la place du Capitole*, Salle des Aigles, 1543 – 1544, palais des Conservateurs, Rome. © Cassandre Herbert 56
- Figure 4. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 56
- Figure 5. Cercle de Luzio Luzzi et aides, *Jeux romains*, salle des Oies, 1543 - 1544, palais des Conservateurs, Rome. © Cassandre Herbert 57
- Figure 6. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 2^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 57
- Figure 7. Piero di Giovanni Buonaccorsi, dit Perino del Vaga (attribué à), *Paysage marin encadré de grottesques avec deux divinités marines*, plume, encre brune, lavis brun, stylet, papier, 10, 2 x 21, 4 cm, inv. DE 97 ; 86 (ancien numéro), château de Chantilly, Musée Condé, Chantilly. © RMN, Portail des collections des musées de France 59

- Figure 8. Giovanni da Udine et Perino del Vaga, *détail*, loges de Raphaël, v. 1520, Palais apostolique, Rome. © Cassandre Herbert 60
- Figure 9. Luzio Romano, *détail*, Vestibule de la Bibliothèque, 1545, château Saint-Ange, Rome. © PICARDI, Paola (2012). *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio : circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Rome : De Luca, p. 70, tav. XXIX. 61
- Figure 10. Luzio Romano, *détail*, villa Rufina, 1549 – 1550, Frascati. © PICARDI, Paola (2012). *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio : circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Rome : De Luca, p. 131, fig. 75. 61
- Figure 11. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 2^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 62
- Figure 12. Giovanni da Udine, *détail*, loggia de Psyché, 1517 – 1519, villa Farnésine, Rome. © Cassandre Herbert 63
- Figure 13. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 3^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 64
- Figure 14. Perino del Vaga, Domenico Zaga (et collaborateurs), *Les adieux de Persée à Danaé et Polydecte, Persée reçoit d'Athéna et Hermès les armes*, 1541 – 1547, salle de Persée, paroi nord, château Saint-Ange, Rome. © Cassandre Herbert 64
- Figure 15. Perino del Vaga, Domenico Zaga (et collaborateurs), *Les adieux de Persée à Danaé et Polydecte*, détail, 1541 – 1547, salle de Persée, paroi nord, château Saint-Ange, Rome. © Cassandre Herbert 65

- Figure 16. Perino del Vaga, Domenico Zaga (et collaborateurs), *Persée reçoit d'Athéna et Hermès les armes*, détail, 1541 – 1547, salle de Persée, paroi nord, château Saint-Ange, Rome. © Cassandre Herbert 65
- Figure 17. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 5^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 66
- Figure 18. Piero Buonaccorsi, dit Perino del Vaga, *Scènes de l'histoire de Persée*, Plume et encre noire, pinceau et lavis gris, rehauts de blanc sur papier gris-vert, 16, 3 x 42, 8 cm, inv. 621, Recto, Département des Arts graphique, Musée du Louvre, Paris. © RMN, Portail des collections des musées de France 67
- Figure 19. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Plafond de la loggia*, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 73
- Figure 20. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 3^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 75
- Figure 21. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 5^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 75
- Figure 22. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 5^{ème} compartiment*, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 75
- Figure 23. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 76
- Figure 24. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 77

- Figure 25. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 77
- Figure 26. Cercle Luzio Luzzi (?), *détail du 5^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 78
- Figure 27. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 2^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 78
- Figure 28. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 4^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 78
- Figure 29. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 4^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 81
- Figure 30. Cercle de Luzio Luzzi (?), *fontaine Arno*, v. 1547, loggia, Palazzo della loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 81
- Figure 31. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Rapt de Proserpine*, 2^{ème} compartiment, scène centrale, v. 1547, loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 84
- Figure 32. Luca Signorelli, *Proserpine accompagnée de Vénus, Minerve et Diane*, 1501, Cappella Nuova, Cathédrale d'Orvieto. Source : SAN JUAN, Rose Marie (1989). « The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 52, p. 23. [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/751539>. (Consulté le 24 mai 2017) 89
- Figure 33. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Allégorie fluviale*, détail du 2^{ème} compartiment, loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 89

- Figure 34. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Vénus et Cupidon*, détail du 2^{ème} compartiment, loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 89
- Figure 35. Giovanni de'Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1501 [1497], f. 40v, New York, Metropolitan Museum of Art. © Metropolitan Museum of Art. [En ligne] <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/354958> 91
- Figure 36. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Cérès ayant enflammé une torche au Mont Etna / Cérès et Triptolème accueillis par une prêtresse devant le temple de la déesse à Éleusis*, 3^{ème} compartiment, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 93
- Figure 37. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Cérès et Cyané-Aréthuse / Cérès et Jupiter*, 4^{ème} compartiment, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 93
- Figure 38. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Énée présente le rameau d'or à Proserpine et Pluton accompagnés de la Sibylle de Cumès*, 5^{ème} compartiment, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 100
- Figure 39. Luca Penni, *Énée et le rameau d'or*, 1547, dessin, Département des Estampes et de la réserve, B-5, Boîte Fol, Bibliothèque nationale de France, Paris. © BnF. 101
- Figure 40. Luca Signorelli, *Énée et la Sibylle de Cumès à l'entrée des Enfers*, 1501, Cappella Nuova, Cathédrale d'Orvieto. Source : SAN JUAN, Rose Marie (1989). « Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 52, p. 20. [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/751539> 102

- Figure 41. Anonyme, *Énée et la Sibylle de Cumès aux Enfers*, gravure, 1500, traduction française de l'Énéide d'Octavian de Saint-Gelais, Département des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris. © BnF [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059602c/f115.item>. 104
- Figure 42. Nicolò dell'Abbate, *Enea scende all'Averno seguito da Acate, Camerino dell'Eneide*, 1540 – 1545, Rocca Scandiano. © Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Catalogue en ligne, n° 87182. 105
- Figure 43. Dosso Dossi, *Énée à l'entrée des champs Élysées*, 1520, huile sur toile, 58, 4 x 167, 8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © National Gallery of Canada, Ottawa. 105
- Figure 44. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Énée présente le rameau d'or à Proserpine et Pluton accompagnés de la Sibylle de Cumès*, détail, 5^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 107
- Figure 45. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Labourage - 9*, 1^{er} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 111
- Figure 46. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Semelles - 10*, 1^{er} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 111
- Figure 47. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Moisson - 7*, 2^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 112
- Figure 48. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Battage du blé - 8*, 2^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 112
- Figure 49. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Anodos de Proserpine - 6*, 3^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert..... 113

- Figure 50. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Transport de la farine - 5*, 4^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert..... 113
- Figure 51. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 5^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 114
- Figure 52. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 115
- Figure 53. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 5^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 116
- Figure 54. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 116
- Figure 55. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 2^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 117
- Figure 56. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Allégorie de la paix*, détail du 3^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert . 118
- Figure 57. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Fontaine de l'Arno*, loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert..... 138
- Figure 58. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Fontaine du Tibre*, loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert..... 138
- Figure 59. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 3^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia. © Cassandre Herbert 150

Figure 60. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 4^{ème} compartiment*, plafond de la loggia,
v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnai. © Cassandre Herbert 150

À ma mère, Mariana

Remerciements

Mes plus vifs remerciements vont à mon directeur de recherche, Denis Ribouillault, pour la confiance qu'il m'a témoignée en m'offrant ce merveilleux sujet. Le tapuscrit qu'il m'a remis, accompagné des documents qu'il avait rassemblés dix ans plus tôt pour ses propres recherches sur le Palazzo della Loggia, ainsi que de précieuses photographies du décor – sans lesquelles je n'aurais pu débiter cette étude – m'ont permis de structurer plus rapidement mon travail. Ses encouragements, son enthousiasme, son soutien et sa patience ont été un excellent moteur. Je souhaite enfin lui exprimer toute ma gratitude pour la liberté qu'il m'a accordée tout au long de cette année de rédaction.

Mon mémoire n'aurait pu être réalisé dans les meilleurs conditions sans l'aide généreuse que j'ai reçue de Maurizio Serafini et Matilde Ragonesi, les propriétaires de la loggia du palais de Bagnaia, qui m'ont avec bienveillance accordé l'accès au décor. Je les remercie pour leur confiance et leur amitié ainsi que pour l'incroyable accueil qu'il m'ont réservé à chacune de mes visites.

Je remercie également Aldo Quadrani, le président de l'association des *Amici di Bagnaia* ainsi que son épouse Rossella Orsini, pour avoir été des guides attentionnés à Bagnaia, à Viterbe et à Caprarola. Merci aussi aux membres des *Amici di Bagnaia* qui m'ont accompagnée de temps à autre, ce fut un voyage inoubliable !

Je souhaite exprimer ma reconnaissance envers les professeurs qui ont manifesté de l'intérêt pour mes recherches et m'ont accordé de leur temps pour de passionnantes discussions : Christian Raschle, à qui je dois les traductions latines des fontaines, Pierre Bonnechere qui m'a aidée à identifier une partie des scènes du décor, Jean-Michel Roessli, pour m'avoir rendu plus accessibles les mythes orphiques, Paola Picardi qui m'a encouragée à poursuivre la piste de Perino del Vaga et Luzio Romano pour identifier l'atelier ayant œuvré à la loggia. Enfin, je remercie la Professoressa Sofia Varoli Piazza, pour son accueil chaleureux, ses conseils et ses indications sur Egidio da Viterbo et la Tuscia. J'ai aussi une pensée toute particulière pour Geneviève Guinjard.

Je remercie l'Université de Montréal et le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour les bourses qui m'ont été accordées. Leur appui financier m'a permis de réaliser plusieurs séjours de recherche à Rome, à Florence et dans le Latium. Le service de

prêt entre bibliothèques de l'Université de Montréal m'a été d'un grand secours; je remercie les bibliothécaires, leur aide et leur patience m'ont permis de consulter les documents les plus difficiles d'accès.

Mes recherches ont été en grande partie menées en Italie, à Rome tout d'abord, à la Biblioteca Hertziana, à la bibliothèque de l'Académie de France à Rome, à l'Archivio di Stato di Roma. Puis à Viterbe auprès de l'Archivio del Arcivescovo et de l'Archivio dello Stato. Mais aussi, à l'Archivio di Stato de Florence où j'ai pu consulter les archives de la famille Ridolfi et enfin, en France, à l'École Nationale des Chartres, à la Bibliothèque nationale de France et au Musée Condé du château de Chantilly.

Je tiens à remercier les personnes qui ont été nos guides, à mon directeur de recherche et moi-même : aux Musées du Vatican, à Angela Cerreta, pour les belles surprises qu'elle nous a réservées et aux restaurateurs qui nous ont accordé quelques minutes de leur temps pour regarder les photographies de la loggia de Bagnaia. À Anguillara-Sabazia, Joanna Horvath qui nous a ouvert les portes du *commune* alors qu'il était normalement fermé en raison d'un mariage le jour même et des élections le lendemain. À Bolsena, Maria Pace Guidotti, personne de confiance du prince Don Giovanni del Drago, malheureusement disparu quelques jours avant notre visite. Je remercie le neveu du prince qui a accepté de maintenir notre visite malgré ces circonstances et Maria Pace Guidotti pour sa patience et son chaleureux accueil.

Merci à mes nombreux hôtes, Valentina, Giovanni et Liina, Angela et Marcello et enfin Chiara qui ont rendu mes séjours romains agréables.

À mes amies et ami, Gabrielle, Justine, Amandine, Marie, Pamela, Glauca, Alexandra, Nasha, Anastasia et Pierre, merci pour votre soutien durant ces deux dernières années ! Merci à Tiziano, pour ses encouragements, ses conseils et la sérénité qu'il a su m'apporter.

Mes pensées les plus affectueuses vont à mes grands-parents, Roland et Jeanne, mais aussi à mon frère, Julian, qui ont été très attentifs à mon travail. Ce mémoire est dédié à ma mère, Mariana, ma première lectrice, qui a partagé mes découvertes et mes questionnements et dont la patience a été sans limite. Son soutien et sa confiance inconditionnels ont été ma plus grande force.

Introduction

« Même les jeux et les danses, les idylles et les triomphes bachiques, dont le seul objet est semble-t-il de flatter les sens et de ravir l'imagination, contiennent souvent des intentions, des arrière-pensées, bref un aliment pour l'esprit. Seule notre indifférence au sujet, ou notre ignorance, nous empêche de le rechercher, ou de le découvrir. »

(Jean Seznec [1940] 2011 : 15).

Si la Villa Lante et ses célèbres jardins ont retenu l'attention des historiens de l'art¹, on ne peut que constater la rareté des études dédiées au Palazzo della Loggia. Pourtant, les deux édifices ne se situent qu'à quelques centaines de mètres l'un de l'autre au cœur de Bagnaia. Connue depuis l'Antiquité pour ses qualités de *castrum balneariae*, cette petite localité du Latium située au nord de Rome devint, dès la fin du Quattrocento, un lieu de villégiature idéal, pour l'*otium* et la chasse, que s'empressa d'acquérir l'aristocratie ecclésiastique. Le palais et son domaine, annexés en 1202 à l'évêché de Viterbe par donation, furent l'objet de toutes les convoitises. Ils connurent diverses phases d'agrandissement et d'embellissement tout au long du 16^{ème} siècle, que l'on doit principalement aux cardinaux Raffaele Riario et Niccolò Ridolfi, au comte Balduino del Monte et à son frère Fabiano ainsi qu'au cardinal Gianfrancesco Gambara qui projeta l'édification de la célèbre villa.

Ce mémoire propose une étude détaillée du décor de l'une des pièces les plus emblématiques du palais épiscopal, celle qui supplanta jusqu'au nom de son dernier propriétaire : la grande loggia située au premier étage, au sud-ouest de l'édifice, surplombant majestueusement la route qui mène à Viterbe. L'ensemble architectural et sa décoration ont été réalisés, à partir de 1545, à la demande du cardinal florentin Niccolò Ridolfi – petit-fils de Laurent le Magnifique, neveu du pape Léon X et cousin de Clément VII – à qui l'on doit la transformation du château médiéval en palais. Administrateur de l'évêché de Viterbe entre 1532 et 1548, il séjourna régulièrement à Bagnaia de 1540 à sa mort soudaine en 1550, lors du conclave qui vit l'élection de Giovan Maria Ciocchi del Monte, futur Jules III, sur le siège de Saint-Pierre. Niccolò Ridolfi reçut au palais de Bagnaia intellectuels, ecclésiastiques et *fuorusciti* florentins, opposés au régime médicéen d'Alexandre puis de Cosme Ier, duc de Toscane.

Malgré le mauvais état de conservation actuel du décor de la loggia qui nécessitera – on l'appelle de nos vœux – de longs travaux de restauration, on peut encore remarquer la qualité indéniable de ses peintures ainsi que l'originalité et l'érudition de son programme. Nous concentrerons notre étude sur le cycle mythologique du plafond, peint à fresque, divisé en cinq

¹ On notera une florescence d'articles, thèses et livres concernant la *Villa Lante* à partir des années 1960 et ce jusqu'en 2008. Consulter, par exemple, Cantoni (1957), Coffin (1966 : 559 – 575), Lazzaro-Bruno (1974 et 1977 : 553 – 560), Fagiolo (1985 : 25 – 34 et 1994 : 219 – 229), Fatica et Piferi (2000), Frommel (2005a), Benocci (2010).

compartiments et composé de quinze *quadri riportati* encadrés de grotesques, ainsi que sur les deux fontaines, situées au nord et au sud de la loggia, disposées sur les parois latérales, dédiées à l'Arno et au Tibre et datant elles aussi de l'époque ridolfienne.

État de la question

Le décor de la loggia réalisé durant le cardinalat Ridolfi n'a fait l'objet, à ce jour, d'aucune étude iconographique et stylistique approfondie. L'accès limité au palais, depuis sa transformation en appartements en 1945, n'a fait que renforcer le désintérêt signalé par les quelques historiens qui ont tenté de retracer son histoire ; inaccessibilité accentuée par la pauvreté d'une documentation visuelle disponible, que ce soit dans des guides touristiques, des articles ou même sur internet. Cette ignorance a pu aussi s'expliquer par le jugement défavorable que suscitèrent les décors « à grotesques », compris comme relevant de l'artifice et produits par l'imagination des artistes pour le seul divertissement des sens ; jusqu'aux études d'André Chastel et de Philippe Morel qui suscitèrent un grand regain d'intérêt pour ce type d'ornements.

Les études relatives à Bagnaia, datant du 20^{ème} siècle, sont principalement l'œuvre d'historiens natifs de Viterbe et d'une association locale, les « Amici di Bagnaia », fondée en 1979 par Vincenzo Frittelli qui a su mettre en valeur le patrimoine artistique de cette petite bourgade. Cesare Pinzi (1908), bibliothécaire et archiviste de Viterbe retrace dans un court ouvrage les vicissitudes politiques, économiques et architecturales du bourg. Bien qu'il fournisse certaines indications intéressantes concernant l'histoire du Palazzo della Loggia, il ne fait pas état de ses décorations intérieures. Giuseppe Signorelli (1940 : 141 – 142) évoque tout aussi brièvement et superficiellement les travaux entrepris au palais par le cardinal Ridolfi. Toutefois, il est le premier à attribuer le cycle ornemental de la loggia à Scipione Roncagli et Tommaso Masini da Peretola, dit Zoroastro. Il propose cette identification sur la base des écrits d'un abbé, Luca Ceccotti. Ce dernier aurait trouvé sur la route de Viterbe une pierre portant une inscription témoignant que ces deux peintres étaient au service du cardinal. Cette hypothèse est, nous le verrons, discutable car aucun document tangible n'a permis de la vérifier. Depuis l'affirmation de Giuseppe Signorelli, il est pourtant communément admis que les deux artistes sont les auteurs des décorations du plafond de la loggia. Les études suivantes, notamment celle

du grand historien de l'architecture Arnaldo Bruschi (1956 : 1 – 15), rendent compte de l'incohérence des informations qui commencent à surgir concernant le Palazzo della Loggia, confondu parfois avec la villa Lante dans la littérature. Malheureusement, dans la chronologie qu'il dresse de la construction et de la décoration du palais, à l'intérieur de son analyse historico-urbanistique de Bagnaia de l'Antiquité au Seicento, il date la réalisation du décor du plafond de la loggia après 1588, c'est-à-dire durant la résidence d'Alessandro Peretti di Montalto, neveu de Sixte V, ignorant curieusement les *stemma* ridolfiennes et médicéennes qui ornent le plafond et les fontaines.

Entre 1979 et 1991, Vincenzo Frittelli publia deux guides touristiques consacrés au Palazzo della Loggia, en 1980 puis en 1982. Dans le premier, il s'intéressa à l'architecte siennois Tommaso Ghinucci qui supervisa, pour le cardinal Ridolfi et le cardinal Gambara, la restructuration urbanistique de Bagnaia. Il consacra le second guide au cycle topographique de la loggia. À défaut d'être particulièrement détaillés, ces deux petits fascicules eurent le mérite de diffuser quelques images des décors du palais et de synthétiser les études antérieures que nous avons citées. Succinctement, Frittelli fait allusion à l'iconographie du plafond de la loggia. Les scènes illustrent, selon lui, des épisodes de la vie d'Énée. Il diffusa cette hypothèse, notamment dans un article, en 1991. Elle fut reprise, par exemple, par Anna Battellocchi en 2003, une étudiante de l'Université de la Tuscia qui étudia l'ensemble des pièces accessibles du palais dans son mémoire de second cycle ; entreprise intéressante quoique beaucoup trop vaste pour être exhaustive et qui se révèle au final largement incohérente.

En 1981, un bref article est entièrement dédié au palais au temps du cardinal Ridolfi. L'auteure, Lucinda Byatt, remet en perspective les précédents écrits qui se rapportent à Bagnaia en proposant une lecture approfondie des livres de comptes du cardinal, afin de dévoiler le rôle économique et social du palais. Ce premier article, qui découle d'un travail de recherche dans les archives de Florence, annonce les prémises de sa thèse de doctorat ; une monographie – toujours non-publiée – du cardinal Ridolfi qu'elle achève en 1983, largement basée sur le dépouillement et l'analyse des archives. Cette thèse constitue encore à ce jour le travail le plus précis et exhaustif sur le cardinal et son mécénat architectural et artistique. Byatt y examine sa maisonnée, la constitution de sa bibliothèque – dont Davide Muratore (2004) a depuis fourni un compte rendu intégral, indispensable à notre étude – ainsi que ses revenus et ses dépenses. Puis

elle publie en 2010 un article consacré à Sant' Agata dei Goti, l'une des résidences romaines du cardinal Ridolfi. Grâce à sa connaissance exceptionnelle des archives, Byatt fournit dans tous ses travaux une quantité d'indications précieuses qui nous ont permis de mieux appréhender la personnalité de ce prince de l'Église.

Enfin, une étude complète, par Denis Ribouillault (2005 : 44 – 53), du cycle topographique ornant la paroi orientale a révélé que sa réalisation était postérieure au reste du programme iconographique de la loggia et qu'il correspondait à la résidence de deux autres cardinaux, Gambarara et Montalto. Puisque notre propos est d'analyser les transformations apportées à la loggia par le cardinal Ridolfi durant ses séjours à Bagnaia, il ne sera pas nécessaire de revenir sur ces interventions postérieures à notre période d'étude.

Problématique et présentation de chapitre

Notre étude vise à accorder – et restituer – au décor de la loggia, négligé par l'historiographie, la considération qu'il mérite. Pour cela, nous observerons une approche à la fois stylistique, iconographique et iconologique. Nous souhaitons souligner, non seulement les qualités formelles du décor, liées à un contexte de production particulier, mais aussi sa cohérence programmatique en tant que témoignage de l'idéologie politique et religieuse, économique et sociale de son commanditaire. À cette fin, nous procéderons à une étude comparative de décors qui lui sont contemporains ainsi qu'à une lecture exégétique de sources antiques et modernes disponibles, selon une méthode d'analyse iconologique classique warburgienne et panofskienne. Cette discipline, qui se détache d'une analyse purement formelle des œuvres, se fonde sur trois niveaux de lecture : après une description de l'objet, l'historien de l'art identifie le thème ou le motif représenté dont il analyse par la suite la construction suivant le contexte culturel, social, politique et religieux de production.

Ainsi, le premier chapitre posera les fondements de notre analyse iconologique. Nous examinerons la situation géographique et historique, ainsi que les modifications urbanistiques de Bagnaia afin de souligner l'importance du bourg au sein du territoire de la Tuscia et ses relations avec l'évêché de Viterbe. Après quoi, nous nous intéresserons au cardinal Ridolfi, à sa fulgurante ascension ecclésiastique, à ses relations politiques ainsi qu'à son mécénat artistique,

à Rome et dans ses autres évêchés, comme Vicenza. Nous serons alors en mesure d'appréhender ses intentions pour la restructuration du palais épiscopal de Bagnaia. Nous concluons cette première partie en proposant de revoir l'attribution du décor de la loggia à Scipione Roncagli et Zoroastro. Afin d'inclure ce cycle ornemental au sein d'une historiographie spécifique et d'identifier les peintres qui ont œuvré à sa réalisation, nous nous intéresserons aux systèmes décoratifs réalisés à Rome par Raphaël et ses élèves les plus brillants, entre 1516 et 1550. Nous nous appuyerons pour cela sur les études menées par Nicole Dacos (*La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (1996), *Les loges de Raphaël : chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican* (2008)), ainsi que sur ses articles publiés en 1982 et 1986 concernant l'appartement du pape Paul III au château Saint-Ange et celui du cardinal Bibbiena au Palais apostolique du Vatican. Une plus grande importance sera accordée aux décors réalisés pour le pape Paul III, notamment au Capitole dont Paola Picardi (2012) a procédé à une étude détaillée.

Le second chapitre fournira une analyse formelle approfondie du décor de la loggia puis, étant donné qu'il est impératif d'identifier précisément le ou les thèmes privilégiés, nous procéderons à une analyse iconographique des onze *quadri riportati* encore visibles du plafond. Cette identification nous permettra, non seulement de découvrir la singularité de ce programme décoratif mais surtout de formuler des hypothèses concernant les scènes contenues dans les quatre *quadri riportati* devenus illisibles. Notre démarche n'aura pas pour but d'omettre l'autonomie de la forme, l'éventualité de l'accident et l'écart de la norme si chers à Daniel Arasse qui développa une approche analytique de l'iconographie, reconnaissant la fabrication, par les peintres, de figures composites, ambiguës et polysémiques qu'une approche iconographique trop réductrice s'emploierait à normaliser. Elle ne restreindra pas non plus les grotesques figurées à leur seule qualité ornementale ni ne les contraindra à illustrer le programme iconographique que nous aurons identifié. En cela, nous suivrons les idées développées par Philippe Morel (2001) dans son ouvrage *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*.

Enfin, l'importance de la localisation de ce cycle pictural, le contexte de sa réalisation et de sa réception ne pouvant être occultés, le troisième chapitre sera consacré à une lecture

iconologique de l'ensemble du programme de la loggia de Bagnaia. Nous nous interrogerons sur la portée de son discours économique et social, politique et théologique.

Chapitre 1

1.1 Présentation générale de Bagnaia

Durant la Renaissance et plus particulièrement tout au long des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, les neveux des plus éminents papes profitèrent de l'ascension fulgurante de leurs familles à la papauté pour recevoir la pourpre cardinalice. En accédant aux plus hautes responsabilités de l'Église catholique, ils bénéficièrent largement des faveurs de leurs oncles et obtinrent de nombreuses charges curiales. La multiplication de ces titres permettait alors aux cardinaux d'accumuler des propriétés canoniques et séculières non seulement dans toute l'Italie, mais aussi en Europe, afin de constituer un vaste patrimoine qui leur rapportait des revenus élevés. Ils investissaient les bénéfices dans des entreprises belliqueuses ou artistiques, dans le but d'étendre leur hégémonie, de glorifier leur nom et de légitimer leur dynastie.

Bien entendu, ce népotisme profitait également au pape régnant. Par l'intermédiaire des membres de sa famille, qui dominaient de nombreux duchés et autres territoires féodaux, il assurait son autorité sur les États pontificaux ainsi que leur soumission – une volonté qui s'intensifia particulièrement après les bouleversements qu'engendra le sac de Rome de 1527. Cette stratégie territoriale réaffirmait et renforçait symboliquement les alliances entre le pontife et les familles de la haute noblesse italienne établies depuis des siècles dans des états en constante évolution. Parmi eux, la Tuscia, située aux confins des territoires de l'Église et du duché de Florence contrôlé par la famille Médicis et sporadiquement par leurs ennemis, était dominée depuis le 12^{ème} siècle par l'une des plus antiques familles italiennes : les Farnèse². Du fait de leur situation dans cette région clé, Bagnaia et Viterbe se trouvèrent rapidement au cœur des jeux de pouvoir et d'alliances.

Connue depuis l'Antiquité³ pour ses qualités thermales et la richesse de ses terres, Bagnaia devint naturellement, dès le début du Cinquecento, un lieu de villégiature apprécié par

² Concernant les Farnèse, il peut être intéressant de consulter l'ouvrage d'Anselmi (2009) qui propose une étude des principales demeures farnésiennes de la Tuscia. Cette famille possédait en Tuscia des résidences à Bolsena, Capodimonte, Caprarola, Carbognano, Castro, Gradoli, Ischia di Castro, Isola Farnese, Vasanello, Vignanello, Valentano ; un domaine qui s'étend jusqu'en Emilie-Romagne avec des palais à Parme, Plaisance et Colorno.

³ Les premières évocations de Bagnaia datent de 963. Elle est alors nommée successivement : « *Bengaria*, *Bangnaria*, *Vaniaria*, *Bagnari* ou *Baniaria* ». Au 13^{ème} siècle, son nom est vulgarisé en « *Balneariae* », (Pinzi 1908 : 1). Elle apparaît aussi sous les noms de : « *Vanariam*, *Bagnara* ou *Bagnaja* », (Carones 1983 : 18). Voir aussi Lazzaro-Bruno (1974 : 7). Les qualités de la ville, propice à l'*otium*, sont explicitées par Bentivoglio (2005 : 21).

l'aristocratie ecclésiastique. En effet, elle offrait un lieu de repos idéal à une centaine de kilomètres au nord de Rome. La ville, et surtout son château médiéval, qui se trouvent non loin des célèbres *via Francigena*⁴ et *Strada Romana*, ont été durant trois cents ans l'apanage des évêques de Viterbe, avant qu'ils n'en soient dépossédés par les cardinaux à la fin du 15^{ème} siècle, puis par la Chambre apostolique aux dernières décennies du 17^{ème} siècle. Les cardinaux qui séjournèrent à Bagnaia firent aménager un parc, puis transformèrent l'ancien château féodal en un luxueux palais épiscopal où ils accueillirent leur cour. Durant la deuxième moitié du 16^{ème} siècle, en pendant du nouveau *palazzo*, ils firent construire et aménager une villa et de magnifiques jardins égalant les plus splendides villas suburbaines du Latium.

1.1.1 Vicissitudes politiques

Située au cœur de la Tuscia, le territoire de l'antique Étrurie, et au nord de la région du Latium, Bagnaia traversa de nombreuses vicissitudes politiques et connut diverses périodes de domination avant de rejoindre définitivement les États pontificaux. En 1174, alors soumise à l'autorité des comtes Lombardi di' Castellardo, Bagnaia fut cédée à Viterbe⁵, une cité limitrophe que le pape Célestin III désigna siège épiscopal du diocèse en 1192⁶. Viterbe, du fait de sa proximité avec Rome, devint l'une des villes et l'un des évêchés les plus importants de la région. C'est dans ce contexte que les consuls de Viterbe, désireux de consolider leurs relations avec l'évêque Ranieri di Viterbo, lui offrirent en 1202 le château de Bagnaia. Ce cadeau diplomatique qui s'adjoignait aux biens de la *mensa vescovile* offrait à l'évêque et à ses successeurs la juridiction et les bénéfices économiques du *castrum*⁷. Pourtant, parmi les clauses qui

⁴ La *via Francigena* est une célèbre route de pèlerinage qui traverse la France et l'Italie et mène de l'Angleterre à Rome.

⁵ La donation de Bagnaia est confirmée par l'empereur Frédéric I. À ce sujet, voir Carones (1983 : 18), Bruschi (1956 : 14 – 15), Lazzaro-Bruno (1974 : 8) et Ribouillault (2005 : 44). Bussi (1967 : 49) : « Questi luoghi furono donati a Viterbo da Pietro Illustre ou Pietro di Vico, Prefetto di Roma, dal Conte Guitto, e da' Conti Lombardi di Castellardo. »

⁶ Pinzi (1908 : 1). Au même titre qu'Avignon, la ville de Viterbe devient, avant elle, la résidence des papes, à partir de 1257, quand Alexandre IV y transfère le siège pontifical. Plusieurs papes occupent le palais construit pour l'occasion durant le 13^{ème} siècle ; un conclave y est même tenu. Cette situation profite à la renommée de Viterbe dans toute l'Italie.

⁷ En plus du château de Bagnaia, l'évêque obtient celui de la Palanzana. Voir Carones (1983 : 18, 111), Pinzi (1908 : 2), Bruschi (1956 : 2, 15) et Frittelli (1979 : 139 et 1980 : 2).

accompagnèrent ce don, qu’Innocent III confirma l’année suivante dans une bulle papale – l’une d’entre elles interdisait notamment l’aliénation du château sans le consentement des *Bagnaioli*⁸ ; clause qui fut ignorée durant plus de deux siècles par Viterbe. Selon Cesare Pinzi (1908 : 5 – 6), ce mépris s’explique par l’invalidité du titre de donation sur lequel le Conseil n’apposa jamais sa signature. Pour l’auteur, l’acte aujourd’hui conservé dans les archives de Bagnaia serait en réalité apocryphe. Quoiqu’il en soit, les tensions qui opposaient les deux villes perdurèrent jusqu’au 16^{ème} siècle. Les habitants de Bagnaia ne cessèrent de lutter pour la reconnaissance de leurs droits et pour leur indépendance ; toutefois, ils restèrent loyaux envers les évêques qu’ils virent se succéder au palais épiscopal et qui étaient plus enclins à leur accorder des privilèges⁹.

Le titre d’évêque de Viterbe auquel sont rattachés les privilèges de Bagnaia est particulièrement convoité par l’aristocratie curiale. Cependant, la jouissance du palais et de la villa ne reste pas indissolublement liée à la fonction épiscopale. Ainsi, dès le 24 novembre 1552, deux ans après la mort du cardinal Niccolò Ridolfi, administrateur de Viterbe entre 1532 et 1550, le *barco*, la *vigna*, le palais et toutes ses annexes sont remis au comte Balduino del Monte puis à son frère Fabiano¹⁰. Après eux, le cardinal Giovanni di Cosimo I de’ Medici et le cardinal Giovanni Ricci di Montepulciano y résident, le premier en 1561, le second en 1567. Ce n’est qu’en 1568 que Bagnaia réintègre – pour une courte durée – la *mensa vescovile* lorsque le cardinal Giovanni Francesco Gambara di Brescia, nommé évêque de Viterbe en 1566, l’obtient à vie¹¹. Mais, alors qu’il renonce à l’évêché en 1576, il parvient auprès de Pie V à faire annuler l’acte de donation de 1202. Cette révocation lui permet de conserver ses droits fonciers précédemment acquis et de poursuivre les travaux d’aménagement du *borgo*, du parc, et surtout, de continuer l’édification de la villa, à l’intérieur du parc conçu par le cardinal Raffaele Riario vers 1514¹².

⁸ Carones (1983 : 18) énumère partiellement les clauses de la donation ainsi que leurs modalités ; elles sont discutées en détail par Pinzi (1908 : 5 – 8).

⁹ Sur les tensions qui opposent les deux villes, sur les privilèges, les exonérations et les gabelles, voir Carones (1983 : 23 – 32) et Frittelli (1979).

¹⁰ Les comtes del Monte sont les neveux du pape Jules III. Concernant leur résidence à Bagnaia, voir Carones (1983 : 118) et Pinzi (1908 : 10).

¹¹ Carones (1983 : 19, 119), Pinzi (1908 : 10 – 11) et Bruschi (1956 : 10).

¹² Au sujet de la *Villa Lante*, consulter Lazzaro-Bruno (1974) et les actes du colloque dirigé par Sabine Frommel (2005).

La somptuosité des jardins et des jeux d'eau de la villa, qui rivalisent avec ceux des villas de Caprarola et de Tivoli¹³, attise la convoitise de la Curie romaine. En 1585, le pape Sixte V enjoint le cardinal Gambara de renoncer à la seigneurie de Bagnaia pour l'intégrer aux États pontificaux¹⁴. L'entreprise aboutit seulement après la mort du prélat en 1587. Le palais et la villa de Bagnaia sont alors captés par la Chambre apostolique qui en accorde la jouissance aux neveux des papes, alors que l'évêque de Viterbe conserve uniquement l'administration de ce territoire. Aussitôt, le pape octroie le domaine à son neveu, le cardinal Alessandro Peretti Montalto. Dès lors, se succèdent à Bagnaia, principalement à la villa, les neveux de tous les papes : en 1622, Ludovico Ludovisi, neveu de Grégoire XV, en 1632, le cardinal Antonio Barberini, neveu d'Urbain VIII, puis Antonio Pamphili, neveu d'Innocent X. Enfin en 1656, durant le pontificat d'Alexandre VII, la Chambre apostolique accorde à vie le domaine de Bagnaia au duc Ippolito Lante Montefeltro della Rovere¹⁵. Jusqu'au début du 20^{ème} siècle, le palais épiscopal ainsi que la villa sont conservés par la famille Lante della Rovere qui donne son nom à la villa Gambara, aujourd'hui appelée Villa Lante. Quant au palais, divisé en appartements au prix d'irréremédiables dommages à l'édifice historique, il est devenu après la seconde guerre mondiale une résidence privée que se partagent encore différents propriétaires.

1.1.2 Évolution du *borgo* de Bagnaia et de son château

L'ensemble de ces événements historiques, qu'ils soient politiques, économiques ou sociaux, a façonné le développement urbanistique de Bagnaia et particulièrement le développement architectural de son château, dont demeure la tour « juridictionnelle » – le dernier vestige de ses anciennes fonctions féodales – transformé en palais épiscopal dès le début du 16^{ème} siècle. À l'époque médiévale, le *borgo*, aujourd'hui la partie la plus ancienne située au nord de la ville, est remarquable pour l'exemplarité de son plan urbanistique. Il reprend la

¹³ Les villas de Bagnaia, de Caprarola et de Tivoli sont le plus souvent étudiées en tant que triade emblématique pour la construction des jardins de la Renaissance du 16^{ème} siècle dans la région du Latium et surtout pour la prédominance de leurs jeux d'eau. Les inventions pour les jeux d'eau à Bagnaia, comme la *catena*, ont été copiées à Caprarola (Frommel 2005b : 92).

¹⁴ Pinzi (1908 : 12).

¹⁵ Carones (1983 : 129 – 145) et Pinzi (1908 : 12 – 19). Bruschi (1956 : 13 - 15) propose une chronologie succincte des événements qui ont marqué Bagnaia.

typologie des cités qui se développent dans la région de la Tuscia et du Latium entre les 9^{ème} et 12^{ème} siècles. De fait, il se situe sur un apprêt rocheux, à la confluence de deux torrents et sur le versant nord d'un mont, ici les monts Cimini¹⁶. Pour des raisons défensives, le *borgo* est clos sur lui-même ; les habitations sont protégées et dominées par un château qui garantit son unique accès terrestre. Hormis les évènements politiques précédemment cités, le château de Bagnaia est peu mentionné dans les chroniques médiévales. Il acquiert sa renommée à la fin du Quattrocento lorsque les cardinaux en prennent possession et l'enrichissent de somptueux décors.



Figure 1. *Palazzo della Loggia*, Bagnaia.

¹⁶ Arnaldo Bruschi (1956 : 7) mentionne que des écrits évoquaient l'existence d'un château avant le 12^{ème} siècle. Selon l'auteur, il est même fort probable qu'un premier édifice ait été construit avant l'époque médiévale, puisque ses fondations sont en tuf jaune à la différence du reste du complexe architectural. Le tuf jaune était utilisé durant la période antique.

Les premières interventions sont ordonnées par le cardinal Raffaele Galeotti Riario, petit-neveu de Sixte IV et cousin du futur Jules II, nommé administrateur de Viterbe en 1489 par le pape Innocent VIII¹⁷. Bien qu'il cède l'évêché à son neveu Ottaviano Visconti Riario en 1506, il conserve ses prérogatives sur les terres de Bagnaia et, par son entremise, il fait agrandir le palais, aménager un *barco* et construire un *casino* afin de profiter des plaisirs cynégétiques en compagnie de ses hôtes¹⁸. Ce vaste parc de chasse, qui s'étend jusqu'à la Palanzana, un mont mineur des *monti Cimini* qui entourent le bourg, est clos par un mur d'enceinte dès 1514¹⁹. Le cardinal Riario est le premier à y recevoir des invités prestigieux, parmi lesquels le pape Léon X²⁰. Malheureusement, ses séjours à Bagnaia s'interrompent en 1517. Accusé de conspiration contre le pape, le cardinal est emprisonné et ses biens lui sont retirés. Il meurt en 1521. Son neveu hérite naturellement de ses projets et poursuit l'aménagement du parc qui intègre les biens de l'évêché après sa mort, en 1523. Le cardinal Egidio Agostiniano, qui lui succède jusqu'en 1532, n'apporte aucune modification au château et au *borgo* ; pas plus que le cardinal vénitien Marco Cornaro, légat *della Provincia del Patrimonio*, auquel il cède la seigneurie de Bagnaia.

Le cardinal florentin Niccolò Ridolfi, cousin du pape Clément VII, nommé administrateur de Viterbe le 17 novembre 1532²¹, entreprit les grands aménagements du palais qui contribuèrent à son prestige et à celui de Bagnaia, et qui lui donnèrent l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui (**fig. 1**). Le cardinal Ridolfi renonce une première fois en 1533 à l'évêché de Viterbe, au profit de son ami Giampietro Grassi da Bologna²², tout en conservant ses droits sur la seigneurie de Bagnaia²³. Durant cette période, il engage des travaux mineurs au palais, d'abord en 1535, puis en 1538 ; des travaux pour lesquels nous n'avons malheureusement

¹⁷ Bruschi (1956 : 1 – 3) et Carones (1983 : 111). Le cardinal Raffaele Riario a, notamment, fait construire à Rome le palais de la Chancellerie.

¹⁸ Bruschi (1956 : 7). Sur la construction du *barco* et son prestige à la Renaissance, voir Brunon (2005 : 31) et Ribouillault (2013 : 123 – 126).

¹⁹ D'après Arnaldo Bruschi (1956 : 15), en février 1514 Francesco Sforza Riario acquiert sur ordre de son oncle Ottaviano des terres pour le parc. Voir aussi Frittelli (1979 : 143), Pinzi (1908 : 8) et Carones (1983 : 111 – 113). Concernant les acquisitions pour la construction du *barco*, consulter Carones (1983 : 31). Concernant l'aménagement du parc et les monuments qui s'y trouvaient, consulter Lazzaro-Bruno (1974 : 11 – 13). Voir aussi Pinzi (1908 : 8) et Ribouillault (2005 : 44).

²⁰ L'hypothèse de Vincenzo Frittelli (1979 : 143) selon laquelle le pape Léon X aurait participé à des chasses à Bagnaia est appuyée par Hervé Brunon (2005 : 31).

²¹ Pinzi (1908 : 9), Byatt (1981 : 4 – 7) et Ribouillault (2005 : 44).

²² Byatt (1983, I : 57 ; II, 447 n°110).

²³ Pinzi (1908 : 10) et Carones (1983 : 115).

aucune description²⁴. En revanche, nous savons qu'en 1536 et 1537 le cardinal dépense un total de trente-trois ducats pour l'entretien du parc réalisé par le cardinal Riario dont lui aussi se sert pour la chasse et les promenades²⁵.

À partir de 1538, lors de sa seconde nomination en tant qu'administrateur de Viterbe, le cardinal Ridolfi apporte d'importantes modifications urbaines et architecturales à Bagnaia. Il fait construire successivement une route qui conduit directement du cœur de la ville à l'église Santa Maria della Quercia, puis un pont qui mène au palais. En 1541, il fait clore la porte du *borgo*, érigée à la demande du cardinal Riario, afin d'en ouvrir une autre au nord²⁶. Par la suite, il commande l'agrandissement du château afin d'en faire un véritable palais épiscopal digne de sa fonction et propice à la villégiature. Pour cela, il acquiert, en 1541 puis en 1546, toutes les habitations qui entourent l'édifice et, dès 1542, il fait appel à l'architecte siennois Tommaso Ghinucci²⁷. L'historienne Lucinda Byatt (1981 : 5), après un examen attentif des livres de comptes du cardinal Ridolfi et de ses dépenses à Bagnaia, remarque que le nom de l'architecte y est inscrit à de nombreuses reprises pour des dépenses comprises entre 1542 et 1549. L'auteure date ainsi le début des travaux du palais dès 1542. Ils sont interrompus l'année suivante, jusqu'en 1546, lorsque le cardinal part pour Vicenza, accompagné de l'architecte qui réalise certains travaux pour le palais épiscopal vicentin²⁸. Les travaux reprennent à Bagnaia à son retour et il est fort probable qu'ils soient achevés en 1549²⁹.

²⁴ Les premières dépenses pour le palais, au regard des livres de comptes du cardinal Ridolfi, sont engagées en 1535 et 1537. Selon Byatt (1981 : 4 – 5), il est possible que les dépenses de 1537 correspondent aux travaux de fermeture de la porte du *borgo*, que d'autres auteurs datent de 1541.

²⁵ Byatt (1981 : 7) nous informe que le cardinal avait dans ce parc une volière, pour laquelle il engagea des frais d'entretien et l'achat d'oiseaux. Sur l'utilisation du parc par le cardinal Ridolfi, voir aussi Signorelli (1940 : 142) et Frittelli (1979 : 143).

²⁶ Carones (1983 : 55 – 56), Frittelli (1979 : 144), Frittelli (1980 : 4). Concernant l'aménagement de la route, voir Frittelli (1980 : 18) et Carones (1983 : 115). Le pont est enrichi par le cardinal Gambara en 1575 (Carones 1983 : 56).

²⁷ Pinzi (1908 : 10), Signorelli (1940 : 141) et Frittelli (1980 : 4 – 18). La présence de l'architecte Tommaso Ghinucci à Bagnaia est répertoriée entre 1538 et 1586 par des actes notariaux de Domenico Tondi. Concernant la participation de l'architecte siennois dans les travaux de la *villa Lante*, voir Frommel (2005b : 79 – 93). Une lettre de Donato Giannotti envoyée depuis Bagnaia, le 28 août 1546, nous informe que le cardinal a fait venir un *muratore* de Bergame (Byatt 1981 : 5). Certains, comme Bruschi (1956 : 15), placent le début des travaux à 1539.

²⁸ Concernant les travaux au palais épiscopal de Vicenza pour le cardinal Ridolfi, voir Byatt (1981 : 5 et 1983 : I, 323 – 325).

²⁹ Byatt (1981 : 5 et 1983 : I, 322 – 324).

À partir de l'étude de l'historien de l'architecture Arnaldo Bruschi (1956 : 7), qui retrace l'histoire urbanistique et architecturale de Bagnaia du Moyen Âge au Seicento, il est possible de dater de l'époque ridolfienne le portique du palais situé dans la place intérieure de Bagnaia et la petite loggia à quatre colonnes qui le surmonte. Selon toute vraisemblance, le cardinal fit aussi ajouter le hall d'entrée, l'atrium et l'escalier et, au sous-sol, les salles attenantes à celles construites durant le séjour du cardinal Riario. Il dota le premier étage d'une grande loggia qui s'ouvre sur la vallée et que l'on aperçoit depuis la route de Viterbe, puis quelques pièces adjacentes (**fig. 2**). Enfin, il fit construire un étage supplémentaire³⁰. Rehaussé de deux étages, ce palais est richement décoré. La grande loggia et les pièces attenantes que nous pouvons admirer sont peintes à fresques. Quant au portique et à la petite loggia, aujourd'hui murés et inaccessibles³¹, ils furent, eux aussi, selon toute vraisemblance, ornés de scènes et de motifs analogues.

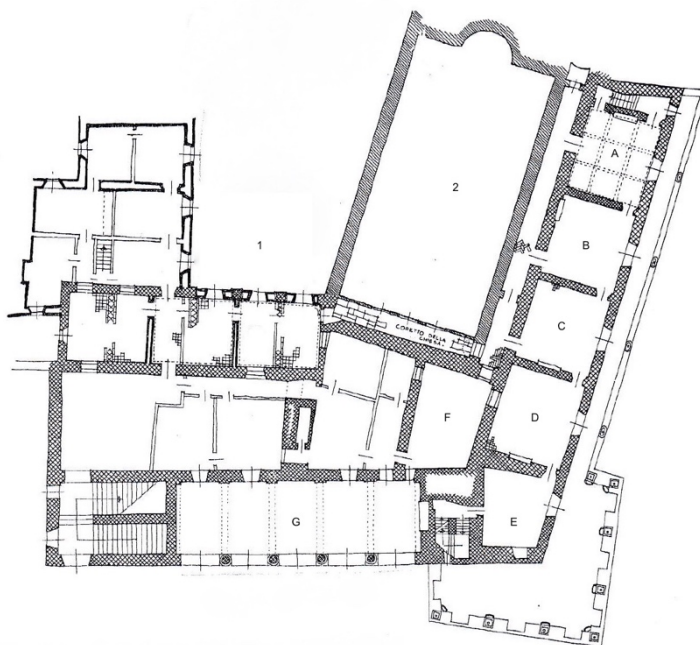


Figure 2. Plan du premier étage, Palazzo della Loggia, Bagnaia.
 A. Chambre-Belvédère Del Monte ; B. Chambre de Pie V ; C. Chambre de Pie IV ; D. Chambre de Paul III ; E. Chambre de Grégoire XIII, F. Appartements des cardinaux, G. Loggia.
 1. Place intérieure, entrée du palais ; 2. Église de Santa Maria della Porta.

³⁰ Bruschi (1956 : 7) et Frittelli (1980 : 17).

³¹ Selon Bruschi (1956 : 7), ils auraient été murés par le cardinal Gambara, donc après 1568.

En 1548, le cardinal Ridolfi renonce une seconde fois à l'administration de l'évêché de Viterbe³². À nouveau, il conserve ses prérogatives sur les biens de la *mensa vescovile*. L'année suivante, il commande à Tommaso Ghinucci l'aqueduc de Bagnaia qui doit porter les eaux du Mont San Valentino à une réserve d'eau et aux fontaines du parc, partiellement transformé en jardins, et à celles de la loggia du palais³³. Inachevée à sa mort, la construction est reprise par l'architecte pour le compte de Balduino del Monte en 1553³⁴. Durant leur séjour à Bagnaia, Balduino et son frère Fabiano apportent une unique modification au palais : ils ajoutent une chambre « belvédère » adjacente à la tour, dont la vue donne directement sur le *barco*³⁵. Ce belvédère relie le palais ridolfien à l'église médiévale, située à l'intérieur du *borgo* entre la tour et le portique³⁶ (**fig. 2**).

Depuis la résidence du cardinal Niccolò Ridolfi, qui recevait au palais épiscopal des humanistes, des poètes, des artistes, des ambassadeurs, des *fuorusciti* florentins et même le pape Paul III en 1535³⁷, Bagnaia est devenue un lieu recherché et prisé. Outre l'aménagement et l'embellissement de l'aile sud du palais épiscopal, constituée de quatre chambres – décorées des scènes de l'histoire sainte et dédiées aux papes Paul III, Pie IV, Pie V et Grégoire XIII³⁸ (**fig. 2**) – qui unissent définitivement le palais et le belvédère, le cardinal Gian Francesco Gambara, nommé évêque de Viterbe en 1566, transforme le parc Riario en une splendide villa dès 1568³⁹. La villa, sans doute conçue à partir des plans de Jacopo Barozzi da Vignola et réalisée grâce à

³² Il est remplacé par Niccolò di Antonio Ugolini jusqu'en 1550. Selon Pinzi (1908 : 9), Ridolfi est transféré par Paul III à un autre poste et remplacé à Viterbe, non pas par Niccolò di Antonio Ugolini, mais par monseigneur Sebastiano Gualterio di Orvieto.

³³ Concernant l'aqueduc, voir Carones (1983 : 116), Signorelli (1940 : 141) et Bruschi (1956 : 15). Lazzaro-Bruno (1974 : 16 – 17), Cantoni (1961 : 185), Carones (1983 : 117) et Brunon (2005 : 31) mentionnent les fontaines de ces jardins et du palais.

³⁴ Frittelli (1980 : 19, 26). D'après Frommel (2005b : 88), Baldovino del Monte fait venir à Bagnaia deux autres architectes de villas réputés : Jacopo Melegghino et Nanni di Baccio Bigio.

³⁵ Carones (1983 : 119), Bruschi (1956 : 15), Frittelli (1980 : 5 et 1991 : 161) et Ribouillault (2005 : 44).

³⁶ Comme l'explique Arnaldo Bruschi (1956 : 5), il est difficile de dater la construction de cette église. Selon l'auteur, il est certain qu'une église primitive et un oratoire privé existaient avant les travaux d'agrandissement du palais entrepris par le cardinal Riario. Cependant les décorations intérieures laissent à penser qu'elle aurait été modifiée après le milieu du 16^e siècle.

³⁷ Bruschi (1956 : 15).

³⁸ Ribouillault (2005 : 44 – 53).

³⁹ Le cardinal Gambara acquiert, en 1574, des parcelles supplémentaires qui s'ajoutent à celles du parc métamorphosé en jardins et en potager (Brunon 2005 : 35).

l'aide de Tommaso Ghinucci, est pensée comme une œuvre d'art totale⁴⁰. Elle se compose de deux *palazzine* jumelles symétriquement disposées dans l'axe de majestueux jardins aux parcours rythmés de bosquets, de statues, de nymphées et de fontaines aux savants jeux d'eau que l'on doit à l'architecte siennois.⁴¹

Claudia Lazzaro (1999 : 37), dans un article consacré à trois villas emblématiques du 16^{ème} siècle et à l'étude de leur environnement, souligne l'interdépendance existant entre la villa Lante et le paysage réel environnant qu'elle domine⁴². Une interdépendance favorisée et voulue par la réalisation, entre le palais et la villa, de trois rues – ou axes – disposées en forme de trident⁴³ dont le point de fuite n'est autre que la tour du palais. Les plans du parc de la villa ont été conçus en corrélation avec le palais dans le but d'ordonner l'espace urbanistique et naturel de Bagnaia. Par ailleurs, cette interdépendance historique et urbanistique entre la villa et le palais est renforcée par une troisième interaction : celle des systèmes décoratifs des chambres peintes du palais commanditées par le cardinal Gambara et ceux de la *palazzina* achevée durant sa résidence⁴⁴. Quant à Alessandro Peretti Montalto, il prit possession de la villa et du palais en 1588. Il acheva la deuxième *palazzina* et poursuivit l'embellissement des jardins en y ajoutant d'autres fontaines⁴⁵.

En somme, il est certain que le destin politique, religieux, économique et artistique de Bagnaia fut intimement lié à celui de Viterbe ainsi qu'aux ambitions des différents évêques, et neveux des papes, qui s'y succédèrent. Cette petite ville de la Tuscia occupa une place

⁴⁰ Claudio Strinati (2005 : 13) souligne et traduit cette conception de l'art ainsi : « Forse per la prima volta con tale evidenza emerge, nella Villa Gambara, l'idea dell'esistenza di una forma d'arte universale e globale in cui non esiste una tecnica dominante. L'espressione non è affidata alla pittura, alla scultura, ai giochi d'acqua, alla forma dei giardini, ma alla villa in sé, come scaturita con naturale artificio dall'ambiente naturale, ma trasformandolo. » Concernant l'implication de Tommaso Ghinucci dans les travaux de la Villa Lante, voir Frommel (2005b : 79 – 93).

⁴¹ Michel de Montaigne, lors de sa visite à Bagnaia en 1580, fut émerveillé par la villa et par la scénographie de ses fontaines (1974 : 472 – 474). Les actes du colloque *Villa Lante a Bagnaia* dirigé par Sabine Frommel (2005a) proposent une étude riche et complète de la villa Lante et des modifications urbanistiques engagées par le cardinal Gambara. Tout comme à la Villa d'Este de Tivoli, le thème de l'eau est omniprésent dans les jardins de Bagnaia.

⁴² Cette idée était déjà avancée par Claudia Lazzaro-Bruno, en 1974, dans sa thèse de doctorat *The Villa Lante in Bagnaia*. À ce propos, voir aussi Ribouillault (2013 : 216 et 2005 : 44).

⁴³ D'autres villas présentent cette disposition en forme de trident : la villa Montalto à Rome, la villa Aldobrandini à Frascati, pour ne citer qu'elles. Consulter Fagiolo (1994 : 219).

⁴⁴ Ribouillault (2013 : 216). La *palazzina* Gambara est celle de droite.

⁴⁵ La *palazzina* Montalto est celle de gauche.

importante dans l'histoire de l'Église catholique. Elle fut transformée en lieu idéal de villégiature durant l'épiscopat du cardinal Ridolfi ; il en fit un nouveau centre intellectuel et politique qui suscita l'admiration de ses contemporains et engendra l'émulation de ses successeurs.

1.2 Niccolò Ridolfi

Niccolò Ridolfi (1501 – 1550⁴⁶) est né de l'union de deux des plus influentes et puissantes familles florentines de la fin du 15^{ème} siècle. Son père, Piero, est issu d'une famille patricienne originaire de Val di Pesa, les Ridolfi, qui prirent le nom de Ridolfi di Piazza lorsque, venus à Florence pour exercer des activités commerciales, ils s'établirent non loin de Piazza di San Felice dans le quartier de l'Oltrarno⁴⁷. Sa mère, Contessina, est l'une des trois filles de Lorenzo di Piero de' Medici⁴⁸ (Laurent le Magnifique) dont la famille gouverne Florence depuis la fin du 15^{ème} siècle. Le mariage de Piero Ridolfi et Contessina de' Medici, célébré en 1494, prit la forme d'une alliance politique avantageuse pour les deux familles et leurs futurs héritiers ; il confortait le rang social de l'une en même temps qu'il apportait à l'autre un soutien supplémentaire à la Seigneurie.

Quelques mois seulement après les noces, le frère aîné de Contessina, Piero de' Medici, seigneur de Florence depuis la mort de leur père en 1492, fut renversé par le peuple après avoir

⁴⁶ Le cardinal Ridolfi est mort subitement le 31 janvier 1550 lors du conclave durant lequel fut élu Jules III, la semaine suivante. Candidat favori, il fut certainement empoisonné par ses adversaires. À ce sujet, voir Setton (1984 : 518 – 519).

⁴⁷ À partir du 13^{ème} siècle, on dénombre à Florence trois familles Ridolfi qui prirent chacune le nom des factions dans lesquelles elles s'étaient établies. Les Ridolfi di Ponte, originaires de Fiesole, s'étaient installés près du Ponte Vecchio ; les Ridolfi di Borgo, originaires eux aussi de Fiesole, détenaient des demeures et des tours au Borgo S. Iacopo ; et enfin, les Ridolfi di Piazza étaient établis près de l'église de San Felice in Piazza, où ils firent aménager plusieurs palais. Les Ridolfi, à l'origine de simples paysans, ne tardèrent pas à obtenir des fonctions élevées dans la société florentine. Ils dotèrent la Seigneurie de Gonfaloniers de Justice et de Prieurs de Liberté (*Priori di Libertà*). Quant aux Ridolfi di Piazza, ils excellèrent dans les charges institutionnelles (au total vingt-et-un membres de cette famille furent Gonfaloniers de Justice et cinquante-deux furent Prieurs de Liberté). Voir Carocci (1889 : 11 – 64), ainsi que Byatt (1983 : I, 14) et Muratore (2009 : I, 3).

⁴⁸ Machiavel, *Histoires florentines*, Livre VIII (1952 : 1394 – 1395). Contessina est le sixième enfant de Clarisse Orsini et de Laurent de Médicis. Voir aussi Heers (2012 : 259).

laissé entrer les troupes françaises de Charles VIII dans la cité sans opposer de résistance⁴⁹. Avant même qu'il ne quitte la ville, la haine anti-médicéenne profita à leurs nombreux ennemis. Le frère dominicain Jérôme Savonarole, qui haranguait et exaltait les foules contre l'exubérance de l'Église et des princes, la frivolité des Médicis et celle des autres familles aristocratiques, fut plébiscité par le peuple. Dès 1494, le prédicateur devint le chef du gouvernement de Florence et contrôla la ville pendant près de quatre ans avant d'être destitué par ceux qui l'avaient élu. Quant à Piero Ridolfi, Contessina de' Medici et leurs familles, ils furent contraints à l'exil en 1497 après l'échec de la conjuration pro-médicéenne à laquelle participèrent les Ridolfi⁵⁰. Durant cet exil, Contessina donna naissance à un second fils⁵¹, Niccolò, qui ne découvrit Florence qu'en 1512, après le rétablissement des biens fonciers et financiers de la famille Ridolfi. L'ascension au trône pontifical de Giovanni de' Medici, le second frère de Contessina – et premier pape de cette illustre maison – le 11 mars 1513, marqua la restauration du pouvoir médicéen à la Seigneurie. En s'élevant aux plus hautes responsabilités de l'Église catholique et en accédant aux plus hautes sphères du pouvoir politique, il rétablit la légitimité de la dynastie Médicis au sein de la haute noblesse florentine. Le nouveau pape, qui prit le nom de Léon X, procéda prudemment et stratégiquement aux nominations de ses partisans et des membres de sa famille à la tête du gouvernement de cités clés, comme Florence, dans le but de conserver, d'asseoir et d'élargir son autorité sur des États pontificaux encore fragiles. Ainsi, il nomma ses neveux cardinaux, archevêques, évêques et conclut des alliances grâce aux mariages de ses nièces.

Piero Ridolfi et ses enfants bénéficièrent largement de ce népotisme. En 1514, Léon X nomma Piero gonfalonier de justice de la République de Florence pour une année et lui offrit les gouvernements de Spolète, Rieti, Amelia et Terni (qu'il conserva jusqu'en 1516), ainsi que les droits portuaires de Civitavecchia (en 1518)⁵². C'est une vie ecclésiastique que Giovanni

⁴⁹ Machiavel, *Histoires Florentines*, « Notes pour le Livre IX, Extraites de Lettres écrites aux Dix de Balìa », (1952 : 1398 – 1406).

⁵⁰ Machiavel (1952 : 1401). Le père de Piero Ridolfi, Niccolò, fut condamné à mort la même année.

⁵¹ Niccolò naît le 17 juillet 1501 selon Byatt (1983 : I, 14) ou le 16 juillet 1501 selon Muratore (2009 : I, 3). Il est le quatrième enfant du couple : en 1495 naît Luigi, en 1497 Emilia, puis Clarice en 1499, Lorenzo en 1503 et enfin Cosimo en 1507 (Muratore 2009 : I, 5 – 6).

⁵² Carocci (1889 : 22 - 31), Byatt (1983 : I, 15), Muratore (2009 : I, 7). Léon X confie à Piero Ridolfi le soin de réaménager la Villa médicéenne de Marignolle (Byatt 1983 : I, 15) et, en 1515, il accorde à son beau-frère l'autorisation d'ajouter les armes de la famille Médicis, dont la boule d'azur porte les lettres or et noir « LX », à celles de la famille Ridolfi (Carocci 1889 : 25). Le pontife soutient également le mariage de sa nièce, Emilia Ridolfi,

réserva au jeune Niccolò. Alors qu'il était encore cardinal, il offrit à son neveu de six ans la prévôté de Prato et de Calenzano. En 1515, après avoir obtenu la tiare papale, il le nomma protonotaire apostolique⁵³. Dès lors, Niccolò obtint de Léon X (1513 – 1521) et surtout de son cousin Clément VII (1523 – 1534), de nombreux avantages qui lui permirent de s'enrichir considérablement et de nourrir ses ambitions personnelles. Fin stratège et diplomate, le cardinal Ridolfi entretint des relations avec la France, l'Angleterre et l'Espagne⁵⁴. Dans toute l'Europe, il accumula des bénéfices qu'il échangea contre la juridiction d'évêchés, d'abbayes et de monastères. Lorsqu'il le fallut, il renonça habilement à ses possessions et à ses titres en faveur de ses amis les plus proches et des membres de sa famille, tout en conservant officieusement les droits et les bénéfices de ses mandats. La multiplicité des titres et des usufruits lui rapportait un revenu annuel élevé, estimé entre 15 000 à 20 000 ducats d'or⁵⁵. Digne héritier de la famille Médicis, il s'illustra dans le protectorat et le mécénat artistique, et constitua tout au long de sa vie l'une des plus importantes bibliothèques de son époque qui fit l'admiration de ses contemporains.

1.2.1 La carrière ecclésiastique

En 1517, deux ans après avoir nommé son neveu protonotaire apostolique et alors que certains cardinaux conspiraient contre lui, Léon X procède à un renouvellement de la Curie en nommant trente-et-un nouveaux cardinaux. Niccolò Ridolfi et ses cousins Giovanni Salviati, Innocenzo Cibò et Luigi de' Rossi revêtent la pourpre cardinalice. La même année, Niccolò est

avec Iacopo V Appiani d'Aragona, prince de Piombino, une principauté portuaire particulièrement intéressante pour le pape. Alors que la jeune épouse meurt l'année même de son mariage, en 1514, Léon X ne renonce pas à cette alliance et donne au même Iacopo la main de Clarice Ridolfi, la plus jeune sœur de la défunte ; celle-ci poursuit le même destin et c'est finalement leur cousine, Elena Salviati, qui épousa le prince en 1516. Voir Muratore (2009 : I, 5).

⁵³ Byatt (1983 : I, 170 – 172).

⁵⁴ Ridolfi (1929 : 174 – 175).

⁵⁵ Byatt (1983 : I, 197 – 202) estime que les revenus minimums annuels du cardinal étaient d'environ 10 800 ducats d'or entre 1535 et 1539. En revanche, elle remarque une nette augmentation, de 1539 à 1542, qui avoisine les 16 500 ducats d'or par an. Selon l'auteure et d'après le calcul des bénéfices produits par les propriétés de Niccolò Ridolfi, ses revenus moyens se situaient entre 15 000 et 20 000 ducats d'or par an, de 1535 à 1542, le plaçant ainsi parmi les cardinaux les plus riches du Cinquecento, au même titre, par exemple qu'Alessandro Farnèse, le futur pape Paul III.

élevé au rang de cardinal diacre des Saints Vito et Modesto *in Marcello Martyrum*⁵⁶. Peu après, le pape lui offre l'abbaye de Santa Croce alla Fonte de Avellana, du diocèse de Gubbio (1518 – 1533 ; 1541 – 1546), ainsi que l'abbaye de San Ginesio de Brescello près de Parme (1519 – 1550), puis le nomme administrateur de l'évêché d'Orvieto le 24 août 1520⁵⁷. Le pontificat de Léon X s'achève en 1521 alors que naissent de vives tensions dans les États pontificaux et le reste de l'Europe, agitée par la réforme luthérienne. L'année suivante, Adrien VI est élu pape. Il meurt en 1523 après un court et austère pontificat. Giulio de' Medici lui succède sur le trône pontifical sous le nom de Clément VII. Ce second règne médicéen marque l'apogée de la carrière de Niccolò Ridolfi. En 1524, il devient cardinal diacre de Santa Maria in Cosmedin avant d'obtenir l'un des mandats les plus importants de la diplomatie pontificale, celui de Légat du Patrimoine (1524 – 1539). Un an plus tard, il devient cardinal protecteur d'Autriche, de Bohême et de Hongrie (1525 – 1532)⁵⁸. Puis, Clément VII le nomme successivement : administrateur de l'archevêché de Florence (1524 – 1532 ; 1543 – 1548)⁵⁹, évêque de Vicenza (1524 – 1550)⁶⁰, administrateur des évêchés de Forli (1526 – 1528), de Viterbe (1532 – 1533 ; 1538 – 1548), d'Imola (1533 – 1546) et de Salerno (1533 – 1548)⁶¹.

Avant le sac de Rome de 1527, durant les premières négociations de 1526 qui opposèrent le pape et l'empereur Charles Quint, le cardinal Ridolfi et son cousin le cardinal Salviati furent faits otages par les Colonna⁶². Quelques mois plus tard, alors que Rome était mise à sac par les lansquenets, le pape trouva refuge au château Saint-Ange où il resta confiné plusieurs mois.

⁵⁶ Bussi (1967 : 390), Byatt (1983 : I, 17) et Muratore (2009 : I, 10).

⁵⁷ Niccolò Ridolfi renonce à l'évêché d'Orvieto en 1529, en faveur de Vincenzo Duranti, un *familiare*, avant d'en reprendre l'administration de 1545 à 1548, date à laquelle il cède l'épiscopat en faveur, cette fois, de son neveu Niccolò di Lorenzo Ridolfi. Voir Byatt (1983 : I, 171 – 176) et Muratore (2009 : I, 17).

⁵⁸ Byatt (1983 : I, 162 – 163).

⁵⁹ Byatt (1983 : I, 176 – 177). Il continue de percevoir les bénéfices de l'administration de l'archevêché de Florence jusqu'en 1549, ce qui est, bien entendu, illégal. Concernant les circonstances politiques de la nomination du cardinal Ridolfi à l'archevêché de Florence, voir Byatt (1983 : I, 17 – 18). Le 26 avril 1527, les Médicis sont expulsés de Florence et la République est proclamée (Muratore 2009 : I, 24 – 25).

⁶⁰ Aux bénéfices de l'évêché de Vicenza s'ajoutent ceux des châteaux de Brendola, Lonigo, Colonia, Bassano et de Citadella. (Byatt 1983 : I, 179 – 180).

⁶¹ Byatt (1983 : I, 170 – 182). L'évêché de Salerno s'accompagne des propriétés de Monte Corvino et de Lolevano, voir Byatt (1983 : I, 173). Le 23 mai 1534, avec le diocèse de Viterbe, le cardinal Ridolfi obtient le château et la ville de Soriano nel Cimino, que le pape Paul III rend en 1536 à Giulio della Rovere (Byatt 1983 : I, 167 – 168).

⁶² Byatt (1983 : II, 15). Une lettre de Girolamo Negri à Marcantonio Micheli, le 24 octobre 1526, relate l'assaut des Colonna et leur prise d'otage, elle est retranscrite par Muratore (2009 : I, 470 – 471).

Niccolò Ridolfi, libéré de ses geôliers, devint alors l'un des principaux acteurs dans la campagne de libération du pontife en occupant un rôle important de médiateur auprès de François Ier et de Henri VIII, l'allié de Charles V. En décembre 1527, après des mois de captivité, Clément VII parvint à s'échapper de la forteresse pour trouver refuge auprès de son cousin, le cardinal Ridolfi, à Orvieto, qu'ils quittèrent pour se rendre à Viterbe lorsque la ville fut libérée en juin 1528⁶³. Lors du couronnement de Charles Quint à Bologne en 1529, le cardinal Ridolfi fit partie de la délégation qui accompagnait le pape⁶⁴.

Durant le pontificat de Paul III (1534 – 1549), Niccolò Ridolfi cesse d'accumuler les charges épiscopales mais poursuit son implication politique. Après le décret promulgué par le pape, le 18 février 1547, interdisant la pluralité des évêchés, il fut l'un des seuls cardinaux à s'y conformer en renonçant l'année suivante à l'archevêché de Florence et en cédant les évêchés d'Orvieto, de Viterbe et de Salerno pour ne conserver que celui de Vicenza⁶⁵. Avant tout, il participa activement à la réforme de la Curie romaine entreprise par le pape qui convoqua un premier concile dès 1536 et à la Contre-Réforme qui débuta avec l'ouverture du concile de Trente en 1545⁶⁶. Au printemps 1539, le cardinal était un des huit membres, nommés par le pape, qui constituaient la commission de réforme des cardinaux. L'année suivante, les propositions déposées par la commission furent entérinées par le pontife lors du consistoire du 27 août. Ce dernier confia alors au cardinal Ridolfi le soin de réformer la Chancellerie⁶⁷ et le transféra au titre de cardinal diacre de Santa Maria in Via Lata – une élévation bien plus lucrative pour lui.

⁶³ Byatt (1983 : I, 19 – 25), Muratore (2009 : I, 25 – 26).

⁶⁴ D'après Muratore (2009 : I, 27), « nel corso della cerimonia [Ridolfi] accompagnò l'imperatore alla sinistra, mentre il card. Salviati lo accompagnava alla destra ». Voir aussi Byatt (1983 : II, 18, n°44). Concernant le sac de Rome, voir Chastel (1984) et Hook (2004).

⁶⁵ En 1547, lorsque Niccolò Ridolfi renonce une première fois à l'évêché de Salerno en faveur du cardinal da Carpi, ce dernier lui offre en compensation les abbayes françaises de Notre-Dame de Grâce (diocèse de Carcassonne) et de Coulombs (proche de Paris). L'année suivante, il reprend l'évêché avant d'y renoncer pour un de ses proches, Don Ludovico de Torres, suite au nouveau décret du pape (Byatt 1983 : I, 182). Bien qu'il renonce à tous ses évêchés, hormis celui de Vicenza, il en conserve officieusement l'intégralité des bénéfices jusqu'à sa mort (Byatt 1983 : I, 195 – 197).

⁶⁶ Concernant les réformes de la Curie et celles que le cardinal Ridolfi entreprend à Vicenza en proie à l'éréthisme, voir Byatt (1983 : I, 33 – 39) et Muratore (2009 : I, 37 – 41).

⁶⁷ Byatt (1983 : I, 33 – 34) : « After the Bull for the reform of curial offices had been accepted in consistory on 14 July 1542, powers for its execution were given to the heads of the three orders of the Sacred College : Carafa, Cardinal Bishop, De Cupis, Cardinal Presbyter, and Ridolfi, Cardinal Deacon. » Voir aussi Muratore (2009 : I, 36 – 37).

Niccolò Ridolfi élargit aussi son patrimoine à la mort de son jeune frère Cosimo survenue en 1529. Il hérita de l'abbaye bénédictine de Santa Maria de Oleara, de l'église de San Niccolò de Tropea en Calabre et surtout de sa pension de collecteur papal d'Angleterre, dont il profita jusqu'en 1538. Grâce à l'influence de François Ier, il reçut l'abbaye de Saint-Saveur de Redon (1525) qu'il partagea avec son cousin Giovanni Salviati. En fin stratège, il échangea des titres et des pensions, comme l'abbaye de Saint-Pierre de Chalon-sur-Saône à laquelle il renonça en faveur de Lorenzo Strozzi à la demande de François Ier. Le cardinal François Louis de Tournon lui offrit une pension de 2000 ducats d'or par an ; un cadeau qui lui permit d'assurer le soutien de Ridolfi aux français lors des consistoires (1536 – 1546). Cette pension était garantie par le roi et comprenait les bénéfices des évêchés du Mans et de l'abbaye de Saint Valéry qui appartenaient au cardinal de Tournon. Enfin, grâce à l'influence du cardinal Guglielmo Raimondo Vich, évêque de Barcelone, il commanda la prévôté de Valencia de 1526 à 1542⁶⁸.

1.2.2 Protectorat et mécénat artistique

Outre ses desseins politiques, le cardinal Ridolfi était un fervent admirateur des arts et des lettres et, en digne descendant de Laurent de Médicis, un mécène et protecteur avisé dont les intérêts artistiques rejoignaient bien souvent les inclinations diplomatiques et idéologiques. Loué par ses contemporains pour son érudition et pour ses qualités philhellénistes⁶⁹, il constitua l'une des bibliothèques les plus remarquables et renommées de la Renaissance qui égala par le nombre et la qualité les célèbres collections du pape Nicolas V et du cardinal Bessarion⁷⁰. Sa bibliothèque, à sa mort, ne comprenait pas moins de huit cents volumes parmi lesquels figuraient de précieux codex anciens, principalement grecs, mais aussi latins, hébraïques, arabes ainsi que des textes imprimés, acquis de manière éclairée durant de nombreuses années. Il parvint, entre

⁶⁸ Byatt (1983 : I, 170 – 194).

⁶⁹ Voir, par exemple, l'éloge de Pietro Devaris retranscrit par Muratore (2009 : 53 – 55).

⁷⁰ Delisle (1868 : 208), Omont (1888 : 309). Selon Ridolfi (1929 : 176 – 178), la bibliothèque ridolfienne était « di molto superiore per il numero, la scelta e l'antichità dei volumi ». Lorenzo Ridolfi, frère du cardinal, possédait lui aussi des codex prestigieux.

autres, à recueillir l'ensemble des codex de l'humaniste vicentin Niccolò Leonicensi⁷¹ (1428 – 1524), de même qu'une partie de ceux ayant appartenu à l'augustin Egidio da Viterbo⁷² et enfin, il acheta l'intégralité de la bibliothèque de l'érudit grec Giovanni Lascaris, qui comprenait des manuscrits de grammaire, histoire, médecine, mathématique, philosophie, poétique, rhétorique et théologie⁷³. Quelques manuscrits d'Agostino Trivulzio, des codex de Niccolò Michelozzi, d'Antonio de Momaxinis, Andreas Coner, Marco Musuro, Pietro Grassi, Carlo di Ruberto Strozzi et également quelques codex hérités de son frère Cosimo vinrent agrandir cette collection déjà majestueuse⁷⁴.

⁷¹ À partir d'un examen complet de la bibliothèque, des inventaires et des annotations des codex ridolfiens, Muratore (2009 : I, 89 – 186) a procédé à une datation précise des différentes acquisitions entreprises par le cardinal Ridolfi. Ainsi, selon l'auteur, elle débute par l'achat en 1525 d'une partie des codex léoniciens, parmi lesquels des manuscrits grecs et autographes de médecine et de philosophie, qui viennent rejoindre une bibliothèque primitive divisée en cinq sections et déjà constituée de cent soixante-deux incunables dont cent-huit manuscrits (soixante manuscrits en grec, un en arabe et quarante-sept en latin et langue vulgaire) et cinquante-quatre œuvres imprimées. La seconde transaction des codex léoniciens date de 1530. Le cardinal requit l'aide de Giangiorgio Trissino pour cette acquisition (Ridolfi 1929 : 177).

⁷² Toujours selon Muratore (2009 : I, 153 – 157), le cardinal Ridolfi obtient à la mort du philosophe une soixantaine de ses manuscrits grecs et latins.

⁷³ Ridolfi (1929 : 178) et Muratore (2009 : I, 157 – 175). Niccolò Ridolfi achète en deux fois cette prestigieuse bibliothèque, la première en 1527 (Jackson 2001 : 50), la seconde en 1544. Matthieu Devaris, aidé de Nicolas Sophianos, a dressé l'inventaire de cette bibliothèque (Bibliothèque nationale de France, *Grec. 3074*). Voir de Nolhac (1886 : 251 – 253).

⁷⁴ Delisle (1868 : 207 – 211) et Muratore (2009 : I, 175 – 189). La bibliothèque de Niccolò Ridolfi est certainement son entreprise la plus illustre et la plus connue de son vivant, mais aussi à ce jour puisqu'elle a fait l'objet de nombreuses études au 19^{ème} siècle et au début du 21^{ème} siècle. Elle échappa au sac de Rome de 1527 car il fit envoyer l'ensemble des caisses et du mobilier à Orvieto quelques mois avant l'événement tragique (Byatt 1983 : I, 41) ; dans cet envoi se trouvaient, selon toute vraisemblance, des pièces d'orfèvrerie de Benvenuto Cellini, mais il n'eut malheureusement pas le temps de sauver ses médailles et autres antiquités (Ridolfi 1929 : 179). Concernant les différents qui opposent Cosme Ier de Toscane et Niccolò Ridolfi à propos de certains codex empruntés dans la bibliothèque médicéenne, voir Ridolfi (1929 : 180 – 186). Une lettre de Benedetto Buonanni à Cristiano Pagni, datée du 27 février 1550, fait part de l'intention de Lorenzo Ridolfi de conserver pour lui l'incalculable bibliothèque de son frère composée de huit cents livres disposés dans vingt-neuf caisses afin de les faire transporter chez lui, « tra detti 800 intendo che vene son piu di cento rarissimi et 15 o 2[0] che non trovarsi in alc(un)a parte, vagliono un mondo ». Parmi cet envoi se trouvaient aussi « 16 o 18 statue bellissima », voir Muratore (2009 : I, 517 – 518). C'est grâce à la reine Catherine de Médicis, qui réussit à s'emparer de la quasi-totalité de la bibliothèque ridolfienne, après 1558, que nous avons une idée assez précise de son contenu puisque, grâce à ce déplacement, une grande partie des manuscrits qui la composaient se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France. D'après l'étude d'Isabelle de Conihout et Pascal Ract-Madoux (2008 : 40 – 42), l'inventaire de l'hôtel de la reine signale deux bibliothèques, l'une privée, de petite taille et l'autre, beaucoup plus volumineuse. Cette dernière comprenait un inventaire complet des manuscrits ayant appartenu au cardinal Ridolfi, soit sept cent soixante-dix volumes. La reine les avait acquis à la mort du maréchal Piero Strozzi qui avait, lui-même, acheté la bibliothèque du cardinal Ridolfi par l'entremise de Lorenzo Ridolfi, son frère, après 1550. À la mort de la reine, la bibliothèque passa entre les mains de Jean-Baptiste Bencivenni avant de rejoindre la Bibliothèque du roi en 1599. Concernant le débat qui entoure l'achat de la bibliothèque ridolfienne par Piero Strozzi, consulter les articles de Ridolfi (1929 : 173 – 193) et de Baladié (1975 : 76 – 83). Pour les inventaires de la bibliothèque, consulter en premier lieu le

À l'image du pontife, des grands princes et des cardinaux de la Renaissance, une cour de personnages illustres s'était formée autour de sa personne, composée d'érudits, philosophes, poètes et écrivains qui se réunissaient à Rome, à la *vigna* de Sant' Agata dei Goti et au Palazzo di Sant' Apollinare⁷⁵ ou l'accompagnaient lors de ses villégiatures aux palais épiscopaux de Vicenza et de Bagnaia. Parmi eux se côtoyaient des érudits grecs comme Matthaios Devaris⁷⁶, Christophoros Kontoleon, Demetrio Greco Lacedemonio⁷⁷, Giovanni Lascaris⁷⁸, Niccolò Maiorano⁷⁹, Costantino Rhalles⁸⁰, ou Nicolas Sophianos⁸¹, des *fuorusciti* dont Baccio

catalogue primitif établi par Mathieu Devaris, bibliothécaire du cardinal Ridolfi, qui réalisa les notices et annotations des cent vingt-sept entrées que compte ce catalogue (*Index Librorum, Gr. 3074, anciennement ms. de Colbert 3769*), et celui conservé à la Bibliothèque Apostolique du Vatican (*Cod. Vat. gr. 1413, fols. 65r – 69v*). Par la suite, le moine bénédictin Bernard de Montfaucon dresse en 1739 un inventaire partiel de l'inventaire rédigé par Mathieu Devaris, repris en 1888 par Omont et complété par Muratore (2009). Voir aussi Mercati (1910 : 51 – 55) et Jackson (2001 : 49 – 77).

⁷⁵ Pietro Devaris, dans une lettre dédiée au cardinal Farnèse, désignait ces demeures comme un lieu de « *sapientiae* », voir Ridolfi (1929 : 175). Le Palazzo Sant' Apollinare était utilisé comme villa suburbaine par le cardinal ; situé au Champs-de-Mars, il est l'actuel siège de la *Pontificia Università della Santa Croce*. Concernant la propriété de Niccolò Ridolfi à Sant' Agata dei Goti, consulter le travail encore non-publié de Byatt (2010 : 230 – 240). Le cardinal possédait à Sant' Agata une *vigna*, un *giardino*, ainsi que des appartements dans le monastère adjacent. Selon l'auteure, il y aurait accueilli le pape Clément VII lors de l'inondation que connut Rome, le 7 octobre 1530.

⁷⁶ Byatt (2010 : 235) et Muratore (2009 : I, 55 – 63). Bibliothécaire et ami intime du cardinal, il lui dédia une série d'épigrammes, rédigées en grec et retranscrites par Muratore (2009 : I, 473).

⁷⁷ Byatt (2010 : 235) et Muratore (2009 : I, 70 – 85).

⁷⁸ Il peut être intéressant de s'arrêter quelques instants sur certains éléments biographiques concernant Giovanni Lascaris. Byatt (2010 : 234) nous apprend qu'il fut enterré à Sant' Agata dei Goti. Voir aussi Ridolfi (1929 : 175). Giovanni Lascaris était, selon l'auteure, le précepteur du cardinal Ridolfi à la cour de Léon X alors que l'érudit fréquentait le Collège grec du Quirinal fondé par le pontife. Plus tard, le jeune élève devint le protecteur du maître. Il lui apporta son soutien financier en toute occasion et lui octroya une pension de cinq cents ducats d'or (Byatt 1983 : I, 16 ; II, 12). Par ailleurs, Giovanni Lascaris avait parcouru l'Europe, quelques décennies plus tôt, à la recherche de manuscrits grecs à acquérir pour constituer la précieuse bibliothèque médicéenne de Laurent le Magnifique (Gentile 1994 : 177 – 194). C'est à sa cour qu'il rencontra Léonard de Vinci, avant de retrouver le peintre florentin à la cour du roi François Ier. Durant cette période, Giovanni Lascaris fait de nombreux voyages entre la France et l'Italie. C'est au cours de ces pérégrinations qu'il rédige ses premières épigrammes, tout d'abord celles en souvenir de la *Sainte Anne* (1503 – 1519), le célèbre tableau de Léonard de Vinci (Occhipinti 2011 : 81 – 87 et 2013 : 45 – 47), puis ses *Epigrammi* dédiées, entre autres, aux peintres Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange, (Panzironi 2011 : 243 – 261). Voir aussi Battaglia et Repishti (2001 : 414 – 421) pour son implication dans la création du Collège grec de Milan en 1520 encouragée par François Ier et pour l'aide qu'il apporte à Fra Giocondo pour la traduction du traité d'architecture de Vitruve.

⁷⁹ Érudit italien et helléniste. Muratore (2009 : I, 71 – 73).

⁸⁰ Érudit grec, élève du Collège grec au Quirinal, que Giovanni Lascaris présente à Léon X en 1514. Il est recensé dans l'entourage de la famille Ridolfi dès 1537 et auprès de Niccolò Ridolfi en 1542. Voir Byatt (1983 : II, 31, n°100 et 2010 : 235) et Muratore (2009 : I, 63 – 66).

⁸¹ De Nolhac (1886 : 251 – 253), Byatt (2010 : 235) et Muratore (2009 : I, 66 – 70).

Cavalcante, Donato Giannotti⁸², Leonardo Malaspina, Francesco Priscianese⁸³, mais aussi d'autres personnalités illustres telles que Pietro Bembo, Francesco Berni⁸⁴, Ascanio Condivi⁸⁵, Pietro Matteo Ercolano, Marcantonio Flaminio⁸⁶, la poétesse Veronica Gambara⁸⁷, Paolo Giovio, Pietro Grassi, Francesco Guicciardini⁸⁸, le vicaire général de l'ordre des Augustins Girolamo Seripando⁸⁹, Giangiorgio Trissino⁹⁰ et Pietro Vettori⁹¹, les cardinaux Georges d'Armagnac, Charles de Lorraine et Jacopo Sadoletto⁹², ou encore le peintre Tommaso Masini da Peretola, dit Zoroastro et l'architecte Tommaso Ghinucci⁹³.

Ses amitiés et ses alliances, fondées sur des intérêts communs, participaient au rayonnement du cardinal en Italie et dans toute l'Europe. Ses appuis diplomatiques auprès de la

⁸² Byatt (2010 : 230 – 231). Donato Giannotti fut secrétaire du cardinal Ridolfi de 1539 à 1550. Il était l'un des principaux soutiens anti-médicéens, idéologue d'un nouvel ordre républicain et, de ce fait, contre la République du duc de Toscane Alessandro de' Medici et contre celle de son frère Cosimo de' Medici. En tant que secrétaire du cardinal, il rédigea un nombre important de lettres qui sont une source d'information particulièrement intéressante, publiées par Milanese (1863 : 4 – 54) et Starn (1968 : 108 – 181). Donato Giannotti dédicace au cardinal son traité politique *Della repubblica fiorentina* (Ridolfi et Roth 1932 : 14 – 15) ainsi que ses *Epitome historiae ecclesiasticae* (Byatt 1983 : I, 306 – 323). Les deux hommes partageaient des intérêts communs, qu'ils soient politiques, littéraires ou artistiques. À ce propos, il peut être intéressant de consulter les ouvrages monographiques de Zanoni (1900), Ridolfi (1942) et Starn (1968).

⁸³ Byatt (2010 : 238). Le jardin de la *vigna* de Sant' Agata dei Goti est comparé au jardin de la demeure vénitienne du Titien par Francesco Priscianese dans une lettre adressée à Lodovico Becci et Luigi del Riccio, faisant le récit d'une soirée d'août 1540 passée en compagnie de l'artiste, de Jacopo Sansovino, de l'Arétin et de Jacopo Nardi (Padoan 1980 : 357 – 367). La lettre est retranscrite par Muratore (2009 : I, 484 – 488). Il dédicace au cardinal son *Argumentorum observationes in omnis Ciceronis epistolas* (Byatt 1983 : I, 306).

⁸⁴ Ridolfi (1929 : 175). Un des sonnets de ses *Opere burlesche* est en l'honneur du cardinal, voir la retranscription de Muratore (2009 : I, 473 – 474).

⁸⁵ Byatt (2010 : 237). Biographe de Michel-Ange, qui selon l'auteure vivait lui aussi à Sant' Agata dei Goti. Il rapporte un épisode où lui et Michel-Ange ont assisté à une dissection à Sant' Agata.

⁸⁶ Marcantonio Flaminio séjourna lui aussi à Bagnaia. Nous lui devons trois poèmes, dédiés aux fontaines de la petite ville et au cardinal Ridolfi : « De Fonte Bagnajae », « Fons Nicolai Rodulphi Cardinalis », « Ad Nicolaum Rodulphum Card. » (*Carminium*, liv. I, carm. 32 ; liv. II, carm. 18 ; liv. VI, carm. 44). Ils sont signalés en premier lieu par Frittelli (1980 : 11) et retranscrits par Muratore (2009 : I, 472).

⁸⁷ Veronica Gambara fut une amie intime du cardinal Ridolfi, selon Rizzardi (1759). Il lui confia même l'administration de l'abbaye de San Ginesio di Brescello. Voir Byatt (1983 : I, 175).

⁸⁸ Ridolfi (1942 : 212 – 217).

⁸⁹ Byatt (1983 : I, 102).

⁹⁰ Byatt (1983 : I, 42 et 2010 : 234). Il dédia ses *Rimes* au cardinal, quelques-unes sont retranscrites par Davide Muratore (2009 : I, 435 – 437).

⁹¹ Pietro Vettori a notamment commenté l'*Éthique* et la *Rhétorique* d'Aristote, deux ouvrages qui se trouvaient dans la bibliothèque du Cardinal. À ce sujet, consulter les lettres adressées par Donato Giannotti à Pietro Vettori retranscrites et commentées par Ridolfi et Roth (1932 : 84 – 130). Voir aussi Ridolfi (1929 : 181) et Byatt (1983 : I, 306).

⁹² Starn (1968 : 50), Byatt (1981 : 6 et 1983 : I, 30) et Ridolfi (1929 : 175).

⁹³ Nous aurons l'occasion de revenir sur les rôles que Zoroastro et Tommaso Ghinucci occupèrent auprès du cardinal Ridolfi.

couronne de France et son amitié avec le pape Paul III renforçaient son indépendance, alors même qu'il marquait ostensiblement son antagonisme envers la politique du duc Alessandro de' Medici et de son frère Cosimo, en accueillant à Rome et ailleurs l'ensemble des exilés politiques florentins, appelés les *fuorusciti*, dont il faisait lui-même partie. Ce terme, que l'on rencontre déjà dans les chroniques médiévales, désignait à l'origine ceux qui, par conviction politique, décidaient de se contraindre volontairement à l'exil. Ce phénomène prit une tout autre ampleur à la Renaissance, notamment à Florence qui connut de nombreux bouleversements politiques engendrés par la prise de pouvoir autocratique des Médicis, les dissensions entre factions, les nombreuses conjurations anti-médicéennes ainsi que les tentatives d'instauration d'un gouvernement républicain pérenne. Au temps du cardinal Ridolfi, les insurgés florentins poursuivaient un idéal républicain en même temps qu'ils s'opposaient au gouvernement despotique des Médicis, incarné par Alexandre de Médicis, puis Cosme Ier duc de Toscane.⁹⁴

Niccolò Ridolfi ne s'illustra pas, au contraire des autres membres de la Curie, dans de grands projets architecturaux comme le sont l'érection d'un nouveau palais ou d'une villa. Ses intérêts furent d'un autre ordre. Politicien averti, homme d'Église érudit, instruit en architecture, démontrant un goût certain pour les arts, il fut un collectionneur d'antiques et un commanditaire passionné. Il détenait, entre autres, des bustes d'empereurs et de généraux romains, pour certains rares, de Commode, d'Hadrien, de Marc-Aurèle, de Septime Sévère, de Scipion l'Africain et de Trajan ainsi que des sculptures représentant Antinoüs, Bacchus, Diane, Hercule, Hermaphrodite et Mercure, qui ornèrent probablement les jardins de Sant' Agata dei Goti, ceux du palais épiscopal de Vicenza ou encore la loggia du palais épiscopal de Bagnaia⁹⁵. Semblant favoriser les artistes toscans, il commanda un buste de Brutus à Michel-Ange par l'intermédiaire de Donato Giannotti, buste qui ne fut achevé qu'après la mort du prélat par un élève de

⁹⁴ On distingue alors les *fuorusciti*, des bannis de la cité florentine qui ne sont pas soumis aux mêmes condamnations puisque ces derniers, privés de leurs biens fonciers et économiques, sont envoyés dans des villes limitrophes ou éloignées et doivent s'acquitter de lourdes taxes et amendes. Toutefois, les bannis et les *fuorusciti* trouvèrent un terrain d'entente dans leur lutte commune pour renverser le pouvoir en place. À ce sujet, voir Carta et De Los Santos (2002). Concernant la diaspora des *fuorusciti* florentins, voir l'ouvrage complet de Simoncelli (2006).

⁹⁵ L'inventaire sommaire de cette collection que l'on doit à Ulysse Aldrovandi est retranscrit par Byatt (1983 : I, 312 – 314) et Muratore (2009 : I, 525 – 526).

Buonarroti⁹⁶. À Pierino da Vinci, le neveu de Léonard de Vinci, il commanda, selon Giorgio Vasari « un buste de bronze pour une tête antique et un bas-relief en marbre représentant Vénus, qui fut très admiré »⁹⁷. De façon anecdotique, nous pouvons aussi rappeler que le cardinal Ridolfi et ses cousins Hippolyte de Médicis, Innocenzo Cibò et Giovanni Salviati, exécuteurs testamentaires du défunt pape Clément VII, chargèrent le sculpteur florentin Baccio Bandinelli d'ériger le tombeau du pontife ainsi que celui de Léon X dans l'abside de la basilique romaine de Santa Maria sopra Minerva. Après avoir connu quelques difficultés avec l'artiste, ils s'adressèrent à Raffaello da Montelupo et Nanni di Baccio Bigio qui achevèrent cette double commande⁹⁸.

Hormis ces entreprises, le cardinal Ridolfi engagea, avec l'aide de son ami et architecte Tommaso Ghinucci – au service de son père depuis 1524 –, la métamorphose de ses demeures romaines, puis vicentine, avant de débiter l'un des projets qui, bien qu'il ne soit pas documenté, est l'unique témoignage parvenu jusqu'à nous de ses inclinations artistiques : la transformation de l'ancien château de Bagnaia en luxueux palais épiscopal. Tout d'abord, Tommaso Ghinucci, résidant à la *vigna* de Sant' Agata à Rome, fut chargé en 1539 d'y construire une loggia attenante aux appartements et surplombant les jardins. Le siennois supervisa aussi des ouvrages mineurs

⁹⁶ Le buste est conservé au Musée du Bargello de Florence. Comme nous l'apprend Giorgio Vasari (1981 : 281 – 305, vol.9) dans sa « vie » consacrée à Michel-Ange, le cardinal Ridolfi, son frère Lorenzo et plus particulièrement Donato Giannotti étaient des amis proches de l'artiste florentin. Selon le biographe, le *Brutus* aurait été commandé vers 1538 par Donato Giannotti lui-même dans le but de l'offrir au cardinal et aurait été achevé par Tiberio Calcagni, un apprenti de Michel-Ange, alors aux prises avec d'autres commandes. Selon Byatt (1983 : I, 314 – 315), Ludovico di' Lombardi, un autre élève du sculpteur aurait achevé l'œuvre. Le buste ne semble toujours pas livré à son destinataire en 1549. Donato Giannotti, dans une lettre adressée à Lorenzo Ridolfi en juillet de la même année, se plaint effectivement de la lenteur de Michel-Ange à tenir sa promesse (Milanesi 1863 : 40 – 31, lettre XXXVIII). Toutefois, les historiens de l'art s'accordent à penser que cette œuvre aurait été commanditée par le cardinal Ridolfi et aurait été inspirée par les *Dialoghi, de'giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio* de Donato Giannotti, plus particulièrement le second dialogue consacré à Brutus, plutôt que par l'assassinat d'Alessandro de' Medici. Cette idée est brièvement développée par Ridolfi (1942 : 128 – 132), puis reprise par Gordon (1957 : 281 – 296) et Hirst (1997 : 78 – 80). Sur la résonance politique du parricide dans l'environnement anti-médicéen, voir aussi Costa (2009 : 24 – 61 ; 93 – 111).

⁹⁷ Voir la vie de Pierino da Vinci, Vasari (1981 : 317, vol.7). L'artiste fut payé le 18 mai 1549, selon Byatt (1983 : I, 317).

⁹⁸ Vasari (1981 : 32 – 27, vol. 8) rapporte la commande et ses péripéties dans la vie de Baccio Bandinelli. Concernant les coûts engagés par Niccolò Ridolfi, voir Byatt (1983 : I, 320 – 322 ; II, 184 – 185). La commande est mentionnée dans l'ouvrage monographique de Rebecchini (2010 : 258 – 259) consacré à Ippolito de' Medici. Voir aussi Chastel (1984 : 320 – 324). On sait par Byatt (1983 : I, 321) qu'outre ses intérêts pour la sculpture et les antiquités, le cardinal Ridolfi fit l'acquisition d'instruments de musique et commanda, en 1535, « sei pezzi di tela dipinta » à un atelier des Flandres.

exécutés dans l'église homonyme⁹⁹. À Vicenza, où le cardinal séjourna régulièrement et longuement à partir de 1543 et durant six années, il réalisa, selon toute vraisemblance, quelques aménagements au palais épiscopal et plus particulièrement le réaménagement du *cortile* qui porte encore aujourd'hui les armes ridolfiennes¹⁰⁰. Accompagnant Niccolò Ridolfi dans ses voyages, il le conseilla lorsque ce dernier dirigea avec rigueur et assurance, depuis l'évêché vicentin, la restructuration et les embellissements du Palazzo Ridolfi-Tornabuoni de Florence, acquis par son frère Lorenzo en 1542¹⁰¹. Le cardinal porta une attention singulière à la réalisation des loggias de la cour intérieure du palais qu'il souhaitait orner de stucs, de peintures, de bustes et de statues antiques qu'il fournit lui-même à son frère¹⁰². Enfin, comme nous l'avons vu précédemment, Tommaso Ghinucci, « principe architectorum »¹⁰³, supervisa l'ensemble des modifications urbaines et architecturales de Bagnaia de 1538 à 1550, dont les plus importantes sont : la construction d'une route menant à Santa Maria della Quercia, celle d'un aqueduc portant les eaux du Mont San Valentino aux fontaines de la loggia et à celles du parc attenant, et surtout la construction de la grande loggia qui surplombe majestueusement le paysage *viterbese*.

L'accueil qui fut réservé au cardinal Ridolfi lors de son entrée triomphale à Vicenza en septembre 1543 traduisait l'étendue de ses inclinations politiques, de ses aspirations

⁹⁹ Byatt (1983 : I, 322 – 324 ; II, 72, n°122 et 2010 : 231 – 237). Tommaso Ghinucci est enterré dans l'église de Sant' Agata dei Goti aux côtés de Giovanni Lascaris et Zoroastro.

¹⁰⁰ Il s'agit de la partie ouest du *cortile*. Voir Byatt (1983 : I, 325 ; II, 115, n°129) pour une description précise par Vincenzo Duranti, le « majordome » de Ridolfi, du palais et de son *horto*. On ne connaît pas la teneur exacte des travaux qui furent menés à Vicenza.

¹⁰¹ Spallanzani (1978 : 6 – 21). Dès 1543, Lorenzo Ridolfi effectue quelques travaux mineurs dans la cour du palais. Il emploie pour cela l'architecte Giuliano di Baccio d'Agnolo. Le peintre Francesco d'Ubertino dit Le Bacchiacca peint, quant à lui, les armes de la famille au-dessus d'une des portes du *cortile*. Dans les livres de comptes de Lorenzo et de son épouse Maria, est aussi recensé l'architecte Giovanbattista Tasso pour des travaux dont nous ne connaissons pas la teneur.

¹⁰² Voir les lettres que Donato Giannotti adresse à Lorenzo Ridolfi de la part du cardinal, de décembre 1544 à février 1545 (Milanesi 1863 : 19 – 25 ; lettres XIV, XVI, XVIII, XIX). Considérant les nombreuses restructurations et restaurations qu'a subies le palais depuis le 18^{ème} siècle, il est difficile de déterminer avec exactitude quels furent les travaux réalisés par Lorenzo Ridolfi et si les projets de son frère furent respectés. En revanche, nous savons que Lorenzo commanda au sculpteur Zanobi di Bernardo Lastricati une statue en bronze d'un *Mercure* qui devait orner la cour du palais, il est aujourd'hui conservé au Walters Art Museum de Baltimore. Voir Milanesi (1981 : 640) et Spallanzani (1978 : 13 – 17).

¹⁰³ Milanesi (1863 : 23 – 24, Lettre XVIII).

ecclésiastiques et artistiques. Attendu par les vicentins en tant que réformateur¹⁰⁴ et déjà pressenti comme candidat éligible à la papauté après la mort de Paul III, il traversa la ville jusqu'à la cathédrale selon un parcours ponctué d'arcs somptueux, réalisés sous l'égide du célèbre architecte Andrea Palladio¹⁰⁵, dont l'*ekphrasis* de Donato Giannotti, dans une lettre adressée à Lorenzo Ridolfi, parvient à traduire la majesté avec laquelle on l'honora¹⁰⁶. La magnificence du cortège composé de hauts dignitaires vicentins ou étrangers qui l'accompagnaient, ainsi que les édifices éphémères qui arboraient des bannières élogieuses et convoquaient l'ensemble des vertus cardinales et théologiques à la célébration, participaient à un discours encomiastique que traduisit l'homélie prononcée quelques jours plus tard par le frère augustin Andrea da Vicenza : un discours dédié aux vertus, à la piété et à l'érudition du cardinal Ridolfi, reçu en tant que protecteur de l'ordre¹⁰⁷.

1.3 La loggia du palais épiscopal de Bagnaiia durant le cardinalat Ridolfi

Poursuivant une politique culturelle semblable à celle d'un pape ou de tout autre prince, le cardinal Ridolfi instrumentalisa ostensiblement son protectorat et son mécénat artistique afin de traduire ses idéaux politiques mais aussi afin de glorifier son image. Ce programme politique et culturel ne fut certainement pas sans incidence sur le programme décoratif et iconographique de la loggia du palais épiscopal de Bagnaiia qui devint un lieu de mise en scène publique et privée. Il hissa cette demeure au rang des villas cardinalices propices à la villégiature et à l'accueil d'hôtes prestigieux. Bien plus, l'ornementation de la grande loggia fut, et est encore, digne des plus beaux palais romains de l'époque. Les peintres qui y travaillèrent parvinrent, non seulement

¹⁰⁴ Byatt (1983 : I, 38 – 40). Le *motto* « *sub Rodulphi auspicio reformandu* » inscrit sur un des arcs triomphaux traduit les espérances des habitants de Vicenza, ainsi que « *Nulla amplioribus meritis insigna ad ultimum fastigium evehenda* », qui selon Donato Giannotti signifie que « nul autre que lui ne mérite plus d'être pape ». Voir Milanese (1863 : 6 – 9, lettre III) et Starn (1968 : 49 – 54).

¹⁰⁵ Byatt (1983 : I, 178 et II, 115, n° 128). Concernant le rôle de Giangiorgio Trissino lors de cet événement, voir Byatt (1983 : 203). Le cardinal logea chez Trissino avant d'être reçu par le Doge, voir la lettre IV de Donato Giannotti adressée en octobre 1543 à Lorenzo Ridolfi dans Milanese (1863 : 10 – 11). Concernant les dépenses pour cette entrée, voir aussi Byatt (1983 : I, 358 – 359).

¹⁰⁶ Voir Milanese (1863 : 6 – 9) et Ridolfi (1929 : 175).

¹⁰⁷ Il est protecteur des Augustins depuis 1534 (Byatt 1983 : I, 36). Concernant le contexte vicentin et les réformes attendues, voir aussi Starn (1968 : 49 – 51).

à restituer l'idée que l'on pouvait avoir d'un plafond antique, mais aussi à réinterpréter les motifs élaborés par Raphaël et ses élèves au Vatican et à Rome.

1.3.1 Datation et attribution

La pauvreté des sources bibliographiques et archivistiques ne nous permet pas de connaître la date exacte marquant le début des travaux de la loggia du palais épiscopal de Bagnaia. Comme nous l'avons vu, le cardinal Ridolfi acquiert en 1541, puis en 1546, les habitations adjacentes au château avant d'en confier l'agrandissement et la restructuration à son architecte Tommaso Ghinucci, appelé à Bagnaia dès 1542 pour y effectuer les différents aménagements urbains et architecturaux¹⁰⁸. Cependant, le siennois dut rejoindre le cardinal à Vicenza, en septembre 1543, où il demeura jusqu'en 1546. Si l'on considère les nombreux ajouts architecturaux qu'il réalisa – notamment le portique surmonté d'une petite loggia, le hall d'entrée, l'atrium, l'escalier –, il est probable qu'il entreprit la construction de la grande loggia, non pas au début des années 1540, mais plutôt à son retour de Vénétie, à partir de 1545 ou de 1546¹⁰⁹. Nous pouvons donc supposer que les décorations de la loggia débutèrent, au plus tard, en 1547¹¹⁰ et furent dès lors achevées au cours de l'année 1549, avant la mort du cardinal Ridolfi¹¹¹.

¹⁰⁸ Selon l'examen des livres de compte du cardinal par Byatt (1983 : I, 323), l'architecte reçoit plusieurs paiements pour « la fabbrica di Bagnaia » en 1542 puis en 1543.

¹⁰⁹ Grâce à la correspondance de Donato Giannotti et Lorenzo Ridolfi, on apprend que le cardinal demeura très fréquemment au palais épiscopal de Bagnaia à partir de l'été 1545. Dans une lettre datée du 28 août 1546, envoyée depuis Bagnaia, Giannotti informe son correspondant que le cardinal « ha fatto venire di Vicenza un muratore di Bergamo ». Mais face à la lenteur de l'ouvrier, Niccolò Ridolfi demande à son frère, par l'intermédiaire de Giannotti, de lui envoyer quelqu'un de plus compétent pour une durée de deux ans. L'imprécision du contenu de ces lettres ne nous permet pas de savoir s'il est question de la construction de la loggia ou d'une autre entreprise. Voir Milanesi (1863 : 36 – 37, lettre XXXIII) et Byatt (1983 : 323 – 324).

¹¹⁰ Selon Byatt (1983 : 323 – 324), de nombreuses tuiles furent achetées en 1547 puis en 1548, à Soriano et à Vitorchiano (deux villes proches de Viterbe), pour le palais de Bagnaia. À nouveau, nous devons rester prudents concernant la destination de ces matériaux.

¹¹¹ D'autres, comme Frittelli (1982 : 3), datent la construction des deux loggias vers 1545. Quant à Bruschi (1956 : 7), il les date de la résidence du cardinal Montalto, après 1588. Les armoiries ridolfiennes et médicéennes qui ponctuent l'ensemble des décors à fresque et des stucs, et que l'on retrouve aussi au-dessus des deux fontaines, confirment que la loggia a été réalisée et ornée pour le Cardinal Ridolfi. Paolo Giovio, dans une lettre datée du 13 septembre 1549, rapporte brièvement à Girolamo Angleria son voyage à Bagnaia en compagnie du capitaine Bartolomeo della Mirandola : « Io fui raccolto dal Cardinal Ridolfi, come da un Lucullo, e vide le fontane nella loggia di Merlino. » Cette description succincte nous permet de penser que les travaux étaient achevés avant leur

Une plus grande incertitude entoure la paternité des décorations du plafond de la loggia. Giuseppe Signorelli (1940 : 141) fut le premier à les attribuer à Tommaso di Giovanni Masini da Peretola, dit Zoroastro, et à Scipione Roncagli¹¹². Cette hypothèse fut reprise par Vincenzo Frittelli en 1979, puis par Lucinda Byatt en 1983, et demeure incontestée. Du second artiste, Scipione Roncagli, il n'existe à notre connaissance aucune information. Il est tout à fait improbable qu'il puisse s'agir du peintre toscan Cristoforo Roncagli, dit le Pomarancio, né en 1553. En revanche, il est vrai que Zoroastro fréquenta la cour du cardinal Ridolfi. Fils d'un jardinier – et non pas de Bernardo Rucellai, ainsi qu'il le laissait entendre – l'artiste-forgeron, plus passionné par la philosophie, l'alchimie, l'astrologie, la magie et la chiromancie que par la peinture, travailla aux côtés de Léonard de Vinci comme apprenti et broyeur de couleurs¹¹³. Il arriva à Rome avec son maître vers 1513. Après le départ de ce dernier pour la France, en 1516, il entra au service de Giovanni Rucellai, gouverneur du château Saint-Ange, et fut logé par Dom Miguel da Silva. À la mort de son protecteur, en 1525, il fut accueilli par le cardinal Ridolfi qui lui offrit un atelier au monastère de Sant' Agata dei Goti, où il demeura avec sa sœur Maddalena¹¹⁴ et s'adonna alors pleinement à ses passions ésotériques. Cependant, de récentes études démontrent qu'il succomba en 1546¹¹⁵. Par conséquent, l'attribution des décors de la loggia à Zoroastro et à Scipione Roncagli est, selon nous, peu vraisemblable. L'examen stylistique, qui vient conclure ce premier chapitre, nous permettra, si ce n'est d'identifier précisément le ou les peintres de la loggia, du moins d'en reconnaître les sources d'inspirations.

venue. Voir Ferrero (1956 : 140 – 141, lettre n°312). Notons qu'il s'agit ici de l'unique « description » de la loggia que nous ayons à ce jour.

¹¹² Signorelli (1940 : 141, n°54) formule cette conclusion sur la base d'une inscription trouvée sur la route d'Orte par Don Luca Ceccotti, au 19^e siècle : « Qui saxun hoc li / bravit in aere / praetereuntes hinc et su / spicientes Zoroastres / Masinus et Scipio Roncalius sub / Cardinali Rodulpho conservi / Palladem secuti suam [...] » Cependant, aucune archive ne semble pouvoir confirmer cette information. À ce sujet, voir Frittelli (1991 : 161 – 162).

¹¹³ Notamment pour la *Bataille d'Anghiari* (1504 – 1505), voir Vecce (2001 : 208 – 209).

¹¹⁴ Selon Byatt (1983 : I, 90 – 98), Zoroastro et sa sœur Maddalena sont répertoriés en 1537 et en 1543 parmi les occupants de Sant' Agata dei Goti, à la charge du cardinal Ridolfi. Selon l'auteure, Zoroastro aurait réalisé les décors du monastère de Sant' Agata dei Goti, une hypothèse pour laquelle nous n'avons aucune documentation d'archive.

¹¹⁵ Deswarte-Rosa (2010 : 240 – 241) démontre clairement, à partir d'éléments tangibles, que l'artiste-magicien est mort en 1546. À ce propos, voir Brescia et Tomiò (1999 : 63 – 79) ainsi que Tomiò (2001 : 235 – 283).

1.3.2 Décor à l'antique et *bottega* farnésienne ?

« La première impression que ressent le visiteur lorsqu'il pénètre aujourd'hui dans la *Loggetta* du cardinal Bibbiena, au Vatican, est l'émerveillement de se trouver entouré de grotesques qui pourraient presque être antiques, tant la reprise des modèles y apparaît fidèle. » (Dacos 1986 : 225).

Ce sentiment enchanteur, évoqué par Nicole Dacos en ouverture de son étude stylistique des appartements du cardinal Bernardo Dovizi, dit Bibbiena, redécouverts au Palais apostolique à partir de 1844 et étudiés seulement un siècle plus tard, s'empare également du visiteur qui découvre la loggia du palais épiscopal de Bagnaia. Au plafond de celle-ci, divisé en cinq compartiments par de larges bandes de stucs dorés ornées de festons et de *tondi*, où alternent armoiries médicéennes et ridolfiennes, s'entremêlent grotesques et scènes mythologiques peintes à fresque sur fond blanc, rouge, vert et jaune, selon une savante disposition. Aux murs latéraux, une véritable fontaine, enchâssée dans chaque paroi, est ceinte d'un décor en trompe-l'œil imitant de faux marbres polychromes dans lequel deux fenêtres feintes donnent sur un paysage extérieur idéal¹¹⁶.

À la *Stufetta* (1516), à la *Loggetta* (1517) et aux Loges vaticanes (1517 – 1519), Raphaël et ses élèves – dont Giovanni da Udine – ont reproduit avec une attention presque archéologique les motifs iconographiques et les systèmes décoratifs découverts, à la fin du Quattrocento, dans l'aile ouest de la Domus Aurea, l'antique demeure de l'empereur Néron. Cette étude attentive de l'Antiquité ne s'arrêtait pas aux seuls décors de la demeure néronienne, puisque les fresques de la villa d'Hadrien à Tivoli ou encore celles du Colisée, par exemple, étaient déjà connues à la même période. Néanmoins, la formation des grotesques ne relevait pas uniquement de la (re)découverte des monuments antiques. Les artistes reprirent également certains motifs d'un répertoire qui leur était accessible et contemporain : ceux ornant les tombeaux antiques, les manuscrits médiévaux ainsi que les églises et les palais des siècles précédents. Il semble toutefois évident, et Nicole Dacos le relève dans son ouvrage, que certains éléments de la Domus

¹¹⁶ Pour une description complète de la loggia ridolfienne, voir *infra*, Chapitre 2, 2.1. La datation de ces deux fontaines pose actuellement problème. Selon l'équipe de restaurateurs venue de l'Université de la Tuscia, à l'œuvre depuis avril 2017, il semblerait que les parois latérales soient postérieures à la phase de construction des fontaines. Nous reviendrons sur ce point aux chapitres suivants.

Aurea – de la *volta dorata*, de la *volta degli stucchi* et du cryptoportique – aient été une véritable source d’inspiration pour les jeunes peintres travaillant au Vatican, qui copièrent et diffusèrent les motifs élaborés par Raphaël et sa *bottega*, à Rome et dans toute l’Italie centrale¹¹⁷. Tout d’abord restreintes aux bordures et aux pilastres, les grotesques envahirent peu à peu l’espace pictural des voûtes, des parois et des plafonds des villas et autres édifices, qu’ils fussent séculiers ou religieux¹¹⁸.

Les décors réalisés par l’urbinate et son élève au palais pontifical et à Rome¹¹⁹, durant les premières décennies du 16^{ème} siècle, se distinguèrent non seulement par le langage antiquisant des grotesques qu’ils y développèrent, mais aussi par le caractère particulièrement naturaliste de ces motifs auxquels se mêlaient des intentions encyclopédiques, parodiques et facétieuses (Morel 2001 : 55). Après eux, Perino del Vaga et son atelier, chargés durant le pontificat de Paul III, au début des années 1540, de réaliser les fastueuses décorations du château Saint-Ange ainsi que celles du palais du pape au Capitole, « *domus capitolina* », ¹²⁰ et du palais des Conservateurs, perpétuèrent et renouvelèrent le genre des grotesques appris aux côtés de Giovanni da Udine dans l’atelier de Raphaël. Initiée à la suite de ces entreprises, la décoration de la loggia du palais épiscopal de Bagnaia rivalise, par l’invention remarquable de son iconographie et par le traitement des grotesques et des *storie*, avec les grands travaux farnésiens.

En effet, l’économie du cycle mythologique du plafond de la loggia *bagnaiola* rend compte, elle aussi, d’une étude attentive du langage antiquisant des grotesques. Si certains motifs sont directement empruntés à ceux de la Domus Aurea (à la *volta dorata*), aux Loges de Raphaël, aux décorations du château Saint-Ange et aux frises du palais des Conservateurs, le

¹¹⁷ Parmi eux, Baldassare Peruzzi (1481 – 1536), Giovanni da Udine (1487 – 1564), Giulio Romano (1499 – 1546), Perino del Vaga (1501 – 1547) et Cristofano Gherardi (1508 – 1556).

¹¹⁸ En ce qui concerne la formation des grotesques après la découverte de la Domus Aurea, on consultera, bien entendu, l’ouvrage pionnier de Dacos (1969) ainsi que Chastel (1988) et Morel (1985 : 149 – 178 et 2011). Pour les Loges de Raphaël au Vatican, voir Dacos (2008) et Acidini Luchinat (2015 : 107 – 117). Pour les appartements du cardinal Bibbiena, voir Dacos (1986 : 225 – 236), Redig de Campos (1983 : 221 – 240) et Nesselrath (2013 : 284 – 291).

¹¹⁹ Par exemple, les décors de la villa Madame commandés à Raphaël par le cardinal Giulio de Médicis (futur Clément VII), réalisés par Giovanni da Udine et Giulio Romano en 1520 ; ou encore les décors de la villa Farnésine, notables pour le naturalisme des guirlandes de la *loggia de Psyché* et les pilastres ornés de grotesques de la salle du *Triomphe de Galatée*. Au sujet des décors de la villa Madame, voir l’interprétation iconographique de Shearman (1983 : 241 – 327) et Loskoutoff (2001 : 351 – 391).

¹²⁰ Voir Picardi (2012) pour l’étude complète des frises sauvegardées du palais de Paul III au Capitole.

système produit est, quant à lui, tout à fait novateur. Il se distingue par une organisation compartimentée complexe où la symétrie des motifs n'empêche pas la polysémie des expressions et des détails, et où les quinze *quadri riportati* et les grotesques, qui se détachent sur un fond polychrome, toutefois majoritairement blanc, participent à l'exaltation d'un discours consacré aux dons de la nature et à sa régénération¹²¹.

Il serait bien hasardeux de vouloir attribuer à un seul peintre la réalisation de la loggia ridolfienne dont les fresques du plafond sont, par ailleurs, d'une qualité exceptionnelle. Lorsque l'on étudie plus attentivement ce cycle décoratif, on peut discerner au minimum deux ou trois mains différentes. La finesse et l'élégance du traitement des grotesques – les sphinx et les satyres qui soutiennent les *quadri riportati* latéraux, les atlantes et les figures phytomorphes – et l'attention portée au drapé de leurs vêtements, à leurs parures, à leurs ailes, démontrent une grande maturité qui pourrait être celle d'un maître d'atelier. Quant aux scènes contenues dans les *quadri riportati*, il est possible qu'elles aient été réalisées par deux ou trois collaborateurs ; peut-être moins rigoureux pour ce qui est des *quadri riportati* latéraux. D'un point de vue stylistique et iconographique, il est possible d'y reconnaître l'influence de Giovanni da Udine et de Perino del Vaga, mais aussi celle de leurs collaborateurs, présents sur les chantiers farnésiens romains : Luzio Romano da Todi, dit Luzio Luzzi (ou Luzzi), Pellegrino Tibaldi (1527 – 1596), Cristoforo Gherardi (1508 – 1556), Michele Lucchese, Domenico Rieti, dit le Zaga, ou encore Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521 – 1580).

Ainsi, par leur disposition et leur forme, les *quadri riportati* latéraux du premier, du troisième et du dernier compartiment du plafond de la loggia (**fig. 4**), puis du second et du quatrième compartiment (**fig. 6**) s'apparentent, respectivement, à ceux contenus dans les frises de la salle des Aigles (**fig. 3**) et dans la frise de la salle des Oies (**fig. 5**) du palais des Conservateurs, peintes par Cristoforo Gherardi¹²², Luzio Luzzi et leurs collaborateurs en 1543 –

¹²¹ Voir *infra*, chapitre 3, 3.1.2.

¹²² Selon une typologie que Cristoforo Gherardi avait employée en 1541 pour les parois du réfectoire du couvent olivétain de San Michele in Bosco à Bologne. Voir Ribouillault (2013 : 37 – 39). Notons aussi que l'alternance des *quadri riportati* rectangulaires et octogonaux du cycle central du plafond de Bagnaia évoque l'alternance des *quadri riportati* rectangulaires et ovales de la salle des Aigles et du couvent de San Michele in Bosco.

1544¹²³. En effet, comme à Bagnaia, une macrostructure formée par un fin bandeau doré encadre et soutient la partie inférieure de chaque cartouche de la salle des Aigles (**fig. 3**, **fig. 4**).



Figure 3. Cercle de Perino del Vaga, *Vue de la place du Capitole*, Salle des Aigles, 1543 – 1544, palais des Conservateurs, Rome.



Figure 4. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

¹²³ Pour une étude plus précise des salles des Aigles et des Oies, voir Pietrangeli (1966 : 90 – 95), Guarino (2008 : 64 – 79), Ribouillault (2013 : 33 – 41) et Saponi (2016 : 75 – 88).



Figure 5. Cercle de Luzzo Luzzi et aides, *Jeux romains*, salle des Oies, 1543 - 1544, palais des Conservateurs, Rome.



Figure 6. Cercle de Luzzo Luzzi (?), *détail du 2^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnai.

Tandis qu'elle borde et délimite l'espace pictural des frises, à Bagnaia elle se poursuit afin de servir de support à deux atlantes ou deux nymphes et à deux sphinges, situés de part et d'autre des *quadri*. On retrouve une structure similaire dans deux des frises de la salle capitoline¹²⁴. Sous la forme d'un fin bandeau prune, celle-ci supporte des lampes à l'huile et des sphinges canéphores. Dans un croquis attribué à Luzio Luzzi¹²⁵, puis à Perino del Vaga, aujourd'hui conservé au Musée Condé de Chantilly (**fig. 7**), cette macrostructure apparaît à nouveau et se rapproche nettement de la forme développée à Bagnaia. Enfin, d'autres similitudes iconographiques sont à noter entre le croquis cantilien, les frises de la salle des Aigles et de la salle des Oies et les fresques de la loggia de Bagnaia. On y retrouve, par exemple : des trophées d'armes¹²⁶, des corbeilles de fruits et des pendentifs suspendus à des rinceaux, des éventails antiques, des masques flanqués de draperies, des figures phytomorphes ailées qui soutiennent chaque *quadro riportato* – ces dernières étant remplacées à Bagnaia par des satyres et des sphinx¹²⁷. En somme, la plupart de ces motifs à *grotesche* sont communs aux décorations réalisées sous l'égide de Perino del Vaga et de son cercle durant le pontificat de Paul III¹²⁸. Quant aux arabesques qui surmontent les *quadri riportati* de la salle des Aigles et de la loggia de Bagnaia, elles sont inspirées d'un motif utilisé auparavant par Raphaël et son équipe dans les Loges vaticanes et la *Loggetta* du cardinal Bibbiena.

¹²⁴ Elles sont présentes dans les frises de la *Fuite de Clélia* et de la *Vue de la place du Capitole*. On retrouve cette structure dans la plupart des décors de cette époque, par exemple à la *Stufetta* de Clément VII au château Saint-Ange.

¹²⁵ L'attribution de ce croquis à Luzio Romano est de Gaudioso.

¹²⁶ Au sujet des trophées d'armes, voir Saporì (2016 : 77 – 95, n°10).

¹²⁷ Les sphinges de la loggia peuvent être rapprochées de celles provenant du palais de Paul III au Capitole dont les décorations ont été réalisées entre 1542 – 1543. Voir Picardi (2012 : 12, 54 – 55, fig. 11 et tav. X – XI).

¹²⁸ On retrouve aussi les motifs cités à la *Loggetta* du cardinal Bibbiena au Palais apostolique ainsi qu'à la *Stufetta* de Clément VII et au *corridor pompéien* au château Saint-Ange (peint par Luzio Romano de 1545 à 1546). À noter que les termes entourant les *quadri riportati* du second et du quatrième compartiment s'inspirent de ceux peints autour des *quadri* de la *salle des Aigles*.

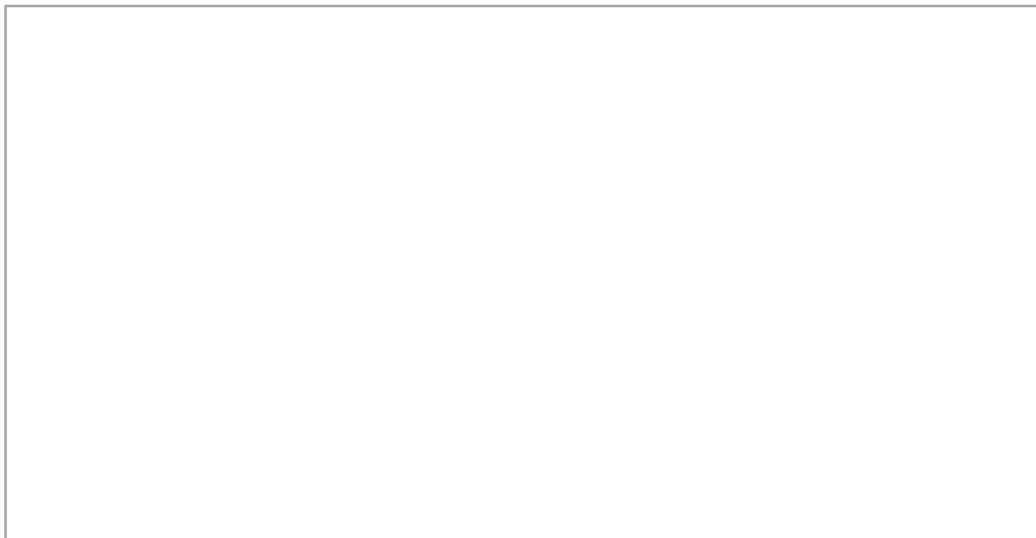


Figure 7. Piero di Giovanni Buonaccorsi, dit Perino del Vaga (attribué à), *Paysage marin encadré de grottesques avec deux divinités marines*, plume, encre brune, lavis brun, stylet, papier, 10, 2 x 21, 4 cm, inv. DE 97 ; 86 (ancien numéro), château de Chantilly, Musée Condé, Chantilly.

Il ne s'agit pas là de l'unique référence aux décors du Palais apostolique. En effet, les nymphes canéphores des *quadri riportati* latéraux du deuxième et du quatrième compartiment, qui présentent leurs offrandes (**fig. 6**), sont une citation directe des nymphes – assujetties au même office – situées sous un temple dédié à Diane d'Éphèse et qui ornent les pilastres des Loges, peints par Giovanni da Udine et Perino del Vaga (**fig. 8**). Leur posture, le drapé des tuniques qui souligne la dynamique de leur mouvement ainsi que leurs offrandes composées de cucurbitacées ont été reproduits quasiment à l'identique par les peintres de Bagnaia. En 1545, Luzio Romano adopte une solution analogue pour la décoration des parois du vestibule de la Bibliothèque du château Saint-Ange (**fig. 9**)¹²⁹. Si l'élan des bras de la nymphe ne correspond pas exactement à celui des figures des Loges du Vatican, en revanche, sa position, son port de tête, sa tunique nouée au-dessus de la taille qui dévoile sa poitrine et le drapé aérien de son vêtement, se rapprochent bien plus encore des grotesques peintes à Bagnaia. Luzio Romano reproduira ce motif, à la villa Rufina de Frascati (Picardi : 2012 : 130 – 131), au milieu du 16^{ème} siècle, sous la forme d'une procession de nymphes canéphores (**fig. 10**), selon une formule qu'il

¹²⁹ En ce qui concerne les artistes employés pour la réalisation des décors du vestibule et ceux de la bibliothèque, voir Gaudioso (1976a : 232 – 233 et 237).

employa pour la *Théorie des danseuses* de la salle d'Adrien du château Saint-Ange vers 1544 – 1545¹³⁰.

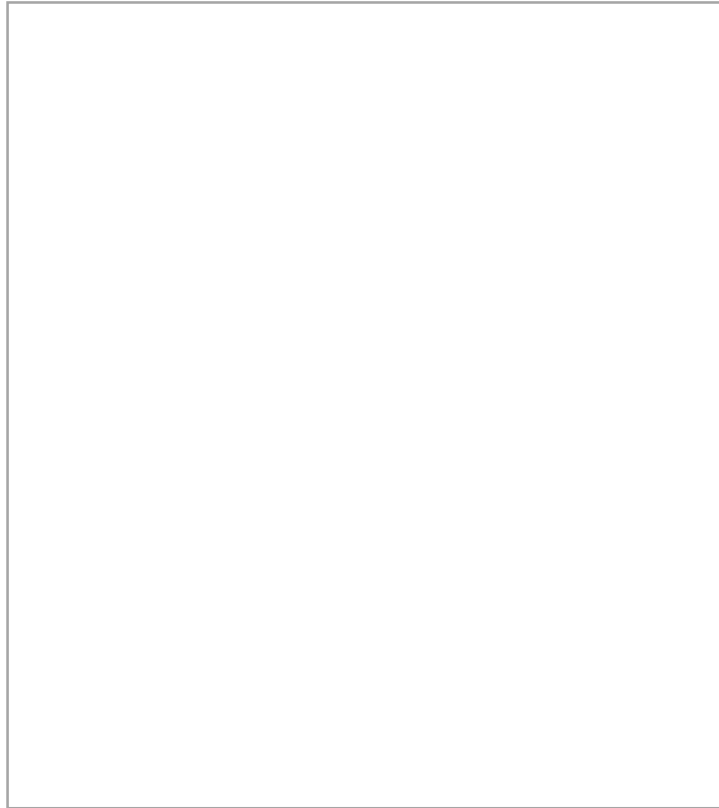


Figure 8. Giovanni da Udine et Perino del Vaga, *détail*, loges de Raphaël, v. 1520, Palais apostolique, Rome.

¹³⁰ Les danseuses de la salle d'Adrien peuvent aussi être rapprochées des ménades du plafond de Bagnaia. Au sujet de la diffusion de la *Théorie des danseuses* dans les décors farnésiens, voir Picardi (2012 : 107 – 140). Concernant les peintres de cette salle, voir Gaudioso (1976a : 234 – 235). À noter que Perino del Vaga, pour le croquis conservé au Musée Condé, reprit le motif des Loges du Vatican sous la forme de deux personnages armés d'un trident et encadrant le médaillon figuré.



Figure 9. Luzio Romano, *détail*, Vestibule de la Bibliothèque, 1545, château Saint-Ange, Rome.

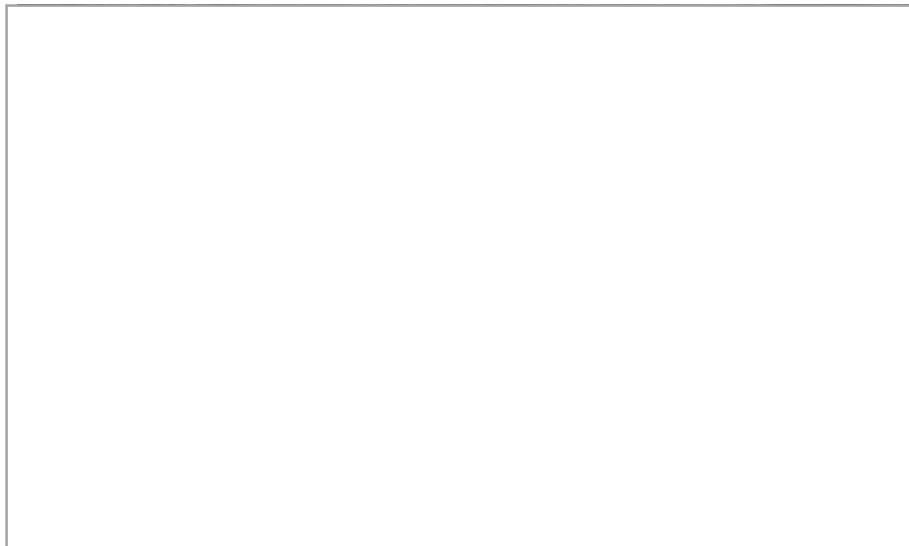


Figure 10. Luzio Romano, *détail*, villa Rufina, 1549 – 1550, Frascati.

Un autre motif iconographique apparaît comme une référence directe à Giovanni da Udine. Il s'agit du fruit anthropomorphe à la forme phallique porté en offrande par la ménade située à droite du *quadro riportato* occidental du deuxième compartiment (**fig. 11**). Cette représentation du dieu ithyphallique Priape ressemble en tout point – autant pour ses qualités plastiques que formelles – à celle peinte, entre 1517 et 1519, par le Frioulan dans les guirlandes naturalistes de la *loggia de Psyché* de la villa Farnésine (**fig. 12**)¹³¹. Ce détail burlesque est élaboré à partir des mêmes éléments : une courge à la forme équivoque au bout de laquelle pendent deux aubergines en guise de testicules. Mais la ressemblance ne s'arrête pas à cette seule forme phallique. En effet, la ménade située à gauche du *quadro riportato* présente deux figes ouvertes qui rappellent celle que pénètre la courge de la villa Farnésine. Si aucun document ne nous permet d'affirmer que Giovanni da Udine ait peint ce motif priapique à la loggia de Bagnaia, il est toutefois certain que celui de la Farnésine, décrit avec admiration par Giorgio Vasari, a été vu et copié par les nombreux artistes présents à Rome durant les années 1520 et les décennies qui suivirent, notamment ceux qui assistèrent Giovanni da Udine, Raphaël et Perino del Vaga sur les chantiers des villas et des palais romains.



Figure 11. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 2^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

¹³¹ Au sujet du motif priapique de la Farnésine, voir Morel (1985 : 13 – 28). Selon l'auteur, Giulio Romano, Gianfrancesco Penni et Raffaellino del Colle ont aidé Giovanni da Udine dans la réalisation des guirlandes de la loggia de Psyché (2014 : 133 – 170). Pour une étude plus détaillée de ces guirlandes, voir Caneva (1998).



Figure 12. Giovanni da Udine, *détail*, loggia de Psyché, 1517 – 1519, villa Farnésine, Rome.

Enfin, en examinant attentivement la scène centrale du troisième compartiment du plafond de la loggia de Bagnaia (**fig. 13**), on remarque d'étonnantes similarités avec *Les adieux de Persée à Danaé et Polydecte* (**fig. 14**), dépeints par Perino del Vaga et Domenico Zaga dans le *quadro riportato* qui orne la frise de la salle de Persée du château Saint-Ange¹³². Ces similitudes sont, à la fois, formelles et iconographiques. Les deux scènes, de format rectangulaire, se composent de deux épisodes distincts d'une même histoire – ceux du mythe de Cérès pour la première, ceux du mythe de Persée pour la seconde. L'entrée du palais figuré à gauche, où Danaé et Polydecte accueillent Persée (**fig. 15**), comporte les mêmes caractéristiques que le temple représenté à gauche de l'épisode du mythe de Cérès. Quelques marches (deux ou trois degrés) permettent d'accéder au portail, inscrit dans une arche et situé à l'extrémité gauche de la représentation. De part et d'autre de l'entrée, deux colonnes soutiennent un fronton tronqué par la partie supérieure du médaillon. À sa gauche, sur un édicule surmonté de deux pilastres, une statue en ronde-bosse assise sur un socle, probablement une divinité féminine romaine, accueille le visiteur. Son apparence et le cratère posé à sa droite sont identiques dans les deux décors, à un détail près : dans la scène de Bagnaia son bras droit n'est pas posé sur le couvercle du cratère

¹³² Gaudioso (1976a : 240 – 243) et Davidson (1964 : 550 - 552). Selon Picardi (2012 : 28 – 30), Michele Lucchese, présent sur les chantiers du château Saint-Ange, de 1541 à 1547, participa à la décoration de la *salle de Persée*. Il y peignit les putti et les dames à la licorne.

mais est tendu en direction du volcan en éruption. Par ailleurs, notons que la pose de la prêtresse et celle du roi, qui tous deux descendent les marches de l'entrée afin d'accueillir, l'une, Cérès et un enfant, l'autre, Persée, sont très semblables. Bien que le buste de la prêtresse soit plus engagé vers la déesse puisque, nous le verrons plus tard, elle lui présente une offrande, la symétrie de leurs vêtements et du drapé qui recouvre leurs genoux est remarquablement précise.



Figure 13. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *détail du 3^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 14. Perino del Vaga, Domenico Zaga (et collaborateurs), *Les adieux de Persée à Danaé et Polydecte, Persée reçoit d'Athéna et Hermès les armes*, 1541 – 1547, salle de Persée, paroi nord, château Saint-Ange, Rome.



Figure 15. Perino del Vaga, Domenico Zaga (et collaborateurs), *Les adieux de Persée à Danaé et Polydecte*, détail, 1541 – 1547, salle de Persée, paroi nord, château Saint-Ange, Rome.



Figure 16. Perino del Vaga, Domenico Zaga (et collaborateurs), *Persée reçoit d'Athéna et Hermès les armes*, détail, 1541 – 1547, salle de Persée, paroi nord, château Saint-Ange, Rome.

Une seconde analogie, encore plus troublante, apparaît entre les *Adieux de Persée à Danaé et Polydecte* et une autre scène de la loggia. Alors que dans la moitié droite du *quadro riportato* de la salle de Persée le héros reçoit d’Athéna et d’Hermès le bouclier et l’épée qui l’aideront à tuer Méduse puis à la décapiter (**fig. 16**), dans le *quadro riportato* central du dernier compartiment, situé au sud de la loggia, Énée présente son offrande à Proserpine (**fig. 17**). Or, la déesse infernale correspond trait pour trait à Athéna, hormis ses attributs. À nouveau, la pose, le vêtement, le drapé du tissu et la position au sein de la représentation sont identiques dans les deux scènes. De plus, Énée se confond avec Persée. En effet, seule l’inclination de leur buste et leurs attributs – l’épée et le rameau d’or pour Énée, le bouclier, le casque, les chaussures ailées pour Persée – diffèrent d’une scène à l’autre. En somme, l’artiste qui a réalisé les *quadri riportati* centraux du troisième et du cinquième compartiment de la loggia de Bagnaia semble s’être profondément inspiré de ceux contenus dans la frise de la salle de Persée, si ce n’est du croquis que Perino del Vaga avait fourni à ses collaborateurs et à son atelier¹³³.



Figure 17. Cercle de Luzzio Luzzi (?), détail du 5^{ème} compartiment, plafond de la loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

¹³³ Parmi les trois croquis encore existants des décors de la salle de Persée, celui des *Adieux de Persée à Danaé et Polydecte* (**fig. 18**) est aujourd’hui conservé au Département d’art graphique du Musée du Louvre (inv.621, recto). Il ne fait nul doute que celui-ci a circulé parmi les artistes et les ateliers. À noter, la ressemblance encore plus frappante entre le croquis et les scènes de Bagnaia.

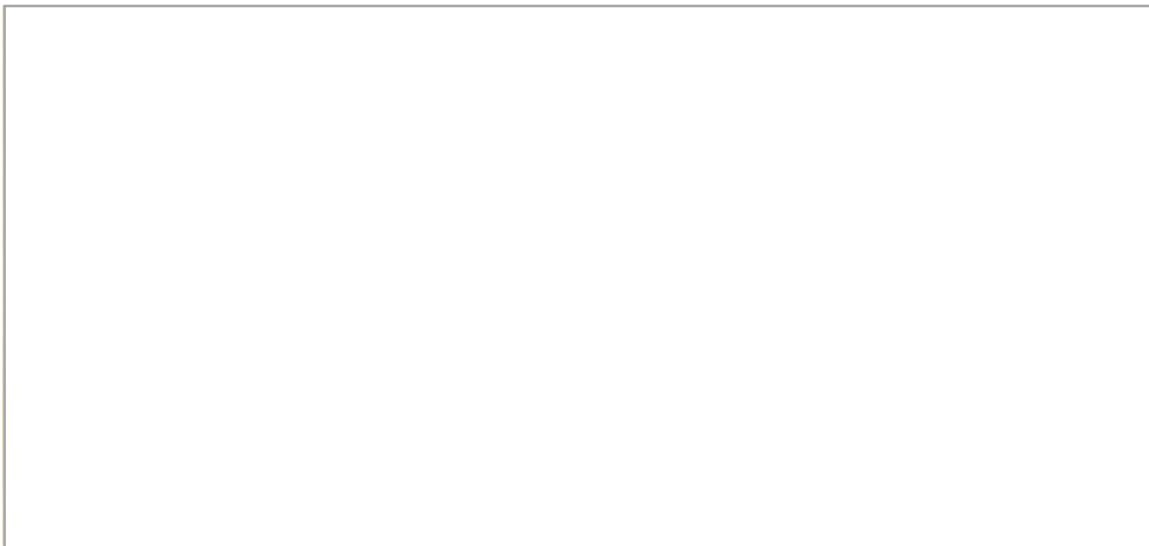


Figure 18. Piero Buonaccorsi, dit Perino del Vaga, *Scènes de l'histoire de Persée*, Plume et encre noire, pinceau et lavis gris, rehauts de blanc sur papier gris-vert, 16, 3 x 42, 8 cm, inv. 621, Recto, Département des Arts graphique, Musée du Louvre, Paris.

On pourrait avancer l'hypothèse que Perino del Vaga ait reçu la commande de la loggia ridolfienne, qu'il ait eu le temps, avant sa mort en 1547, d'en esquisser un premier projet iconographique et qu'il en confia, selon toute vraisemblance, la réalisation à l'une des équipes de son atelier¹³⁴. De même, on pourrait penser que Luzio Luzzi – à qui Niccolò Rifoldi commanda, en 1538, la décoration de la chapelle du palais Sant'Apollinaire de Rome¹³⁵ – a été directement appelé à Bagnaia par le cardinal florentin. À la lumière de l'analyse stylistique que nous venons de mener, il semble que ce dernier émerge, plus particulièrement, parmi les collaborateurs de Perino del Vaga que nous avons cités en introduction. Luzio Romano fut l'un de ses plus brillants élèves ; il l'égalait en ses qualités de peintre et de stucateur. Extrêmement prolifique à Rome durant les années 1540¹³⁶, il était reconnu comme l'un des meilleurs spécialistes de grotesques de son époque (Morel 2001 : 63) ayant parfaitement assimilé les

¹³⁴ Vasari (1981 : 261 – 263) souligne la capacité de l'artiste à accumuler les commandes qu'il redistribue ensuite aux branches de son atelier, comme le démontre Picardi (2012 : 108 – 140).

¹³⁵ Dans les livres de comptes du cardinal, à la date du 3 octobre 1538, une entrée a attiré notre attention : « Maestro Luzio dipintore a buon conto della cappella » reçut la somme de 20 ducats. Il ne fait aucun doute que ce « maestro Luzio » soit Luzio Romano. Voir Byatt (1983 : I, 311, n°35 et II, 177 – 178).

¹³⁶ Il est appelé au palais Massimo di Pirro vers 1537, au château Saint-Ange et au palais des Conservateurs entre 1544 – 1546, au palais Mattei de Paganica de 1541 à 1548, au Palazzo Ruspoli Orsini de Cerveteri de 1547 à 1548, et encore au palais Spada et au palais Stati Cenci Maccarani de Rome, entre 1548 et 1550.

décors antiques – de la Domus Aurea et du Colisée – et ceux réalisés par Raphaël, Giovanni da Udine et Perino del Vaga¹³⁷. Recherché pour ses capacités d'invention et d'innovation, il était tout à fait en mesure de projeter le système décoratif de la loggia et d'en réaliser les admirables grotesques. Sachant s'entourer des meilleurs collaborateurs, comme le souligne Giovanna Saponi (2016 : 88), Luzio aurait pu faire appel à Domenico Zaga, à Michele Lucchese (actif sur les chantiers du palais Farnèse de Campidoglio et à la salle de Persée du château Saint-Ange), à Cristoforo Gherardi, à Pellegrino Tibaldi, à Girolamo Siciolante da Sermoneta (présent lui aussi au château Saint-Ange) ou encore à Daniele da Volterra, afin de réaliser les scènes figurant dans les quinze *quadri riportati* du plafond.

Mais, rappelons-le, le décor de la loggia ne brille pas uniquement par ses références aux décors *perineschi* et la qualité indéniable de ses peintures. Il est aussi remarquable pour son invention formelle et la grande originalité de son sujet mythologique où grotesques et *storie* dialoguent et participent à l'exaltation du discours du programme iconographique. Il est fort probable que le cardinal Ridolfi, dont les choix esthétiques et littéraires démontrent un goût éclairé et un grand intérêt pour l'Antiquité, soit intervenu au cours de la phase d'invention du décor, assisté par les plus brillants poètes de son époque qu'il accueillait à Rome et à Bagnaia. Par ailleurs, il occupa plusieurs appartements au Palais apostolique, des premières années du pontificat de Léon X jusqu'au début du pontificat de Clément VII. Ce voisinage lui a permis d'assister aux décorations des Loges et à celles des appartements du cardinal Bibbiena, pour ne citer qu'elles. Ainsi a-t-il pu concevoir l'idée de les égaler ou de les dépasser en faisant réaménager à Bagnaia un palais digne de sa fonction et orner une loggia destinée à la réception de convives érudits¹³⁸.

¹³⁷ Ses qualités sont reconnues par Nicole Dacos (1982 : 142 – 148), Patrizia Tosini (2004 : 146 – 149) et Giovanna Saponi (2016 : 88). Prospero Valenti Rodinò (2001 : 39 – 78) nous dit même que : « L'eleganza raffinata delle sue decorazioni dipinte e a stucco ne sancì il ruolo di divulgatore ufficiale della sintassi decorativa perinesca, che spiega lo straordinario successo che lo accompagnò per tutta la vita. »

¹³⁸ Byatt (1983 : I, 21 – 22) nous informe que le cardinal Ridolfi occupa au Palais apostolique plusieurs appartements qui furent malheureusement saccagés lors des premiers bouleversements politiques qui précédèrent le sac de 1527.

Chapitre 2

2.1 Organisation générale de la loggia ridolfienne

La décoration de la loggia du palais de Bagnaia¹³⁹, telle qu'elle a été entreprise par le cardinal Niccolò Ridolfi, ne concerne que les parois nord et sud, et le plafond. Il est fort probable que l'achèvement complet de ce somptueux programme ait été interrompu par la mort du prélat en 1550. On voit l'aspect actuel de la paroi orientale – ornée d'un cycle topographique – à ses successeurs, les cardinaux Gambara et Montalto¹⁴⁰. On accède à la loggia depuis la porte située au nord-est ; celle située au sud-est permettait de se rendre dans les appartements privés du cardinal. Aujourd'hui, lorsque l'on pénètre dans la loggia, on ne peut que constater les altérations que les siècles et les intempéries ont infligées au décor. Les fûts des colonnes ont dû être restaurés et l'entablement consolidé. Au plafond, quatre des scènes peintes à fresque se sont détachées et n'ont pu être sauvées en totalité¹⁴¹. Quant aux murs latéraux, peints eux aussi à fresque, la moitié inférieure est effacée et les ornements des fontaines, construites en *peperino*¹⁴², sont érodés.

On remarque de prime abord que le langage architectural et décoratif adopté traduit un goût prononcé pour l'antique. L'architrave et la colonnade d'ordre toscan, permettant une ouverture vers l'extérieur en cinq travées¹⁴³, sont des éléments architectoniques directement empruntés à ce vocabulaire. La structure même de la loggia qui, à la différence de nombreuses loggias du Cinquecento, ne comporte ni arc ni voûte¹⁴⁴, renvoie indéniablement à l'ordonnance du portique d'un temple romain hexastyle (**fig. 1**). En l'absence de voûte, c'est un plafond à compartiments que le visiteur découvre (**fig. 19**).

¹³⁹ Les dimensions de la loggia sont de : 17 x 5 x 6m.

¹⁴⁰ Ribouillault (2005 : 44 – 53 et 2013 : 219 – 220).

¹⁴¹ En 2006, le compartiment central, dont il manquait déjà la partie inférieure occidentale, s'est effondré. Les propriétaires ont engagé une restauration afin de sauver les fresques centrales et orientales brisées et endommagées par la chute. L'Université de la Tuscia leur a apporté son aide. Deux étudiantes ainsi que leur professeur ont pris en charge cette restauration. Après des mois de travail, les scènes ont été recollées au plafond. Malheureusement, le cartouche du *quadro riportato* oriental a été recollé à l'envers. Après quoi, un voile de consolidation a été apposé sur l'ensemble des fresques du plafond, en l'attente d'une restauration qui à ce jour n'a pas encore été envisagée.

¹⁴² Le *peperino*, ou pèperin, est une roche volcanique que l'on trouve en Italie dans la région du Latium et celle de Naples. Elle est malheureusement poreuse et friable et se détériore au fil du temps comme en témoigne l'aspect des fontaines aujourd'hui.

¹⁴³ Alberti (2004 : 438 – 442).

¹⁴⁴ Un précédent existe : la loggia de la villa Médicis de Careggi, qui date du Quattrocento.



Figure 19. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Plafond de la loggia*, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

L'ossature de la loggia, qui est logiquement rendue visible par ces choix architecturaux, est dissimulée sous des stucs blanc et or décorés de festons à glands, entrelacés de rubans reliés au centre par des *tondi* successivement ornés des blasons des familles Ridolfi¹⁴⁵ et Médicis¹⁴⁶. Au plafond, au-dessus d'une troisième corniche en stuc qui borde l'ensemble des cinq compartiments, un autre répertoire *all'antica* a été utilisé : celui des grotesques. Non pas les figures hybrides représentées dans les marges des manuscrits médiévaux, mais celles des voûtes de la Domus Aurea, villa impériale de Néron découverte à Rome à la fin du Quattrocento. Les artistes s'en inspirèrent et renouvelèrent le genre jusqu'à la fin du 16^{ème} siècle. Alors que cette inspiration a été plus amplement développée et commentée au chapitre précédent, nous préciserons ici la syntaxe et le vocabulaire¹⁴⁷ employés par les peintres du plafond ridolfien¹⁴⁸.

L'artiste, qui a savamment disposé au plafond scènes narratives (*storie*) et grotesques, a introduit entre l'ensemble des compartiments, mais aussi à l'intérieur même de chacun d'entre eux, un jeu de correspondances et de rappels. Le premier, le troisième et le dernier compartiment sont conçus selon la même ordonnance, le deuxième et le quatrième selon une ordonnance différente. Chaque compartiment se compose, sur un fond blanc, de trois scènes : une scène centrale disposée tantôt dans un médaillon rectangulaire, tantôt dans un médaillon octogonal, et deux scènes de plus petit format, situées dans les registres supérieurs et inférieurs et placées, elles aussi, à l'intérieur de médaillons rectangulaires. Plusieurs figures féminines et masculines, disposées dans un paysage montagneux – élément dominant des scènes – qui comprend différentes architectures, occupent l'ensemble des médaillons. Les scènes situées au centre du plafond et au niveau de la colonnade externe sont orientées selon les modalités d'accès de la loggia ; ainsi, le visiteur qui y pénètre peut directement en prendre connaissance. En revanche, les scènes situées au niveau de la paroi orientale sont orientées dans la direction opposée. L'alternance des compartiments, celle des formes géométriques et la scansion des motifs confèrent au décor une harmonie et une articulation rythmique particulières.

¹⁴⁵ Les armoiries de la famille Ridolfi se composent, sur fond bleu, d'une montagne de six monts d'or traversée d'une bande de pourpre sur le côté, surmontée d'une couronne d'or dans laquelle sont enfilées deux palmes.

¹⁴⁶ Les armoiries de la famille Médicis sont formées : « D'or à six boules mises en orle, cinq de gueules, celle en chef d'azur chargée de trois fleurs de lys d'or. »

¹⁴⁷ Morel (2001 : 48 – 50).

¹⁴⁸ Par prudence, mais aussi pour la clarté de notre développement, nous désignerons les artistes que nous avons identifié au chapitre précédent par les termes plus généraux de « peintre » ou « artiste ».

Ainsi, le premier, le troisième et le dernier compartiment se composent tous trois d'une scène centrale inscrite dans un rectangle rouge. Elle est longée par deux frises en bande au fond grenat. Dans ces frises, des lions surgissent de rinceaux, dressés sur leurs pattes arrière ; ils sont tournés en direction d'un visage phytomorphe canéphore qu'ils s'apprêtent à dévorer (**fig. 20**). Ces mêmes rinceaux supportent des candélabres miniatures et les armoiries de la famille Ridolfi. La scène centrale est aussi flanquée de deux canéphores phytomorphes ailées qui, disposées sur un fond soit jaune soit vert, tiennent à bout de bras les draperies accrochées aux coins de leur habitacle. Le tout est ceint d'une grecque rouge rectangulaire, interrompue aux angles par les blasons de la famille Médicis qui se détachent sur un fond or, et est agrémenté aux encoignures d'éventails en accolade polychromes (**fig. 21, fig. 22**).



Figure 20. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 3^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 21. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 5^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 22. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 5^{ème} compartiment, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

Dans les registres inférieurs et supérieurs des compartiments se distingue, symétriquement par rapport à l'axe horizontal de la scène centrale, sur un fond blanc, une scène inscrite dans un cartouche ovale, lui-même disposé dans un médaillon rectangulaire surmonté d'arabesques et de rinceaux (**fig. 23**). Ces médaillons sont portés par des grotesques dont la nature et la pose varient selon les compartiments. Ceux situés à l'extrémité nord de la loggia sont, tous deux, soutenus de la tête par un satyre hermaphrodite et une satyresse qui ploient sous le poids de cette improbable charge alors qu'ils sont assis selon un équilibre précaire sur le cadre d'une grisaille représentant une figure allégorique, tandis qu'ils tendent les bras vers une amphore disposée devant eux qui leur sert de deuxième point d'appui. Au compartiment opposé, on devine, malgré le mauvais état des fresques, qu'ils laissent place à un satyre mélancolique fort probablement assis, lui aussi, sur le rebord d'une autre scène en grisaille. Ses trois homologues ont disparu, néanmoins on peut imaginer qu'ils étaient conçus selon le même schéma. En revanche, le médaillon supérieur du compartiment central – la partie inférieure du compartiment ayant entièrement disparu – n'est pas soutenu par des figures hybrides mais par deux femmes vêtues d'élégants drapés, dont les plis souples soulignent les mouvements dynamiques des figures, toutes deux penchées vers des vases (*calathos*) dans lesquels elles ont disposé fleurs et fruits. La grisaille qui leur sert de point d'appui imite le bronze. À nouveau, l'arrangement de la partie inférieure du compartiment devait être identique à celui de la partie supérieure.



Figure 23. Cercle de Luzzio Luzzi (?), détail du 1^{er} compartiment, plafond de la loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

L'ensemble de ces médaillons est surmonté de fins rinceaux déployés en épis de blé. Ils prolongent l'axe vertical engagé par un bandeau de couleur or ou vert qui encadre chaque grisaille et chaque médaillon et qui, servant de socle à ce dernier, soulage quelque peu les figures de leur fardeau alors que, de part et d'autre de la scène, il se transforme en support pour deux autels miniatures. Au-dessus des rinceaux, un masque apposé contre la grecque, dont l'expression varie, est encadré de tentures au bout desquelles sont suspendus des paniers en osier remplis de fleurs et de fruits ; ils sont remplacés par des dépouilles opimes dans le compartiment central. L'architecture illusionniste des bandeaux se poursuit : ils courent le long de trois frises au fond rouge, ornées de fleurs de lys, qui bordent les parties inférieures et supérieures des compartiments, et deviennent des piédestaux pour les deux figures masculines qui flanquent chaque médaillon. Ces appuis ont pour base une surface rouge, à la forme curviligne, délimitée par des dauphins phytomorphes et des rinceaux. Les figures qui y prennent place ont un double office. En premier lieu, elles soutiennent indirectement – puisqu'elles sont aussi canéphores – les corniches qui achèvent cette macrostructure ; sur ces corniches sont disposées deux sphinges ailées à la tête couverte d'un bonnet phrygien qui gardent les armes de la famille Ridolfi (**fig. 24**, **fig. 25**). Devant les chimères, des hirondelles et autres oiseaux, peints avec une attention très naturaliste, semblent poursuivre des insectes qui tentent de trouver refuge dans les paniers suspendus (**fig. 26**). En second lieu, les atlantes attisent le feu des autels ou y allument des torches. Enfin, des rinceaux, des nœuds et des miroirs pendus concluent le programme décoratif de ces trois compartiments.



Figure 24. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 1^{er} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 25. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 1^{er} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 26. Cercle Luzio Luzzi (?), détail du 5^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 27. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 2^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 28. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 4^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

Un autre programme régit les deuxième et quatrième compartiments, caractérisés par une scène centrale octogonale inscrite sur un fond rouge rectangulaire. Chaque scène est entourée d'une frise où se succèdent des têtes phytomorphes et est encadrée de quatre canéphores phytomorphes ailées (**fig. 27**). À droite et à gauche, accolées directement à une frise composée d'entrelacs et de fleurs qui longe les compartiments, se détachent, sur un fond blanc, deux allégories fluviales reliées par une mince bande bleue à la scène centrale. Dans les parties inférieure et supérieure du compartiment, ignorant les lois de la pesanteur, les médaillons rectangulaires sont cette fois soutenus, de part et d'autre, par l'extrémité des ailes déployées et magnifiquement détaillées d'une sphinge et d'un sphinx hermaphrodite couchés, la tête ceinte d'un diadème. Ils sont séparés par une amphore qui sert de troisième point d'appui au médaillon. Au-dessous, on remarque, dans un cartouche ovale en grisaille, une figure allégorique (**fig. 28**).

L'ensemble des médaillons est surplombé d'une figure phytomorphe perchée en haut du plus mince des rinceaux qui poursuit l'axe central de l'amphore (**fig. 29**). Cette figure tient dans chaque main, sans le moindre signe d'effort physique, de fins lacets reliés à des festons où sont drapées des tentures polychromes, tandis que des atlantes en supportent l'autre extrémité. Aux angles inférieurs, une surface rectangulaire jaune, bordée par un pilastre phytomorphe, et dans laquelle sont accrochés divers trophées d'armes, permet l'introduction d'une macrostructure qui prend la forme d'un édicule surmonté d'un dais. Sous ce dais, une figure féminine, dont la pose et les plis du chiton traduisent le mouvement, porte en offrande des fleurs et des fruits. Derrière elle est pendu au bout d'un rinceau soit un poisson, un crabe, un lézard, soit une poire. Enfin, rinceaux, arabesques, volutes et guirlandes composées de miroirs parsèment le décor. On retrouve, aux angles de chaque compartiment, les blasons (*stemme*) de la famille Ridolfi.

C'est un troisième répertoire antiquisant que l'on découvre sur les parois latérales. Les deux fontaines, situées au nord et au sud de la loggia et dédiées respectivement à l'Arno et au Tibre – les deux fleuves de l'Italie centrale – reprennent la composition des nymphées antiques. Les fontaines se présentent sous forme de niches de grande taille surmontées de deux cariatides sculptées en ronde-bosse (**fig. 30**). Probablement conçues comme des grottes illusionnistes, dont on aperçoit encore la décoration composée de coquillages et de concrétions calcaires (*spugne*), elles accueilleraient une vasque sans doute surmontée d'une statue, malheureusement aujourd'hui

disparues. Un cartouche ovale gravé d'un distique latin faisant directement référence aux deux fleuves est accoté à chaque clé d'arc. Au-dessus, un mascarón en relief est sculpté : une tête menaçante pour la fontaine nord, un visage féminin impassible pour la fontaine sud. Le tout est surmonté de l'écu du cardinal qui présente les armoiries des familles Ridolfi et Médicis – ses charges épiscopales sont indiquées par une croix à une traverse. De part et d'autre de l'écu, deux figures assises sur des feuilles d'acanthe le soutiennent d'un bras, et de l'autre elles empoignent les cordelettes qui tombent du *galero* cardinalice, le regard tourné en direction des armoiries. Au-dessous, l'imposte est visuellement soulignée, à gauche et à droite de l'arc, par deux volutes anthropomorphes dont la forme et la disposition guident notre regard jusqu'à de nouvelles inscriptions latines peintes sur le relief architectural. En deçà des inscriptions, de chaque côté, des allégories de divinités fluviales sont peintes dans un cartouche. L'illusion du nymphée – ou de l'arc de triomphe – se poursuit : la façade monumentale est reproduite, en trompe-l'œil, à fresque, dans le but de prolonger l'architecture réelle des fontaines. Elle se compose de divers médaillons et autres formes géométriques de marbres polychromes savamment disposés. Deux ouvertures, dans les parties supérieures gauche et droite, apportent une troisième dimension à cette architecture feinte. Sur le rebord, on y voit des arbustes et des plantes dans des vases sculptés de reliefs aux sujets mythologiques. L'ensemble est malheureusement en très mauvais état de conservation¹⁴⁹.

En somme, ce cycle décoratif, qui se caractérise par une disposition symétrique et successive des motifs et des ornements, offre au visiteur une vision eurythmique que sa propre déambulation dans l'espace de la loggia accentuera. L'artiste y a mis en scène grotesques et petits tableaux au moyen de surfaces et de bandeaux colorés qui s'articulent en structures architecturales légères accueillant divers objets, végétaux et personnages. La rareté de détails parodiques ou comiques dans les grotesques¹⁵⁰ est contrebalancée par la grande variété des expressions et des postures, mais aussi par un souci naturaliste qui se traduit dans l'attention portée à la représentation des drapés ou encore des ailes des sphinx et à celle du règne végétal et animal. Le programme décoratif de la loggia, dont nous allons à présent étudier la grande

¹⁴⁹ Il semblerait que les parois qui entourent les fontaines soient postérieures à la résidence du cardinal Ridolfi. Il s'agit pour l'instant d'une supposition car l'examen approfondi de ces peintures n'a pas encore été achevé.

¹⁵⁰ On remarquera la poitrine proéminente des satyres qui supportent les *quadri riportati* ainsi que leur discrète érection, mais aussi les sphinx à la poitrine bien plus volumineuse encore.

richesse iconographique, révèle une étude attentive de l'architecture et des décors antiques. Ici l'inspiration antique est renouvelée, afin de laisser place à un discours qui exalte davantage l'imagination qu'il ne satisfait de simples aspirations décoratives.



Figure 29. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 4^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 30. Cercle de Luzio Luzzi (?), fontaine Arno, v. 1547, loggia, Palazzo della loggia, Bagnaia.

2.2 Iconographie : état de la question et sens de lecture

De 1945 aux années 2000, le décor du plafond de la loggia *bagnaiola* n'a que brièvement été évoqué par les historiens et historiens de l'art, aucun ne s'y attardant suffisamment longtemps pour en fournir, sinon des pistes iconographiques, du moins une analyse sommaire. Arnaldo Bruschi (1956 : 7) le premier révéla la nature de ce cycle. De manière succincte, sans leur accorder l'intérêt qu'elles méritent, il évoqua les « grottesche del soffitto a cassettoni » qu'il attribua, à tort, à la volonté du cardinal Alessandro Peretti Montalto. Vincenzo Frittelli prêta attention en 1979 aux inscriptions latines surmontant les fontaines de la loggia dont il produisit une traduction italienne. Il y perçut une allusion au cycle plafonnant et une clé iconographique, concluant que le cardinal Ridolfi y avait fait représenter les « vere imprese d'Enea »¹⁵¹. Dès lors, il fut admis, sans la moindre analyse substantielle de l'ensemble décoratif, que les quinze scènes dont il se compose illustraient les aventures d'Énée. L'hypothèse énoncée par Vincenzo Frittelli fut, notamment, reprise par Anna Battellocchi (2003 : 106 – 119) dans son mémoire de maîtrise consacré à l'intégralité des décors du palais épiscopal de Bagnaia. Battellocchi fonde, tout comme Frittelli, son analyse iconographique du programme de la loggia sur la seule lecture du distique latin situé au-dessus de la fontaine sud – « VERA HIC AENEADUM FACTA VIDERE LICET ».¹⁵² L'étudiante identifie donc, dans l'ensemble des scènes peintes, des épisodes du récit virgilien. Or, s'il est vrai que le héros troyen apparaît dans ce décor, il n'y occupe pourtant, comme nous le verrons, qu'un rôle secondaire. De plus, elle néglige deux éléments cruciaux : l'accès à la loggia et l'appréhension du décor par le visiteur, omissions qui la conduisent à une interprétation erronée des scènes historiées. Elle examine le cycle plafonnant à partir du côté sud de la loggia, fournissant une lecture des scènes centrales allant de la gauche vers la droite, en dépit de motifs iconographiques pourtant explicites qui nous incitent, aujourd'hui, à employer une démarche parfaitement opposée.

Les hôtes de Niccolò Ridolfi accédaient à la loggia par l'entrée principale, située au nord-est de la paroi orientale. Les deux entrées suivantes, respectivement situées au centre et au sud-est de la paroi orientale, permettaient de rejoindre les appartements privés du cardinal

¹⁵¹ Frittelli (1980 : 5 et 1991 : 161).

¹⁵² « Ici il est permis de voir les vrais hauts faits des descendants d'Énée [des romains]. » Je tiens à remercier Christian Raschle pour cette traduction.

florentin. Lorsque l'on pénètre encore aujourd'hui dans la loggia par cette première porte, on peut observer une partie du paysage extérieur et, à droite, une première fontaine. Puis, lorsque l'on porte le regard au plafond, tout en traversant l'espace de la loggia, on découvre l'ensemble du cycle pictural divisé en cinq compartiments. Enfin, au terme de la déambulation, on rencontre, à l'extrémité sud de la loggia, la deuxième fontaine. Nous avons évoqué précédemment la double orientation des scènes centrales et latérales, peintes au sein de ces compartiments, ainsi que l'importance accordée aux premières. C'est pourquoi, nous procéderons séparément à l'analyse iconographique des scènes centrales et des scènes latérales. Après ces considérations, il est, selon nous, tout à fait cohérent et logique de penser que l'artiste a précisément disposé les scènes du plafond en fonction des modalités d'accès que nous venons de distinguer et qu'il faut débiter notre analyse par le compartiment situé en face de l'entrée ; une analyse que nous achèverons par le compartiment placé au-dessus de la fontaine sud. Afin d'approfondir ces observations et de fournir de nouvelles interprétations, nous proposons de faire abstraction, dans un premier temps, des fontaines et de leurs inscriptions pour ne prendre en compte que l'iconographie du décor du plafond de la loggia.

2.2.1 Étude des scènes centrales : de l'*Hymne Homérique* au récit virgilien

La scène centrale du premier compartiment ayant disparu, nous considérerons en premier lieu le sujet de la scène figurée à l'intérieur du *quadro riportato* octogonal du second compartiment : le *Rapt de Proserpine* (**fig. 31**). Il nous sera plus aisé, après l'analyse iconographique complète des scènes encore visibles du plafond, de formuler des hypothèses concernant le sujet probable du premier tableau disparu.

Le mythe grec de Déméter, indissociable de sa fille Perséphone (Proserpine pour les romains), s'est formé à partir de trois versions antiques : celle des *Hymnes homériques*, celle de la tradition orphique et celle de la tradition sicilienne. L'enlèvement de la jeune Perséphone a, tout d'abord, été évoqué brièvement dès l'époque archaïque par des auteurs grecs tels que Hésiode (*Théogonie*, 912 – 914), Callimaque (*Hymnes*, 6, 18), Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, V, 2 – 3), Euripide (*Électre*, 1301 – 1368), ou encore, Apollodore (*Bibliothèque*, I, 5, 1, 1 – 2). Il fut aussi intégralement décrit, pour la première fois, dans l'*Hymne homérique* à

Déméter, puis mentionné dans les *Hymnes Orphiques* (XVIII – XXIX)¹⁵³. À la lecture du premier poème, on apprend que la jeune Perséphone (Coré) est enlevée par Hadès – grâce à la complicité de Zeus – pendant qu’elle arrache à la terre un narcisse, lors d’une cueillette de fleurs dans les « plaines nysiennes » en compagnie de ses amies Océanides. Le dieu infernal s’enfuit sur son char étincelant et emporte dans ses bras sa captive gémissante dont personne, en dehors de sa mère, n’entendit ni les supplications ni les cris. L’auteur de *l’Hymne* poursuit son récit par la description de la recherche désespérée de Déméter, la révocation et le rétablissement des dons de la nature par la déesse, puis les enseignements de son culte appelés « les Mystères d’Éleusis ».



Figure 31. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Rapt de Proserpine*, 2^{ème} compartiment, scène centrale, v. 1547, loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaiia.

Cérès, déesse de l’abondance, du blé et des moissons, a été assimilée par les romains à Déméter dont elle reprit les attributs et la mythographie. Cependant, tout comme pour son alter-ego, au rôle secondaire dans le panthéon grec, on oublia rapidement ses qualités législatrices au profit de ses propriétés maternelles, jusqu’à ne retenir d’elle qu’une allégorie de la fécondité, de la Terre ou de l’Été. La principale cause de cette évolution et de ce glissement narratif fut

¹⁵³ Brehm Aus Unna (1996 : 10 – 14).

l'incroyable attention que l'on porta à l'épisode fondateur de son mythe : l'enlèvement de sa fille. Figuré isolément, cet événement devint, dans la littérature et les arts figuratifs du Moyen Âge et de la Renaissance, un leitmotiv permettant l'expression pathétique et celle, inattendue, de l'amour courtois et conjugal¹⁵⁴. Or, si le rapt de la jeune déesse est à de très nombreuses reprises représenté séparément, ou inclus dans un ensemble décoratif dédié à un autre mythe ou à une allégorisation particulière, il est assez peu courant qu'un programme iconographique soit entièrement consacré aux péripéties successives de son récit mythologique, comme c'est le cas à Bagnaia.

Les auteurs et poètes antiques latins, à l'instar de Cicéron (*De Natura Deorum*, 2, 66f), Virgile (*Géorgiques*, I, 147 – 149) ou Hygin (*Fables*, 146), mentionnent l'épisode du rapt dans leurs œuvres. Toutefois, c'est à Ovide que l'on doit un récit complet du mythe de Cérès dans les *Métamorphoses* (5, 341 – 408) et dans les *Fastes* (4, 417 – 454) ; deux œuvres qui ont, sans aucun doute, largement inspiré l'iconographie du décor de la loggia. Dans le poème épique ovidien, l'incident est chanté par la muse Calliope lors d'un concours opposant les Muses aux Piérides. Le drame se déroule en Sicile, une région chère à Cérès, appelée aussi la « Trinacrie ». Contrairement à ce qui est rapporté dans l'*Hymne*, Zeus n'est pas le complice du ravissement de Proserpine ; Vénus en est la principale instigatrice. Tandis que Pluton parcourt la Sicile afin de s'enquérir des éventuelles brèches que pourraient causer à son royaume les secousses provoquées par le géant Typhée, enfoui sous l'île et sous l'Etna, Vénus aperçoit le dieu et ordonne à Cupidon de l'atteindre d'une de ses flèches. La déesse, impuissante face à la chasteté de ses sœurs, Minerve et Diane, qui s'opposent à son emprise, souhaite, grâce à cette entreprise, étendre son pouvoir sur le souverain des Enfers et sur la fille encore vierge de Cérès. À peine la flèche décochée, Pluton aperçoit et enlève Proserpine, occupée à cueillir des lys blancs et des violettes avec ses compagnes, près des fondements d'Henna et des bois du lac Pergus. Le dieu s'enfuit avec elle sur son char, à travers d'innombrables lacs, étangs et fleuves. Ovide rapporte toutefois l'intervention d'un personnage inédit, étranger au récit mythologique original. Selon

¹⁵⁴ L'enlèvement de Proserpine était, par exemple, représenté sur les parois externes et internes des *cassoni*, des petits coffrets offerts aux futures mariées, en tant qu'allégorie de la fertilité. Voir le *cassone* conservé au Metropolitan Museum of Art de New York, datant de 1480 – 1495, et réalisé par un artiste florentin ou lucquois. Le rapt de Proserpine et son mariage forcé avec Pluton se prêtent particulièrement à l'interprétation sensuelle et érotique. À ce sujet, voir l'analyse de l'*Hymne homérique* par Le Meur-Weissman (2011 : 57 – 64).

le poète, la nymphe Cyané, qui se trouve près de Syracuse et fait face à une source nommée Aréthuse¹⁵⁵, apparaît à mi-corps devant le dieu et tente de l'arrêter dans sa course folle, à l'embouchure du fleuve. Pluton, impitoyable, brandit son sceptre, la fait disparaître et ouvre la terre en deux afin de rejoindre le monde souterrain¹⁵⁶.

Au centre de la composition du second *quadro riportato* (**fig. 31**), on reconnaît facilement le couple Pluton/Proserpine s'enfuyant sur un char doré mené par deux chevaux. Leur fuite est subtilement suggérée par le gonflement des étoffes et l'onde provoquée par les coursiers infernaux à la surface du fleuve qu'ils traversent. Pluton, représenté en homme viril et barbu, est reconnaissable au sceptre qu'il brandit en direction de Cyané¹⁵⁷, figurée nue, à mi-corps, tentant désespérément de leur faire rempart, hors des « eaux [qui] confluent, enfermées en un étroit passage » (*Métamorphoses*, 5, 409 – 410). Quant à Proserpine, tenue fermement à la taille par Pluton, elle est reconnaissable au *pathos* de sa gestuelle qui trahit sa confusion et son accablement. Autour d'eux, une abondante végétation illustre l'éternel printemps qui régnait dans l'île sicilienne avant l'enlèvement. Dans ce paysage idéalisé, le peintre a disposé des monuments antiques de forme circulaire, probablement des temples, ou des mausolées¹⁵⁸. Enfin, à gauche de la composition, au premier plan, sont représentées trois figures féminines. Deux d'entre elles sont en partie tronquées par la forme du médaillon. Elles sont vêtues à l'antique, d'un chiton et d'une tunique de couleurs différentes. Les deux premières, la tête tournée l'une vers l'autre, le bras gauche et l'index tendus en direction de Pluton et Proserpine – qu'elles indiquent aussi au visiteur – semblent s'inquiéter et débattre de l'incident. La troisième, en revanche, leur tourne le dos et s'avance vers la rive du fleuve, probablement dans le but de porter secours à Proserpine. Il est possible de reconnaître, au centre du trio, Diane portant dans sa coiffe son emblématique croissant de lune. En revanche, l'absence d'attributs ou d'indices ne nous permet pas d'identifier avec certitude la figure de gauche et celle de droite. Elles pourraient être les nymphes ou les Océanides, compagnes de Proserpine citées par Ovide et l'auteur de l'*Hymne*. Nous pourrions également les identifier à Vénus et Minerve, deux divinités

¹⁵⁵ La métamorphose d'Aréthuse est rapportée par Ovide (*Métamorphoses*, 5, 572 – 641).

¹⁵⁶ Dans les *Fastes* (4, 423 – 450), les propos de l'auteur sont plus concis et diffèrent sur certains points. Proserpine est, par exemple, enlevée alors qu'elle participe avec sa mère à un banquet organisé par la nymphe Aréthuse.

¹⁵⁷ L'opposition de la nymphe est aussi rapportée par Diodore de Sicile et Claudien. À ce sujet, voir notamment le commentaire introductif de Charlet (1991 : XLIII).

¹⁵⁸ Ces éléments architecturaux ponctuent l'ensemble des scènes figurées dans chaque *quadro riportato*.

mentionnées, entre autres, par Diodore de Sicile (5, 3, 4) parmi les suivantes du cortège de la jeune Coré et par l'auteur de l'*Hymne homérique* (v. 424 – 425), auxquelles Euripide (*Hélène*, 1301 – 1369) et surtout Claudien, confèrent un rôle de premier plan dans leurs œuvres.

S'inspirant de la tradition orphique et du récit ovidien, Claudien renouvela, au 5^{ème} siècle, le mythe de Proserpine dans son épopée inachevée, « *De raptu Proserpinae* ». Il attribua à Diane, Minerve et Vénus une nouvelle fonction. Vénus demeure l'instigatrice de l'enlèvement ; Jupiter le lui a ordonné après que Pluton lui eut réclamé une épouse. Diane et Minerve accompagnent Vénus lors de la cueillette, en compagnie de Proserpine. Elles servent, comme le remarque Jean-Louis Charlet (1991 : XLI) : « involontairement de caution de moralité à Vénus, permettant ainsi à la ruse de réussir ». Or, si elles répondent de la moralité de Vénus, leur présence lors du rapt et leur vive opposition à Pluton (II, 205 – 246) accentuent également l'atteinte portée à la probité de Proserpine, en somme, l'atteinte portée à sa virginité. Au 14^{ème} siècle, l'immoralité de la jeune fille est mise en exergue dans l'*Ovide moralisé* (V, 1833 – 2036 et 2756 – 3040)¹⁵⁹. Cette traduction médiévale d'Ovide, enrichie des différentes versions grecques et latines du mythe, insiste sur la tristesse de Proserpine, provoquée par la perte de ses fleurs et non par son enlèvement. Une bassesse d'esprit qui contraste, dans cette version moraliste, avec l'intégrité et la chasteté de Diane – et de Minerve – qui n'a succombé ni aux hommes ni au péché¹⁶⁰.

La présence de Diane dans la représentation du rapt de Proserpine ne serait pas due uniquement à une tradition littéraire ; elle rend compte aussi d'une tradition figurative. Dès l'Antiquité, elle est représentée, en compagnie de Minerve et Vénus, sur des cratères, des vases apuliens, des fresques et, surtout, sur les parois de sarcophages romains dits « perséphonien »¹⁶¹. Le plus célèbre de ces sarcophages, conservé à Aix-la-Chapelle, est celui dans lequel Charlemagne aurait été inhumé. D'autres, tout aussi remarquables, se trouvent respectivement à la Walter Art Gallery de Baltimore, au Musée Capitolin de Rome et au Musée

¹⁵⁹ On retrouve cette volonté moraliste dans les *Narrationes Fabularum Ovidianarum* (V, 4) du mythographe latin, Lactance Placide.

¹⁶⁰ Voir *infra*, chapitre 3, 3.2.

¹⁶¹ Le thème de l'enlèvement de Proserpine est un sujet de prédilection de l'art funéraire antique. À ce sujet, consulter Ambrogi (2009 : 505 – 546) et Lindner (1984).

des Offices de Florence¹⁶². Canoniquement, nous retrouvons figurés sur ces bas-reliefs trois ou quatre épisodes du mythe : l'enlèvement, l'opposition de Cyané, la poursuite du couple infernal par les compagnes de Proserpine, par Cérès, mais aussi par Diane et Minerve suivies de Vénus¹⁶³. Les peintres de la Renaissance héritèrent de cette double tradition antique et médiévale. Dans leurs propres interprétations du récit mythologique, ils adoptèrent cette solution iconographique et intégrèrent à leur composition la triade divine.

En 1501, Luca Signorelli achève la décoration de la *Cappella di San Brizio*, aussi appelée *Cappella Nuova*, de la cathédrale d'Orvieto. Aux parois de cette chapelle, le peintre toscan réalise une galerie de portraits d'écrivains peints à fresque, parmi lesquels figurent Homère, Virgile, Ovide, Lucain et Dante. Chaque portrait est entouré de grotesques et de quatre *tondi* dont les scènes illustrent des passages de leurs œuvres, dédiés à la description des Enfers païens et chrétiens. Ce thème appuie le discours eschatologique chrétien peint aux voûtes. Au côté sud, surplombé de la scène des *Damnés aux Enfers*, le portrait d'Ovide est représenté juxtaposé à celui de Virgile. Ce dernier est encadré de quatre scènes illustrant les différents épisodes du livre V des *Métamorphoses*. Dans le sens horaire, nous observons : *Proserpine accompagnée de Diane, Minerve et Vénus* (**fig. 32**), puis le *Rapt de Proserpine*, *Hadès aux Enfers* et enfin *Cérès cherchant sa fille*. La première scène est, comme le souligne Rose Marie San Juan (1989 : 79), empruntée directement au récit de Claudien, car Ovide ne rapporte pas la présence des trois déesses aux côtés de Proserpine durant sa cueillette de fleurs¹⁶⁴. L'écart conçu par le peintre avec l'objet de sa représentation – les *Métamorphoses* – n'est pas ici anodin. Il rend compte, à la fois, d'une condensation des différentes sources littéraires de ce mythe et d'une volonté encyclopédique, que l'on retrouve aussi dans l'*Ovidio vulgarizato*, imprimé à Venise en 1497. Luca Signorelli s'inspira, sans doute, de cette traduction libre des textes d'Ovide (San Juan 1989 : 80 – 81). En effet, la moralité dont est imprégné ce texte correspondait parfaitement à

¹⁶² Koch (1978 : 75 – 77).

¹⁶³ À noter, la présence d'Hermès psychopompe conduisant le quadrigé dans la plupart des représentations de l'enlèvement de Proserpine de l'art antique.

¹⁶⁴ On reconnaît les déesses à leurs attributs, de gauche à droite : Diane munie de son arc, Proserpine, Minerve armée de l'égide, d'un bouclier et d'un casque, et enfin Vénus qui observe son reflet dans un miroir. Une autre tradition reconnaît dans ce portrait celui de Claudien, voir Gilbert (2003 : 93 – 94).

l'intention didactique du programme complet de la chapelle. Ainsi, les Enfers étaient exposés aux fidèles selon une double historicité, païenne et chrétienne.

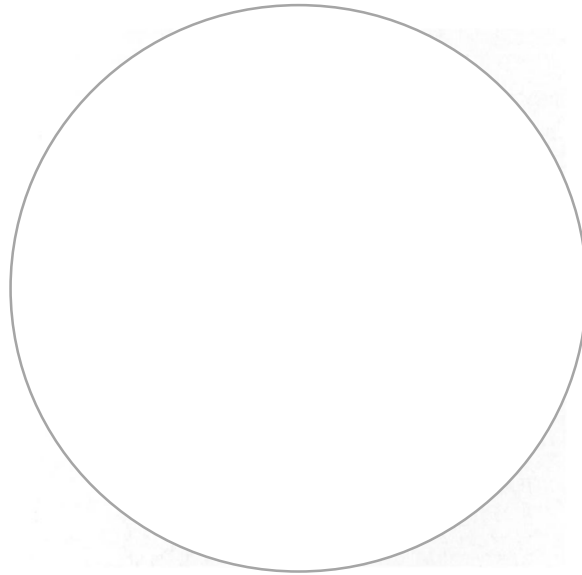


Figure 32. Luca Signorelli, *Proserpine accompagnée de Vénus, Minerve et Diane*, 1501, Cappella Nuova, Cathédrale d'Orvieto.



Figure 33. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Allégorie fluviale*, détail du 2^{ème} compartiment, loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 34. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Vénus et Cupidon*, détail du 2^{ème} compartiment, loggia, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

Dans un tout autre registre, Pierre Paul Rubens dépeint, entre 1614 et 1615, à la demande de Philippe IV d'Espagne, et non sans une certaine violence, une première version de l'*Enlèvement de Proserpine*. Le tableau était destiné aux appartements dédiés aux amours divins de la *Torre della Parada*. Pour cette esquisse, le peintre flamand s'inspira des œuvres d'Ovide et de Claudien, mais aussi des sarcophages antiques « perséphoniens ». Il reproduisit la poursuite des trois déesses parées de leurs attributs et la disposition en frise des personnages. Dans une seconde version de l'enlèvement, qu'il acheva en 1647, Rubens exagéra la brutalité de l'événement et la nécessité d'interrompre le ravisseur. Ainsi, il recadra le champ de la scène et accentua la proximité des personnages. Il dépeignit Minerve empoignant le bras de Pluton, rendant ainsi incertain, aux yeux du spectateur, le dénouement qu'il connaît et qu'il redoute.

Ces exemples permettent de mettre en lumière certains mécanismes de manipulation littéraire et picturale qui s'opèrent à travers les époques et participent, à la fois, à la formation d'un motif iconographique et à sa diffusion. Ils révèlent aussi la singularité de la représentation du *Rapt de Proserpine* tel qu'il est dépeint au plafond de la loggia de Bagnaia, où la présence de Diane – et l'incertitude de celle de Vénus et Minerve – nous autorisent à penser que le peintre a précisément souhaité introduire cette particularité. Le rapt peut alors, selon la sensibilité du visiteur, revêtir une toute nouvelle signification au sein du programme iconographique.

De surcroît, l'enlèvement de Proserpine, tel qu'il est présenté à Bagnaia, comporte deux éléments supplémentaires qui ne figurent pas à Orvieto. En effet, nous observons, de chaque côté du second *quadro riportato*, parallèlement et perpendiculairement à l'axe central de celui-ci, deux petits tableaux peints à fresque. Fruits de l'invention du peintre, ils font écho à l'épisode dépeint dans le médaillon octogonal. Trois divinités sont figurées sur un fond blanc, selon une disposition qui rappelle les bas-reliefs antiques. À droite, nous découvrons Vénus et Cupidon (**fig. 34**). La pose de la déesse, tournée vers le visiteur, nue et à demi allongée sur une étoffe disposée sur un lit de feuillage, accoudée contre un monticule rocheux, rappelle celle des divinités fluviales. Elle tourne la tête en direction de son fils, Cupidon, appuyé de la main droite sur son arc et représenté dans un *contrapposto* serpentin particulièrement marqué. De sa main gauche, il tient un lambeau de tissu : détail qui correspond à une partie de l'étoffe de la robe de Proserpine déchirée lors de son enlèvement. Cette scène préfigurerait ainsi l'achèvement de l'entreprise de Vénus et montrerait au visiteur la déesse jouissant d'un repos agréable, une fois

la mission de son fils accomplie. En pendant, à gauche du médaillon octogonal, le peintre a figuré, sur un fond blanc, sous les traits d'un vieil homme et dans une pose identique à celle de Vénus, la personnification d'une divinité fluviale – peut-être Achéloos (**fig. 33**). En effet, elle est accoudée à une urne d'où sort un cours d'eau et tient de sa main droite une corne d'abondance remplie d'épis de blé. Liée à l'abondance et au printemps, cette divinité illustre probablement les temps idylliques qui précédèrent le rapt. Dans les œuvres picturales ou sculpturales de l'Antiquité, comme dans celles du Moyen Âge et de la Renaissance, nous ne trouvons aucune représentation de cette divinité fluviale associée à l'enlèvement de Proserpine. En revanche, nous y retrouvons Vénus et Cupidon. Ces derniers sont figurés, par exemple, à l'arrière-plan de la scène de la gravure de Benedetto Bordone, qui accompagne l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* de Giovanni de' Bonsignori, imprimé à Venise en 1501 (**fig. 35**). Il en est de même de la gravure de Niccolò degli Agostini, qui illustre l'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*, publié en 1522 à Venise et qui s'inspire très nettement de la première version.



Figure 35. Giovanni de' Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1501 [1497], f. 40v, New York, Metropolitan Museum of Art.

Après le rapt de Proserpine vient la quête de Cérès, traduite par des journées d'errance et représentée à Bagnaia au centre des troisième et quatrième compartiments (**fig. 36, fig. 37**). La recherche désespérée de Proserpine par sa mère est longuement décrite dans l'*Hymne homérique à Déméter*, dans les *Métamorphoses* (438 – 571) et dans les *Fastes* (4, 455 – 595), tandis qu'elle n'est que brièvement rapportée par Claudien (3, 330 – 448). Dans les arts figuratifs, la déesse est généralement représentée sur un char tiré par deux serpents ou deux dragons, armée d'un flambeau dans chaque main. Cette solution, d'une grande efficacité iconographique, que l'on observe dès l'Antiquité au revers de pièces de monnaie datant de la République romaine et sur les parois des sarcophages perséphoniens, devint un type de représentation répandu, repris par les artistes de la Renaissance avant la seconde moitié du Cinquecento¹⁶⁵. Cérès est figurée, selon cette typologie, aux parois extérieures de *cassoni*, mais aussi par Luca Signorelli dans la *Cappella di San Brizio* de la cathédrale d'Orvieto, ou encore par Giovanni Antonio Bazzi, dit le Sodoma, dans la *Chambre des noces d'Alexandre le Grand et Roxane* à la villa Farnésine à Rome. À notre connaissance, ce n'est qu'après la seconde moitié du Cinquecento, et principalement au 17^{ème} siècle, que les différentes péripéties du voyage de Cérès – sa rencontre avec une vieille femme ou avec le roi d'Éleusis Céléos et sa femme Métanire, la métamorphose d'Ascalaphe, sa visite à Cyané et à Aréthuse – sont dépeintes¹⁶⁶. Bagnaia fait ici figure d'exception en arborant, avant le milieu du 16^{ème} siècle, deux représentations inédites des quatre étapes successives de sa recherche, réalisées sans le secours d'aucun modèle, antique ou contemporain.

¹⁶⁵ Elle apparaît ainsi dans la gravure *Imagine di Cerere Siciliana*, dans *Le imagini de i dei de gli antichi* de Vincenzo Cartari (p. 208) ; au plafond peint par Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi et Marco Marchetti da Faenza (1555 – 1558) dans la *Sala di Cerere* du *Quartiere degli Elementi* du Palazzo Vecchio de Florence ; aux parois de la *Sala degli Elementi* (1574 – 1575) du Palazzo Firenze de Rome, peintes à fresque par Jacopo Zucchi, ou encore aux parois latérales de la seconde *Camera Tiburtina* de la Villa d'Este de Tivoli peinte, peut-être, par Cesare Nebbia et ses élèves vers 1569.

¹⁶⁶ À titre d'exemple, voir la gravure de Virgil Solis, publiée en 1569 dans le manuscrit *Ovidii Metamorphosis*, qui représente la rencontre de Cérès avec une vieille femme et la transformation d'un enfant en lézard et non pas, comme l'indique le site de la Bibliothèque nationale de France, la transformation du fils de Céléos en lézard. Virgil Solis, *Déméter (Cérès) cherche sa fille Proserpine (Perséphone). Hébergée par une famille, elle change le fils de Céléos en lézard*, fig. p. 65. OVIDE, *Ovidii Metamorphosis*, Bibliothèque nationale de France, Res m Yc 235/Microfilm R 40489. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200054w/f65.item>.



Figure 36. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Cérès ayant enflammé une torche au Mont Etna / Cérès et Triptolème accueillis par une prêtresse devant le temple de la déesse à Éleusis*, 3^{ème} compartiment, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 37. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Cérès et Cyané-Aréthuse / Cérès et Jupiter*, 4^{ème} compartiment, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

Ainsi, au troisième *quadro riportato* (**fig. 36**) nous découvrons *Cérès ayant enflammé une torche au Mont Etna* puis *Cérès et Triptolème accueillis par une prêtresse devant le temple de la déesse à Éleusis*. À droite de la composition, la déesse, identifiable à la couronne d'épis ceignant ses tempes, brandit de sa main droite un flambeau. Elle est vêtue d'un chiton pourpre, et d'une tunique et d'un manteau bleus. Derrière elle, se trouve un volcan en éruption, l'Etna. Cette première partie de l'image correspond au début de sa quête quand elle avait allumé « aux feux de l'Etna des torches faites de troncs de pins / qu'elle porte, sans répit, à travers les ténèbres glaciales. » (*Métamorphoses*. 5, 440 – 443). À gauche de la composition, trois personnages figurent à proximité du porche d'un palais. À l'extrémité gauche, une femme, vêtue d'une tunique et d'un manteau jaune dont le pan supérieur de l'étoffe se transforme en un délicat voile qui recouvre sa chevelure, descend les marches du *podium* de l'édifice. Elle présente un plat (*phiale*) – où est disposée une offrande – à Cérès, reconnaissable à ses attributs, et à l'enfant qui se trouve à droite de la déesse. Cette dernière, représentée de trois-quarts dos, tourne la tête et une partie de son buste en direction de l'enfant qui semble retenir toute son attention.

Le récit des *Métamorphoses* se poursuit, directement après l'épisode de l'Etna, par la rencontre de Cérès avec une vieille femme et la métamorphose d'un enfant (5, 446 – 461). La déesse ayant renoncé à regagner l'assemblée des dieux, assoiffée par sa longue marche, frappe à la porte d'une demeure modeste. Une vieille lui répond et lui offre un breuvage composé d'eau et d'orge grillé (5, 450). Un enfant moqueur, qui assiste à la scène, s'approche de la déesse et commente son appétit. Elle transforme aussitôt l'insolent en lézard en lui versant sa boisson sur la tête (5, 453 – 461). Au plafond de Bagnaia, le palais figuré dans l'image n'a rien de la demeure modeste évoquée par Ovide. Le personnage représenté à l'extrémité gauche et dont il est difficile de deviner l'âge en raison de la détérioration du décor, se distingue par sa posture et son geste d'offrande. On pourrait l'identifier à la vieille femme qui permet à Cérès d'étancher sa soif. Quant à l'enfant, nous ne savons s'il subira une métamorphose pour son outrage, toutefois, l'attitude de la déesse semble révéler qu'il monopolise toute son attention.

Cet incident n'est pas rapporté par le poète dans les *Fastes*. Au contraire, c'est une tout autre péripétie qu'Ovide relate en réinterprétant un passage de l'*Hymne homérique*, dédié à la rencontre de Déméter avec Céléos, le roi d'Éleusis. Dans cette version grecque du mythe, Déméter rencontre les quatre filles du souverain, puis elle est accueillie par la reine Métanire,

assise près de l'entrée d'un palais, allaitant son fils Démophon. Après avoir offert une boisson à la déesse, elle lui confie le soin de veiller sur l'enfant. Durant la nuit, à l'insu de tous, Déméter le plonge dans un feu divin afin de le rendre immortel. La reine se méprend sur les intentions de la nourrice dont elle découvre la nature divine. Furieuse d'avoir été reconnue, Déméter abandonne Démophon sur le sol. Elle ordonne, par la suite, qu'on bâtisse un temple en son honneur et promet au peuple de lui enseigner ses mystères – c'est-à-dire son culte – et l'agriculture dont elle connaît les secrets (v. 273). Longtemps après avoir retrouvé sa fille, elle reviendra à Éleusis pour confier cette mission aux sages de la ville : au roi Céléos, à Triptolème et à Eumolpe.

Dans les *Fastes* (4, 508 – 562), le roi homérique perd toute sa splendeur. Il y est présenté, sous le nom de Célée, comme un vieux paysan d'Éleusis qui offre l'hospitalité à Cérès et dont l'enfant mâle, Triptolème (et non pas Démophon), requiert des soins divins. La déesse est accueillie dans leur modeste chaumière par sa femme, Métanire. La guérison de l'enfant et la découverte de Métanire reprennent à l'identique les descriptions de l'*Hymne*. Seule la sentence divine diffère : Triptolème, lorsqu'il atteindra l'âge adulte, sera le premier agriculteur (*Fastes* 4, 537 – 562).

L'identité et la filiation de Triptolème, qui enseigna aux hommes l'agriculture et le culte de Déméter, sont particulièrement ambiguës dans la mythologie grecque et romaine. Il est présenté par l'auteur de l'*Hymne* comme un sage éleusinien qui n'a aucun lien de parenté avec les souverains de la cité grecque. Ovide en fait, soit l'enfant d'un couple de paysans éleusiniens (*Fastes*, 4, 510), soit un jeune athénien qui reçoit le char de Cérès et se voit confier le soin de répandre les semences (*Métamorphoses*, 5, 645 – 661). Pour le Pseudo-Apollodore (*Bibliothèque*, I, 5, 2) et pour Pausanias (*Description de la Grèce*, I, I, c.14), Triptolème est le frère aîné de Démophon, le fils de Céléüs et Métanire. Ainsi, selon l'auteur de la *Bibliothèque*, Cérès jeta Démophon dans le foyer après avoir été reconnue par la reine d'Éleusis, puis elle donna son char tiré par deux serpents, ainsi que des semences de blé, au deuxième fils des souverains. D'autres traditions encore en font le fils de Déméter (Dugas 1950 : 11).

Pour résumer, il semble que le peintre de la loggia ait, précisément, traduit l'ambivalence des récits mythologiques en se jouant de l'identité trouble de cet enfant et en formulant, au troisième *quadro riportato*, une solution iconographique singulière et inédite qui synthétise, à

elle seule, les différentes versions de cette étape éleusinienne. En effet, l'architecture figurée à gauche de la composition nous inciterait à reconnaître, de prime abord, le palais d'Éleusis, tel qu'il est décrit dans l'*Hymne homérique à Déméter* ; les personnages présents près du seuil seraient alors Métanire, Déméter et Démophon. Or, ce palais serait plus vraisemblablement le temple exigé par la déesse après avoir été reconnue par Métanire et construit par les habitants sur les ordres du roi Céléos. De plus, ce temple est d'une grande importance dans le récit homérique puisque Déméter choisit de s'y réfugier pour rester à l'écart des dieux et qu'elle y retrouve sa fille revenue du monde souterrain, à la fin du récit (v. 384 – 385). Suivant cette hypothèse, la femme à la *phiale*¹⁶⁷ serait donc, non plus Métanire, mais une prêtresse en charge du culte dédié à la déesse. De ce fait, quelle serait alors l'identité de l'enfant représenté à droite de l'édifice ? Après un examen attentif, nous constatons que le peintre a introduit plusieurs indices formels qui confirment l'identification de la prêtresse et, par conséquent, révèlent l'identité de ce troisième personnage.

La courbure du corps de la prêtresse qui descend du *podium*, celle de sa tête, ses bras tendus et le plat qu'elle présente forment deux lignes parallèles qui convergent en direction, non pas de Déméter – dont la tête et le regard sont ostensiblement tournés dans le sens opposé au regard de la prêtresse –, mais de l'enfant, indiquant ainsi explicitement le destinataire de l'offrande. Et, de manière à ce que cet enfant attire toute notre attention, son regard se dirige en dehors de l'espace de la représentation, vers le visiteur. Il nous interpelle et nous prend à témoin de sa progression vers l'offrande, vers la prêtresse et *in fine* vers le temple. Il gravit la première marche du podium alors qu'elle descend la seconde ; tous deux figurent au même niveau, tandis que Déméter se tient légèrement en retrait. Il semble alors évident, de par l'importance accordée à cet enfant dans la représentation, que Triptolème s'est substitué à Démophon. Ce dernier, occupant un rôle mineur dans la théogonie grecque, n'aurait que très peu d'intérêt au sein du programme iconographique de la loggia. En somme, cette scène exposerait l'initiation religieuse d'un Triptolème encore en bas âge, et annoncerait son voyage civilisateur. Il serait accompagné, jusqu'au seuil du temple dédié à Déméter, par la déesse elle-même et accueilli par une prêtresse

¹⁶⁷ À cause de l'altération de cette scène, qui – rappelons-le – s'est intégralement effondrée en 2006, il est difficile de reconnaître la nature de cette offrande. Nous pensons soit à des capsules de pavot, soit à la décoction (le *cycéon*) que les néophytes ingéraient durant l'initiation aux Mystères d'Éleusis, semblable à celle qui est offerte à la déesse par Métanire.

en charge du rituel. Cette initiation – uniquement suggérée par les mythographes –, telle qu'elle est imaginée ici par le peintre, offre deux niveaux de lecture hérités de l'*Hymne homérique*, que l'on retrouve aussi dans les *Métamorphoses* d'Ovide, chez Apollodore et Pausanias.

Dans l'*Hymne*, lorsqu'elle se présente à Éleusis, Déméter connaît déjà, par le Soleil, le destin de Proserpine. Elle est une mère affligée, endeuillée par la disparition de sa fille. Elle erre dans le monde terrestre, refuse de se nourrir et de regagner l'Olympe. Elle devient la nourrice d'un enfant, qu'elle soigne et tente de rendre immortel. Puis, par vengeance envers Zeus, elle détruit les récoltes et révoque les dons de la nature, privant ainsi les hommes de nourriture et les dieux d'offrandes (v. 305 – 306)¹⁶⁸. Seules les retrouvailles avec sa fille marqueront le retour du Printemps et des moissons : la déesse retournera à Éleusis et enseignera aux hommes et à Triptolème l'agriculture (v. 470 – 495) et son culte¹⁶⁹. Ce passage du poème dévoile la nature maternelle et nourricière de Déméter. Elle est la personnification de la Terre et l'incarnation de la prospérité. Il révèle aussi sa nature législatrice car, grâce à l'agriculture, elle apporte les lois et la paix aux hommes. Triptolème, invariablement lié à Déméter et Perséphone dans la mythologie grecque puis romaine, accomplit la mission civilisatrice et religieuse qui lui est confiée. Il est, auprès des hommes, l'hiérophante de Déméter et le « prophète du blé », comme le nomme Charles Dugas (1950 : 9 – 15).

La représentation de l'initiation religieuse que s'apprête à recevoir Triptolème se situe précisément au centre du troisième compartiment et, donc, au centre du plafond de la loggia. Cette singulière représentation a deux vocations. Elle illustre les premières journées de recherche de la déesse, poursuivant ainsi la narration continue du mythe figuré au centre des compartiments, et elle annonce le second thème ou thème secondaire du programme iconographique de la loggia, dépeint dans l'ensemble des *quadri riportati* latéraux des cinq compartiments, consacré à l'éducation de Triptolème.

Au compartiment suivant, Cérès apprend enfin d'une nymphe, puis de Jupiter, ce qu'il est advenu – et adviendra – de Proserpine. Ainsi, la scène représentée dans le médaillon central

¹⁶⁸ Dans les *Métamorphoses*, le courroux de Cérès est plus violent. Elle détruit les outils qui servent à l'agriculture, anéantit les moissons et cause la mort des paysans (5, 474 – 484).

¹⁶⁹ Au sujet de l'*Hymne homérique à Déméter*, il peut être intéressant de consulter Calame (1997 : 120 – 121, 129 – 133) qui s'intéresse à la transcription du culte éleusinien dans l'*Hymne* et à la fonction culturelle de son énonciation par l'aède. Voir aussi Byl (2006 : 84 – 99) et Le Meur-Weissman (2011 : 35 – 65).

du quatrième compartiment illustre les deux derniers épisodes de cette histoire (**fig. 37**). Dans la partie inférieure du médaillon octogonal, Cérès apparaît pour la troisième fois consécutive. Elle fait face à une autre femme, figurée nue et à mi-corps, hors d'un cours d'eau, qui lui présente des deux mains une étoffe jaune. On serait tenté de reconnaître Cyané, la nymphe qui s'interposa en vain à la fuite de Pluton (**fig. 31**). Toutefois, Cyané a subi, lors de l'enlèvement de Proserpine, une métamorphose la condamnant à prendre l'apparence d'un petit lac circulaire¹⁷⁰. C'est sous cet état que Cérès, après son séjour éleusinien, rencontre la nymphe. Ne pouvant prendre forme humaine et, de ce fait, ne pouvant lui révéler l'identité du ravisseur, Cyané transmet un indice à la déesse : elle fait remonter à la surface de l'eau la ceinture de Proserpine, tombée durant le rapt (*Métamorphoses*, 5, 465 – 473). En l'occurrence, cette étoffe est représentée, dans la partie inférieure du médaillon, dans les mains d'une femme apparue à mi-corps. Afin d'identifier cette figure féminine, il nous faut connaître la suite du récit ovidien.

Après s'être saisie de la ceinture de Proserpine, Cérès, accablée de chagrin, abat sa colère sur les hommes. Elle rend stériles les champs, brise les instruments aratoires et décime les populations. Aréthuse, inquiète, apparaît alors devant la déesse (5, 487 – 508). Transformée en fontaine par Diane, la nymphe peut cependant prendre une apparence humaine (5, 572 – 641). Elle apprend à la déesse la destinée de Proserpine : depuis les profondeurs du Styx, elle a aperçu la nouvelle reine des Enfers. Il semble que la figure féminine représentée dans ce quatrième *quadro riportato* condense la nature de Cyané et celle d'Aréthuse et que le peintre, par la même occasion, fusionne en une seule et même représentation la rencontre de Cérès avec ces deux nymphes. Il n'est pas rare de reconnaître dans des œuvres picturales, postérieures au décor de Bagnaia, cette figure composite. C'est ainsi que dans l'un des deux tableaux du peintre hollandais Jans Soens (1548 – 1611), illustrant la recherche de Cérès¹⁷¹, on retrouve cette même figure émergeant jusqu'à la taille, d'un petit fleuve. Identifiée à Cyané, elle reprend toutefois l'iconographie propre à Aréthuse. Il en est de même, par exemple, de la gravure du français Léon Davent, *Ostendit Cereri Cianes quod nata reliquit* (1547 – 1550), réalisée d'après une œuvre de Léonard Thiry.

¹⁷⁰ Chez Diodore de Sicile (*Bibliothèque* V, VI), la source Cyané est créée par l'ouverture causée par Pluton.

¹⁷¹ Jan Soens, *Cérès et Cyané*, 16^{ème} siècle, huile sur toile, 1440 x 1824mm, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Valenciennes.

Les deux *quadri riportati* mineurs qui encadrent le médaillon octogonal, selon une formule déjà employée au second compartiment, présentent cette fois, non pas Vénus et Cupidon, ni une divinité fluviale masculine, mais deux nymphes à demi-allongées sur un tertre, accoudées à un apprêt rocheux, tenant chacune dans une main une corne d'abondance. Elles sont représentées en pendant, l'une de face, l'autre de dos.

Au Palazzo della Loggia, la rencontre de Cérès et Cyané-Aréthuse est mise en scène dans un paysage crépusculaire, peu hospitalier, où la nature luxuriante du second médaillon a laissé place à une végétation décharnée, hivernale, faisant écho au paysage nocturne et menaçant de la scène dépeinte au troisième compartiment, quant à elle éclairée par des jets de lave fusant de toutes parts de l'Etna. Ici, la principale source de lumière provient d'une apparition surnaturelle, figurée dans la partie supérieure, qui suggère au visiteur une présence divine. Dans cette nuée trône, à droite, Jupiter – aux pieds duquel est représenté un aigle – faisant face à sa sœur, la déesse des moissons. Cette scène illustre l'ultime étape du voyage de Cérès, lorsqu'après de nombreuses journées et nuits d'errance terrestre elle interroge enfin Jupiter sur l'avenir de leur fille. Elle supplie le dieu de rompre l'union, insupportable à ses yeux, de Proserpine et Pluton, et d'ordonner au dieu des Enfers le retour de la jeune fille (*Métamorphoses*, 5, 509 – 532 et *Fastes*, 4, 585 – 610). Malgré ses exhortations, Jupiter n'annule pas l'hymen. Toutefois, il permet à Proserpine de regagner le monde terrestre à l'unique condition qu'elle n'ait consommé aucune nourriture souterraine. Or, nous apprend Ovide, la jeune fille a goûté sept grains d'une grenade, scellant ainsi son destin (5, 535 – 538). Face à la douleur de Cérès, Jupiter concède le retour annuel de sa fille. Elle passera désormais la première moitié de l'année en compagnie de sa mère et la seconde avec son époux, en tant que reine des Enfers. Cet inébranlable jugement donne lieu, dans le compartiment suivant, à la plus inhabituelle et surprenante des représentations qui conclut, après la recherche de Cérès, ce premier cycle mythologique.

Le cinquième et dernier *quadro riportato* central (**fig. 38**) met en scène la rencontre inattendue de Proserpine, devenue reine des Enfers, et d'Énée. Cette scène, dont la composition et l'iconographie sont sans précédent dans les arts figuratifs, résulte de l'interprétation, de la part du peintre de la loggia, de l'œuvre virgilienne. Elle illustre un passage précis de la descente aux Enfers d'Énée, rapportée par Virgile au chant VI de l'Énéide et brièvement évoquée par

Ovide dans les *Métamorphoses* (14, 113 – 121). Alors qu’il est rare, si ce n’est unique, de découvrir un tel sujet associé à la représentation du mythe de Proserpine dans son intégralité, il s’inscrit, à Bagnaia, dans une parfaite continuité avec l’iconographie du cycle, comme nous allons le voir à présent.



Figure 38. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Énée présente le rameau d’or à Proserpine et Pluton accompagnés de la Sibylle de Cumès*, 5^{ème} compartiment, scène centrale, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

Après la prise de Troie (chant II), sa fuite (chant III), puis sa rencontre avec Didon, la reine de Carthage (chant IV), Énée gagne l’Italie où, depuis la Sicile et sur les conseils de l’apparition fantasmagorique de son père (chant V), il se rend à Cumès en vue de consulter la Sibylle. La prophétesse, intercesseur mystique, l’accompagne aux Enfers, jusqu’aux champs Élysées, afin de retrouver Anchise, son père (chant VI). Toutefois, avant ce voyage initiatique, il doit cueillir, sur les conseils de la Sibylle, le rameau d’or, une « baguette merveilleuse » (*Énéide*, 6, 409) qui autorise l’accès aux Enfers et l’entrée aux champs Élysées¹⁷². Après avoir cueilli ce rameau grâce à l’aide de sa mère, la déesse Vénus – épisode illustré, par exemple, par le peintre florentin Luca Penni (1500 – 1556) dans un croquis d’étude pour les peintures à fresque du château de Fontainebleau (**fig. 39**) –, le troyen, guidé par la Sibylle, se rend aux bords

¹⁷² Les significations mystiques du rameau d’or ont beaucoup intéressé les philosophes et les historiens de l’art. À ce sujet, il peut être intéressant de consulter l’œuvre pionnière de Frazer (1890) ou, plus récemment, les articles de Deswarte-Rossa (2005 : 9 – 49) et Ossa-Richardson (2008 : 339 – 368).

du Styx. Charon, le célèbre passeur, leur refuse l'accès à sa barque. Cependant, à la vue du rameau d'or, il calme sa colère et les transporte tous deux à l'entrée du royaume des morts (6, 384 – 413). Énée rencontre alors la malheureuse Didon, ainsi que différents guerriers grecs et troyens contre qui ou avec qui il a combattu. La Cuméenne l'amène ensuite vers le Tartare et enfin au royaume des Bienheureux (6, 628 – 636), où elle lui dit d'accrocher, à la porte des champs Élysées, le rameau d'or que « la belle Proserpine a exigé qu'on lui apporte [en] hommage [...] » (6, 142). Le héros aperçoit Orphée, puis le poète Musée, avant de retrouver Anchise aux bords du Léthé. Ce dernier lui révèle son avenir et les prophéties concernant sa descendance qui fondera Rome et y règnera, ainsi que les exploits de la *gens Iulia* (6, 679 – 901). Avant de regagner le monde terrestre, Énée et la Sibylle sont menés par le patriarche devant les deux *Portes du Sommeil*, « l'une est de corne [...], l'autre est faite d'un ivoire éclatant [...] » (6, 893 – 898). Il les fera sortir par la dernière porte. Les artistes de la Renaissance retiendront principalement de ce sixième chant, hormis l'instant où Énée cueille le rameau d'or, son entrée aux Enfers accompagné de la Sibylle et sa découverte des champs Élysées.

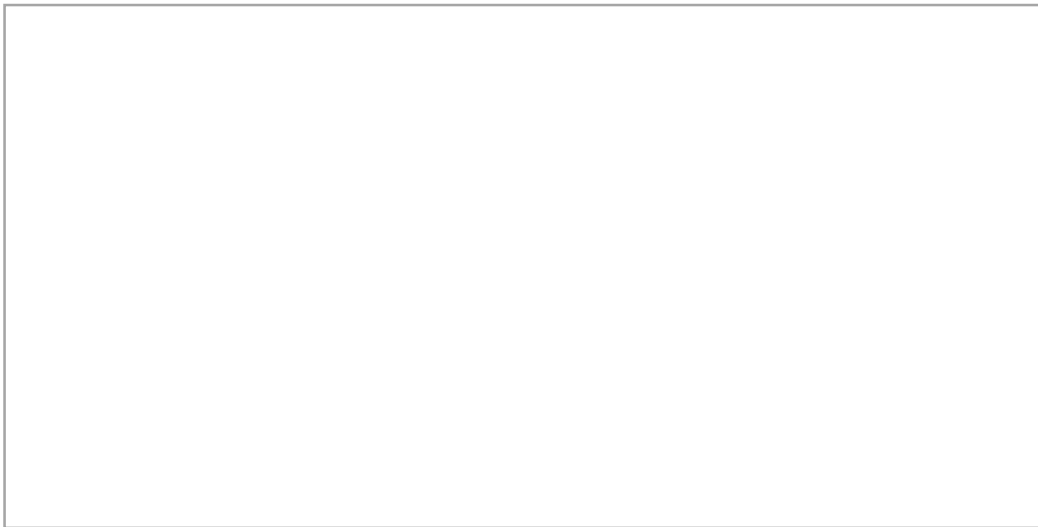


Figure 39. Luca Penni, *Énée et le rameau d'or*, 1547, dessin, Département des Estampes et de la réserve, B-5, Boîte Fol, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Dans la *Cappella di San Brizio* de la Cathédrale d'Orvieto, Luca Signorelli représente, à la droite du portrait d'Ovide, celui de Virgile, encadré de quatre petits *tondi*. Chacun est illustré d'un événement, rapporté dans l'*Énéide* ou les *Géorgiques*, qui s'inscrit en continuité avec les *Métamorphoses* d'Ovide. Le premier *tondo*, surmontant le portrait, dépeint *Énée et la Sibylle de Cumès à l'entrée des Enfers*¹⁷³ (**fig. 40**). Malgré les dommages du temps, on identifie aisément la catabase virgilienne grâce à la figuration du rameau d'or, tenu par Énée¹⁷⁴ ; un attribut constant de son voyage dans l'Hadès qu'il conservera jusqu'à son entrée dans l'Élysée. Rappelons que le héros troyen est l'unique mortel ou demi-dieu qui se présente aux Enfers muni de cet objet aux qualités apotropaïques. Ni Hercule, ni Thésée, ni Orphée à la recherche d'Eurydice, ni même Psyché, dont la mission était de rapporter à Vénus l'élixir de beauté de Proserpine, ne durent préalablement se procurer le fameux rameau pour traverser le Styx, entrer aux Enfers et enfin l'offrir à la reine infernale avant de prononcer leur requête.

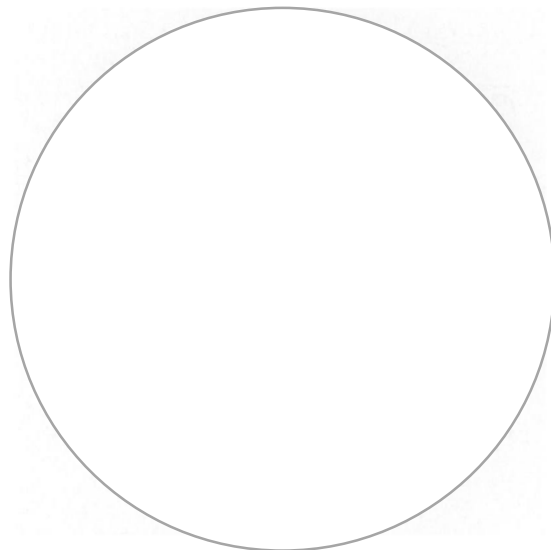


Figure 40. Luca Signorelli, *Énée et la Sibylle de Cumès à l'entrée des Enfers*, 1501, Cappella Nuova, Cathédrale d'Orvieto.

¹⁷³ Les trois autres *tondi* ont pour sujet : *Hercule délivre Thésée et Pirithoos de l'Hadès*, *Orphée joue de la lyre aux Enfers*, *Orphée perd Eurydice aux Enfers*.

¹⁷⁴ Cormier (1988 : 151 – 156) offre un aperçu exhaustif du débat qui anime les érudits concernant le rameau d'or et celui qui, de la Sibylle ou d'Énée, le détient aux Enfers.

Le rameau d'or atteint des proportions démesurées dans une miniature accompagnant la traduction enluminée de l'Énéide du français Octovian de Saint-Gelais, publiée en 1500, et dédiée au roi Louis XII (**fig. 41**). Dans cette unique illustration du chant VI, selon une composition empruntée aux codex médiévaux et autres œuvres picturales du Moyen Âge, le lecteur découvre en même temps qu'Énée, guidé par la Sibylle de Cumès, les différents châtiments et supplices réservés aux damnés. L'*ekphrasis* virgilienne est, dans ce cas précis, un prétexte idéal pour la représentation des Enfers païens, admonestant le lecteur en même temps qu'elle l'invite à la contemplation. Parmi les peintures qui ornaient le *Camerino dell'Eneide* de la Rocca Scandiano (province de Modène), réalisées entre 1540 et 1545 pour les comtes de Boiardo, Nicolò dell'Abbate (1509 – 1571) avait, lui aussi, choisi d'illustrer le sixième chant de l'Énéide par la *Descente d'Énée de l'Averne, suivi d'Achate* (**fig. 42**). Accompagné de la Sibylle et de son écuyer, le troyen se trouve à l'entrée des Enfers. Ils se dressent devant eux en une montagne fumante, volcanique, où s'entassent les suppliciés qui reçoivent leur jugement¹⁷⁵. Nicolò dell'Abbate, représente, dans cette même composition, les différents instants de sa traversée aux Enfers, dans un paysage tourmenté qui contraste particulièrement avec l'atmosphère bucolique dépeinte par Dosso Dossi (1489 – 1542) dans *Énée à l'entrée des champs Élysées*, l'un des dix tableaux consacrés à l'Énéide, réalisés entre 1514 et 1520 pour le *Camerino d'Alabastro* du duc Alfonso d'Este au château de Ferrare (**fig. 43**)¹⁷⁶. On y retrouve le héros, figuré à l'extrémité gauche, accrochant son offrande aux portes du royaume des bienheureux avant de revoir son père.

Ces quelques œuvres illustrant les différentes étapes du voyage d'Énée aux Enfers, de la descente de l'Averne à son entrée aux champs Élysées, nous permettent de remarquer le caractère exceptionnel et original de la scène peinte au plafond de la loggia du palais de Bagnaia¹⁷⁷. Après avoir illustré les dernières étapes de la recherche de Cérès ainsi que le

¹⁷⁵ La forme des Enfers de cette œuvre n'est pas sans rappeler l'illustration de la Divine Comédie de Dante par Botticelli, en particulier celle représentant les différents cercles de l'Enfer (1485 – 1495).

¹⁷⁶ Au sujet de cette série de peintures, voir notamment Christiansen (2000 : 36 – 45)

¹⁷⁷ Nous pouvons citer d'autres exemples comme : *La Sibylle de Cumès conduisant Énée aux Enfers* (1669 – 1672) par Claude Gellée, dit le Lorrain, étude préparatoire conservée au Département des Arts graphiques (RF 4586), au Musée du Louvre ; *Énée et la Sibylle de Cumès conduits par Charon* (1550 – 1599), détrempe sur toile du vénitien Paolo Farinati, conservée au Musée Correr (CI. I n. 0551) ; *Énée, la Sibylle et Charon* (1695 – 1697) de Giuseppe Maria Crespi, dit Lo Spagnolo, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne ; le croquis ultérieurement

jugement rendu par Jupiter, le peintre de Bagnaia invite le visiteur à découvrir, au dernier compartiment, le règne de Proserpine aux Enfers. Au lieu d'illustrer la descente d'Orphée au royaume souterrain, venu demander le retour de sa bien-aimée Eurydice aux souverains infernaux, ou celle de Psyché qui, sur ordre de Vénus, devait recueillir une parcelle de la beauté de Proserpine, le peintre de la loggia a choisi de représenter les hommages rendus par Énée, aux champs élyséens, à la déesse chtonienne.



Figure 41. Anonyme, *Énée et la Sibylle de Cumès aux Enfers*, gravure, 1500, traduction française de l'Énéide d'Octovian de Saint-Gelais, Département des manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

attribué à Avanzino Nucci (1552 – 1629), *Énée traversant le Champs des Pleurs*, conservé au Cabinet des dessins (inv. 10507, recto), au Musée du Louvre ; ou encore *Énée et la Sibylle à l'entrée des Enfers* (1584 – 1585), peint à fresque par Carlo Urbino dans la *Sala di Enea* du Palazzo del Giardino de Sabbioneta.

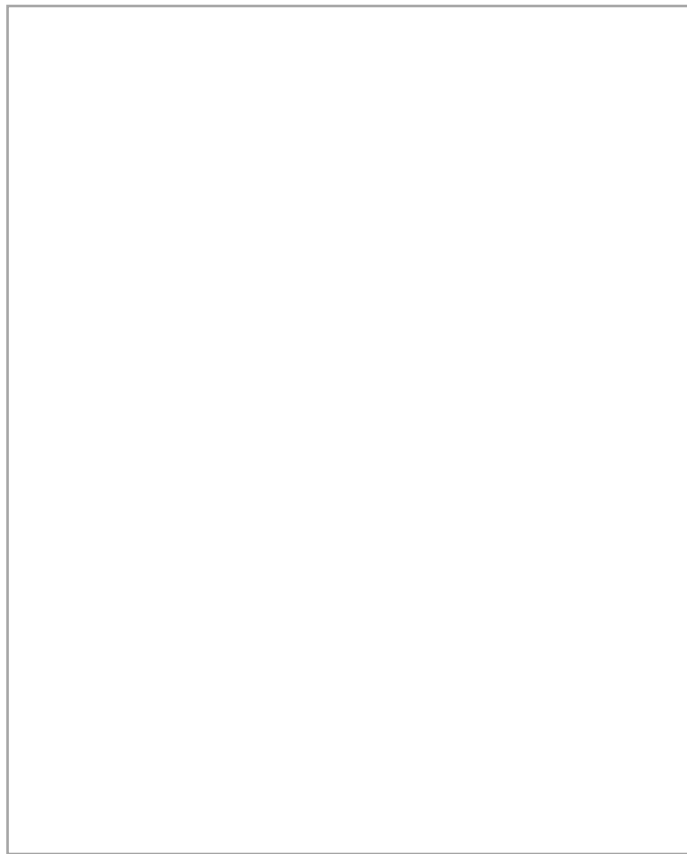


Figure 42. Nicolò dell'Abbate, *Enea scende all'Averno seguito da Acate, Camerino dell'Eneide*, 1540 – 1545, Rocca Scandiano.

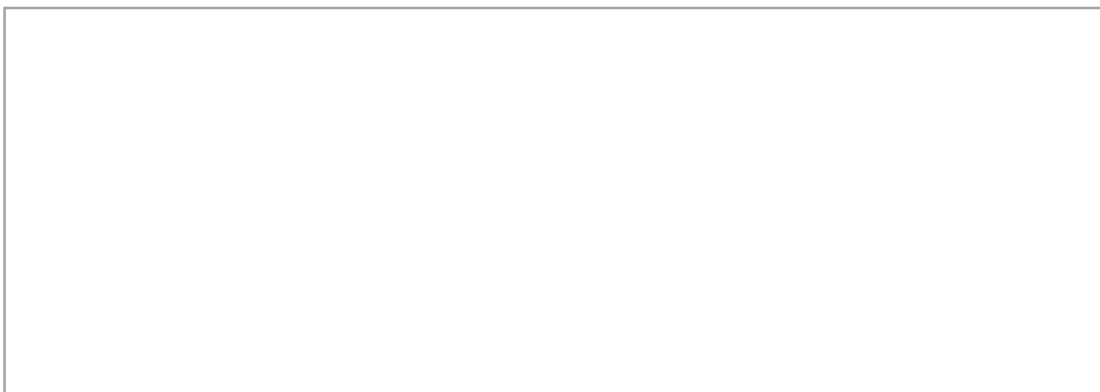


Figure 43. Dosso Dossi, *Enée à l'entrée des champs Elysées*, 1520, huile sur toile, 58, 4 x 167, 8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Au bord de l'enceinte d'un jardin, qui longe la partie inférieure du médaillon rectangulaire, et de sorte qu'il soit directement projeté dans l'espace du visiteur, Énée, en armure étincelante, dépourvu de casque, l'épée à la ceinture, s'incline et offre le rameau d'or à Proserpine qui presse contre son sein des épis de blé et une grenade dorée ou une fleur de pavot (**fig. 44**). À côté d'elle, Pluton tient dans sa main un serpent, animal chthonien par excellence¹⁷⁸. Derrière le couple infernal apparaît un troisième personnage, difficilement discernable à travers la *velatura*. Son visage et sa coiffure indiquent une apparence féminine. Nous pourrions reconnaître la Sibylle de Cumes qui, comme nous l'avons vu, accompagne le troyen durant son périple¹⁷⁹. Un jardin clos a remplacé les prairies bucoliques et les montagnes fumantes de Dosso Dossi et de Nicolò dell'Abbate. La vision arcadienne ou infernale laisse place à l'ordonnance d'un *orto*, aménagé de haies taillées en topiaire, formant quatre parterres visibles qui envahissent les trois quarts de l'espace pictural. À la lisière du deuxième parterre, au centre de la composition, s'élève un arbre, parallèlement à l'unique porte d'entrée du jardin située au centre et au premier plan de la scène. Enfin, quelques habitations modestes et un paysage vallonné occupent la partie gauche de la composition (**fig. 38**). Cette dernière scène est très certainement la plus singulière du plafond. À nouveau, le peintre s'est écarté de la norme, produisant ainsi une formule tout à fait inédite. Nous proposerons au chapitre suivant une interprétation de cet écart et de l'originalité de cette formule en lien avec la biographie de Ridolfi.

Aucun auteur antique ne semble avoir indiqué qu'Énée, une fois parvenu aux champs Élysées, eut l'honneur de s'adresser à Proserpine et de lui offrir le rameau d'or. En effet, comme l'a représenté Dosso Dossi (**fig. 43**), lorsque le troyen arrive devant les portes élyséennes, il fixe l'offrande à l'une d'elles selon les indications de la Sibylle (6, 630 – 636). Toutefois, l'ambiguïté du décorum évoqué par la prophétesse au début du chant VI, lorsqu'elle donne au héros ses premières instructions avant de l'accompagner dans les profondeurs de l'Averne, aurait pu exalter l'imagination des artistes (6, 125 – 155). Elle annonce à Énée qu'il doit cueillir le rameau que « la belle Proserpine a exigé qu'on lui apporte [en] hommage [...] » afin de pouvoir traverser le Styx puis d'entrer au royaume des Bienheureux (6, 145). De ce fait, l'imprécision du vers 145

¹⁷⁸ Le serpent est à la fois son attribut et celui de Proserpine.

¹⁷⁹ La Sibylle de Cumes est, rappelons-le, la prêtresse d'Hécate, selon Virgile, et aussi celle d'Apollon.

et l'incertitude des conditions de l'offrande annoncées par la Sibylle auraient, sans doute, permis au peintre d'introduire l'épisode virgilien au sein de ce premier cycle iconographique, sans rompre – grâce, notamment, à la figuration de la déesse – avec la narration continue du mythe de Proserpine, entreprise dans les quatre médaillons précédents.



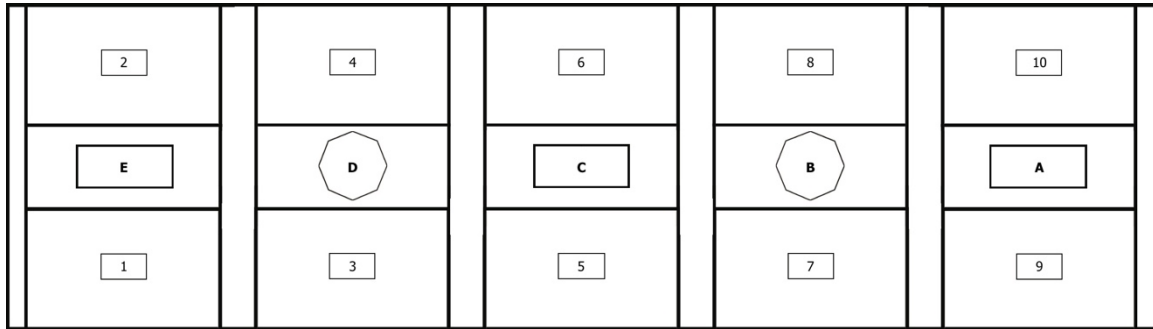
Figure 44. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Énée présente le rameau d'or à Proserpine et Pluton accompagnés de la Sibylle de Cumès*, détail, 5^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

Cependant, les « aimables prairies », « les bois fortunés » et « les plaines » évoqués par Virgile (6, 637 – 678) sont ici remplacés par un élégant jardin formel au centre duquel figure un arbre dont la fonction ne semble pas uniquement esthétique. Il est fort probable qu'il soit « l'arbre précieux », celui aux rameaux d'or, que Claudien, inspiré par l'*ekphrasis* virgilienne (*Énéide*, 6, 203 – 210), place au milieu des bois des champs Élysées et que Pluton « donne et consacre » à sa jeune épouse (*De raptu Proserpinae*, II, 290 – 292).

Nous voici parvenus, au terme de l'identification du mythe dépeint dans les *quadri riportati* centraux, à l'extrémité sud de la loggia. Comme nous l'avons dit, le second cycle du plafond se compose de dix scènes de format plus petit, disposées en miroir, dans les parties latérales de chaque compartiment. Aujourd'hui, seules six de ces scènes, principalement situées dans la moitié nord du plafond, sont encore visibles. La question se pose désormais de la direction à prendre afin de poursuivre notre parcours et notre découverte de la loggia.

Plan du plafond de la loggia

paroi orientale



ouverture de la loggia vers le paysage extérieur

- A. *Minerve chez les Muses (?), Banquet d'Aréthuse (?), Proserpine cueille des fleurs en compagnie de nymphes (?).*
- B. *Rapt de Proserpine.*
- C. *Cérès ayant enflammé une torche au Mont Etna / Cérès et Triptolème accueillis par une prêtresse devant le temple de la déesse à Éleusis.*
- D. *Cérès et Cyané-Aréthuse / Cérès et Jupiter.*
- E. *Énée présente le rameau d'or à Proserpine et Pluton accompagnés de la Sibylle de Cumès.*

- 1. Labourage (?)
- 2. Semailles (?)
- 3. Meunerie (?)
- 4. Transport de la farine.
- 5. Célébrations entre l'hiver et le printemps (?)
- 6. *Anodos* de Proserpine (Printemps)
- 7. Moisson.
- 8. Battage du blé.
- 9. Labourage.
- 10. Semailles.

2.2.2 Études des scènes secondaires : le mythe de l'agriculture

Ce second cycle iconographique illustre l'éducation de Triptolème, annoncée par la représentation de son initiation religieuse au centre du troisième compartiment (**fig. 36**)¹⁸⁰. Dans la littérature, nous l'avons dit, il est désigné tour à tour athénien, fils de Déméter, fils des souverains d'Éleusis, ou encore, fruit de l'union de l'Océan et de Gaia. Néanmoins, Apollodore (*Bibliothèque*, I, 5, 1 – 2), Callimaque (*Hymne à Déméter*, 8 – 21), Hygin (*Fables*, CXLVII), Nonnos de Panopolis (*Dionysiaques*, XIII), Pausanias (*Description de la Grèce*, XIV, XXXVIII), Ovide (*Fastes*, *Métamorphoses*) ainsi que l'auteur de l'*Hymne homérique* s'accordent à dire qu'il fut le premier agriculteur de l'Attique et l'initiateur de fêtes en l'honneur de Déméter. Pourtant, aucun d'eux ne décrit les conditions de son instruction agraire ou religieuse. Invariablement lié au culte de Déméter et de Perséphone, il forme, en compagnie des deux déesses, la triade éleusinienne qui préside à la fertilité, à la germination et à la culture du blé. Durant l'Antiquité, il est principalement figuré sur les parois de sarcophages, de vases et de reliefs votifs, recevant les épis de blé des mains de Déméter et de sa fille, ou prêt à s'élancer vers son voyage civilisateur, sur le char divin. Rarement un décor fut entièrement, ou même partiellement, consacré aux différentes étapes de son apprentissage agricole. À Bagnaia, en revanche, son éducation est illustrée à l'intérieur de dix *quadri riportati* où chaque activité champêtre correspond à une saison particulière. Si le cycle de Triptolème est inédit et exceptionnel, la figuration des activités champêtres et des saisons est fort courante dans les demeures de campagne au Moyen Âge et à la Renaissance. Elle sera notamment reprise dans le décor de la chambre-belvédère du Palazzo della Loggia, construite par le comte del Monte, réalisé quelques décennies plus tard sur la base de dessins provenant de l'atelier de Tempesta.

Une lecture circulaire traditionnelle des scènes contenues dans les *quadri riportati* latéraux du plafond se révèle infructueuse. Leur ordonnancement a été soigneusement pensé. Elles s'articulent en une disposition savante et raffinée, respectant à la fois la fonction de la pièce et la narration continue, chronologique, imposée par le calendrier des travaux agricoles, entraînant le visiteur – ou l'hôte –, s'il est seul, dans une amusante chorégraphie. Toutefois, pour en comprendre l'organisation ainsi que l'iconographie, et parce que les scènes des

¹⁸⁰ Voir *supra*, 2.2.1.

compartiments situés au sud de la loggia ont disparu, nous devons débiter notre analyse par les quatre *quadri riportati* respectivement situés, au nord de la loggia, dans le premier et le second compartiment¹⁸¹.

Au premier compartiment, dans le *quadro riportato* occidental, Cérès, reconnaissable à ses habits et à la couronne de blé qui ceint ses tempes, enseigne à Triptolème la technique du labour (**fig. 45**). Au moyen d'une charrue tirée par deux bœufs, il trace des sillons dans un champ. Derrière eux, des sacs de grain ouverts annoncent les semailles, représentées dans le médaillon oriental (**fig. 46**). La déesse y accompagne le jeune homme vêtu de blanc en direction du champ afin de répandre les semences qu'il porte dans un plus petit sac. Au second compartiment, jouxtant l'épisode du labourage, Triptolème pourvu d'une faux récolte le blé mûr sur les indications de Cérès (**fig. 47**). En pendant, dans le *quadro riportato* oriental, nous le découvrons escorté par la déesse sur le seuil d'un temple dont le prolongement ressemble à une grotte. Armé d'un fléau, il s'apprête à procéder au battage du blé mis en gerbes placées en monticule devant lui (**fig. 48**). Du troisième compartiment, il n'est possible d'examiner qu'un seul médaillon, situé directement à gauche de la scène du battage. Nous y découvrons un épisode propre au mythe de Proserpine rarement représenté dans l'histoire de l'art après l'Antiquité : son *anodos*¹⁸² (**fig. 49**). En effet, selon toute vraisemblance, au centre de la composition, elle émerge des profondeurs de la terre, au pied d'un temple circulaire. À droite, un personnage s'élance vers elle, les bras tendus, brandissant dans chaque main un objet indiscernable. Il s'agit probablement de Déméter se précipitant à la rencontre de sa fille ou bien d'Hécate, qui assiste

¹⁸¹ Nous reprenons ici, pour des questions de lisibilité, l'ordre des compartiments tel qu'il a été établi lors de l'étude du cycle central.

¹⁸² Dans l'imagerie athénienne, l'*anodos* correspond au « passage chthonien » d'une divinité, d'un individu ou d'une figure anthropomorphique, du bas vers le haut. Cette montée, hors du sol, s'effectue verticalement ou horizontalement. Ce phénomène peut aussi correspondre à la naissance « spontanée » d'un enfant de la Terre, les « autochtones », comme Cécrops, Cranaos et Érichthonios (Apollodore, III, 14, 1 – 18). L'*anodos* est principalement lié au mythe, au culte et au rite de trois divinités : Coré (Perséphone), Dionysos et Aphrodite. Dans l'imagerie éleusinienne, l'*anodos* de Proserpine, qui n'est pas à confondre avec l'*anabase* symbolique des initiés durant les *Thesmophories* – fêtes en l'honneur de Déméter –, figure son retour des Enfers et son ascension vers le monde terrestre. Elle émerge alors du sol, le corps coupé par la ligne d'horizon ou, en d'autres cas, par une brèche souterraine. Elle est guidée, le plus souvent, par Hermès psychopompe, alors que Déméter et Hécate l'attendent. On peut admirer au Metropolitan Museum of Art de New York un cratère attique à figures rouges datant de 440 avant J.C., qui illustre l'*anodos* de Perséphone (inv. 28.57.23). Son retour a été peint, plus tardivement, par Frederic Leighton (1891), *The Return of Persephone*, huile sur toile, 201 x 150cm, Leeds City Art Gallery, Royaume-Uni. Concernant les *anodoi*, consulter les ouvrages de Bérard (1974 : 23 – 29 ; 129 – 139), Metzger (1976) ainsi que l'article de Moret (1993 : 293 – 351).

au retour de Perséphone et porte à cette occasion une torche dans chaque main. Enfin, il ne demeure qu'un seul médaillon dans le quatrième et le cinquième compartiment. Celui-ci, situé dans la partie orientale du quatrième compartiment présente au centre de la composition, dans un paysage, Triptolème guidant un mulet chargé d'un sac, probablement rempli de farine, en direction d'une ville (**fig. 50**). Il est accompagné de Cérès et tous deux sont chaudement vêtus.



Figure 45. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Labourage* - 9, 1^{er} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 46. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Semailles* - 10, 1^{er} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 47. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Moisson* - 7, 2^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 48. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Battage du blé* - 8, 2^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 49. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Anodos de Proserpine* - 6, 3^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 50. Cercle de Luzio Luzzi (?), *Transport de la farine* - 5, 4^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

L'examen iconographique de ces six scènes révèle donc le fonctionnement du dispositif décoratif. Pensées par paires, en pendant l'une de l'autre, ces scènes illustrent au sein d'un même compartiment des travaux agricoles correspondant à une période particulière de l'année. Ainsi, les scènes du premier compartiment incarnent les travaux de l'automne, le travail du sol par le labour (9), puis les semis (10). Les moissons (7) et le battage (8), exposés au deuxième compartiment, sont, quant à eux, dévolus à l'été. Au troisième compartiment, l'*anodos* de Proserpine illustre le retour du Printemps (6) et, allégoriquement, la germination des plantes ; elle correspond, en l'occurrence, à la montaison et au tallage du blé¹⁸³. Enfin, la saison hivernale est occupée par les activités meunières, les paysans transforment le blé en farine qu'ils transporteront ensuite à dos de mulet (4), une étape figurée au quatrième compartiment. De ce fait, le thème des scènes latérales du cinquième compartiment s'impose, en tout logique, à nous. À l'image du premier compartiment, il est fort probable qu'elles aient été consacrées, elles aussi, aux travaux de l'automne, par exemple, de nouveau au labour et aux semailles, ou à d'autres activités telles que les vendanges, l'élevage ou la chasse (1 et 2).



Figure 51. Cercle de Luzio Luzzi (?), détail du 5^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnai.

¹⁸³ Comme le souligne Bérard (1974 : 139), le retour de Proserpine des Enfers : « [est] un symbole élémentaire de vie et de renaissance [...]. Le retour de Coré est aussi celui du blé bloqué par Déméter, de toute germination et de toute vie incarnée par Perséphone : en même temps que la déesse fait lever le grain “toute la terre se couvrit de fleurs et de feuilles”, signe de l'équilibre retrouvé de la *phúsis*. » Il serait donc tout à fait probable que le retour ascensionnel de Proserpine dans la scène représentée à Bagnai soit une allégorie du Printemps.



Figure 52. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

L'identification des saisons est corroborée par le rapport sémantique qu'entretiennent les figures grotesques avec le registre allégorique du programme iconographique de chaque compartiment. Bien qu'elles ne soient pas contraintes d'épouser invariablement le thème dépeint, elles participent ponctuellement à sa compréhension en nous fournissant quelques indices. Ainsi, la correspondance du premier et du cinquième compartiment – qui illustrent l'automne – est appuyée par la réciprocité des grotesques qui y sont figurées. Les bacchants canéphores posés sur les macrostructures qui flanquent le médaillon occidental du cinquième compartiment (**fig. 51**) font écho à ceux qui encadrent le médaillon oriental du premier compartiment (**fig. 52**) ; les uns se réchauffent auprès des foyers, les autres les attendent. Inversement, ceux qui bordent le médaillon oriental du cinquième compartiment (**fig. 53**) renvoient aux bacchants de la partie occidentale du premier compartiment (**fig. 54**). L'harmonie de ces deux compartiments est accentuée par la symétrie des motifs naturalistes qui les parsèment : les épis de blé, les paniers suspendus remplis de coings, de pommes et de roses, les hirondelles qui pourchassent des insectes ; des éléments annonçant la fin de l'été et appartenant au registre automnal.



Figure 53. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 5^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia. Bagnaia.



Figure 54. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 1^{er} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 55. Cercle de Luzio Luzzi (?), *détail du 2^{ème} compartiment*, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

L'exemple le plus éloquent de cette perméabilité sémantique entre les divers registres du décor est, sans nul doute, le fruit anthropomorphe, de forme clairement phallique, brandi par la ménade située à droite du médaillon occidental du deuxième compartiment (**fig. 55**). Constitué d'une courge à l'apparence équivoque, au bout de laquelle pendent deux aubergines en lieu et place des testicules, il convoque, au sein du décor, les propriétés apotropaïques et reproductrices du dieu ithyphallique Priape, connu pour être le protecteur des jardins. Il est invoqué ici, par la bacchante, en tant que garant de la fertilité des semences et de l'abondance des récoltes, figurées à l'intérieur du médaillon. À gauche, une seconde ménade porte en offrande deux figes entrouvertes évoquant l'organe féminin¹⁸⁴. Ces offrandes représentent l'union de l'élément féminin – la terre, c'est-à-dire Cérès – avec l'élément masculin – les semences, incarnées par Priape. L'interdépendance du répertoire mythologique des grotesques

¹⁸⁴ Il est fort probable qu'ici les propriétés de Tellus et de Cérès aient été associées et condensées en faveur de Cérès. Selon Ovide (*Fastes*, 1, 673 – 674) : « Cérès et la Terre se dévouent à un service commun : l'une fournit aux fruits leur principe, l'autre l'endroit où ils poussent. » L'un des plus beaux exemples de détail priapique a été peint par Giovanni da Udine dans les guirlandes ornant la loggia de la villa Farnésine de Rome. À ce sujet, voir Morel (1985 : 13 – 28).

avec le programme iconographique des scènes latérales est tout aussi perceptible au sein du troisième compartiment. Les *calathos* des bacchantes, remplis de roses et de grenades¹⁸⁵, les dépouilles opimes et l'allégorie de la Paix – figurée dans la grisaille située en dessous de l'*Anodos de Proserpine* (fig. 49 et 56), et représentée sous les traits d'une femme à demi-allongée, une corne d'abondance dans une main et des armes à ses pieds¹⁸⁶ – sont autant de motifs qui soulignent le retour du printemps, illustré par l'ascension de Proserpine. Cette saison préfigure, sous l'égide de la concorde, le retour des travaux champêtres.



Figure 56. Cercle de Luzzio Luzzi (?), *Allégorie de la paix*, détail du 3^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnai.

De nombreux auteurs antiques, dont Ovide, ont souligné les propriétés pacificatrices du labour. Le poète latin insiste à plusieurs reprises, dans les *Fastes* (1, 657 – 704 et 4, 373– 620) sur le rôle civilisateur de l'agriculture apportée par Cérès en tant que gage de paix¹⁸⁷. Or, dans

¹⁸⁵ Les roses peuvent ainsi rappeler celles que Proserpine cueillait avec ses amies dans les prairies siciliennes. Quant à la grenade, elle évoque directement le fruit dont elle goûta les pépins aux Enfers, scellant, de ce fait, son destin. Le *calathos* figure parmi les attributs de Déméter-Cérès.

¹⁸⁶ Au-dessous de chaque scène latérale est figurée, dans un médaillon monochrome, une allégorie liée à l'abondance et à la fécondité, telle que Tellus, Tyché ou Fortuna.

¹⁸⁷ Le poète conclut le passage dédié aux *Sementivae* par un vers éloquent : « La Paix nourrit Cérès, Cérès est l'enfant de la Paix. » L'association de l'agriculture et de la paix est aussi présente dans le livre I des *Géorgiques* de Virgile. Hésiode, dans *Les Travaux et les Jours*, insiste lui aussi sur les bienfaits du labour. Nous reviendrons sur ce point au chapitre suivant.

ce même ouvrage, il apparaît que le travail agricole n'est pas l'unique source de conciliation. Ovide enjoint le paysan, durant les *Sementivae* – festivités qui surviennent au cours de l'hiver, après les semailles – au repos et à la célébration (1, 669 – 671 et 1, 697 – 704). Après avoir durement travaillé durant l'été et l'automne, il peut, comme l'indiquait Virgile dans les *Géorgiques*, jouir de son labeur « en donnant [...] de gais festins » (1, 287 – 310). Ainsi, il est tout à fait probable que le médaillon occidental (5), aujourd'hui disparu, du compartiment central, ait été dédié aux réjouissances qui précèdent l'arrivée du printemps. Une telle représentation s'inscrirait alors parfaitement dans le thème de quiétude et d'apaisement présent dans ce compartiment. Par ailleurs, Virgile nous rappelle qu'après avoir labouré et semé son champ, et avant de prendre part aux réjouissances hivernales et printanières, le paysan occupe ses journées d'hiver en travaillant le grain qu'il a récolté à l'automne (1, 259 – 275). La scène perdue du médaillon occidental situé dans le quatrième compartiment pourrait donc avoir été, quant à elle, consacrée aux activités de meunerie (3), préalables au transport de la farine représenté dans le médaillon oriental (4).

La grande richesse iconographique et exégétique du programme décoratif de ce plafond nous incite à identifier, avec la même prudence, le sujet de la scène centrale perdue, du premier compartiment, qui débute la narration continue du mythe de Proserpine, dont nous suivons les différentes péripéties, de son enlèvement à son règne aux Enfers où elle reçoit les hommages d'Énée. Maintenant que nous avons déchiffré l'iconographie du cycle, nous pourrions imaginer qu'elle représentait, par exemple, l'épisode qui, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, précède l'enlèvement de Proserpine : *Vénus charge son fils Cupidon de tirer une flèche en direction de Pluton* ou *l'Arrivée de Minerve chez les Muses au mont Hélicon*, assistant au concours qui les oppose aux Piérides et où Calliope chante les malheurs et les dons de Cérès (5, 250 – 351). Le peintre aurait pu aussi s'inspirer de la seconde version rapportée par le poète dans les *Fastes*, où Proserpine et sa mère prennent part au banquet sacré donné par la nymphe Aréthuse (4, 419 – 443), avant que la jeune fille ne s'éloigne avec ses compagnes cueillir des fleurs. Enfin, il aurait pu illustrer le printemps éternel, l'âge d'or, dans lequel était plongée la Sicile avant le rapt de Proserpine et avant que Cérès n'enseigne aux hommes l'agriculture.

Comme nous l'avons vu, une lecture traditionnelle circulaire de ces scènes se révèle inefficace. Il semble plutôt qu'il faille au visiteur, tout au long de sa découverte, déchiffrer en

premier lieu la scène occidentale puis la scène orientale et ce, pour chaque compartiment. En effet, le labourage (1) précède les semailles (2) puis viennent les activités et les festivités (3, 4 et 5) de l'hiver, avant que le printemps réapparaisse (6), que les blés arrivés à maturité soient récoltés (7) puis battus (8) et que les champs soient à nouveau labourés (9) et semés (10). Ainsi, alors que le cycle central dédié à l'histoire de Proserpine a conduit le visiteur au sud de la loggia, les scènes latérales le ramènent au nord, mais pas de manière linéaire. La disposition de ces scènes latérales, compliquée par l'orientation contraire des médaillons, a été savamment réfléchie afin d'entraîner le visiteur dans un amusant exercice. En effet, s'il se trouve dos au paysage – côté occidental – il ne peut pas directement prendre connaissance de la scène qui est au-dessus de lui. En revanche, il lui est possible d'apprécier celle du médaillon opposé, côté oriental. Pour lire la scène du médaillon situé au-dessus de lui, il devra se déplacer, dos à la paroi orientale, face au paysage. Alors, il pourra lire non seulement le médaillon opposé, mais aussi la scène centrale. Il semblerait donc que ce décor, à l'ordonnancement particulièrement subtil, n'ait pas été conçu pour être déchiffré par une seule personne, mais plutôt qu'il ait été pensé selon les fonctions de cette pièce, destinée à l'apparat et à la réception d'hôtes érudits découvrant par paires le thème de chaque compartiment et celui du programme complet de la loggia.

Chapitre 3

3.1 La loggia espace de représentation publique et privée

Les intérêts artistiques et les aspirations politiques du cardinal Ridolfi ne furent pas sans importance dans la projection et la réalisation du décor du plafond de la loggia du palais épiscopal de Bagnaia. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ce programme iconographique se caractérise par une disposition complexe des scènes illustrant les mythes de Cérès, Proserpine et Triptolème rythmés par le cycle des saisons. Ce décor, très certainement imaginé de concert par les artistes, le propriétaire et certains poètes ou érudits de sa cour, requiert du visiteur non seulement une connaissance approfondie de la mythologie gréco-latine, mais aussi une certaine « agilité intellectuelle » (Koering 2008 : 353), s'il veut en comprendre le sens. En parcourant l'espace de la loggia et son programme iconographique, il découvre la portée de son discours à la fois poétique et symbolique. Cependant, le visiteur ne confronte pas uniquement sa découverte du décor à son propre imaginaire et à sa mémoire des textes, il l'associe aussi à l'environnement direct de la loggia : le paysage extérieur.

3.1.1 La réception du décor par ses contemporains

La villégiature, héritée de l'Antiquité romaine, rythme au Cinquecento la vie des prélats et aristocrates romains. Rome, l'un des centres artistiques les plus importants d'Italie au 16^{ème} siècle, vibre de l'activité des chantiers et des travaux d'urbanisme. L'éclosion de ces projets architecturaux s'accompagne d'une multitude de traités déterminant, entre autres, l'ordonnance des pièces, leurs fonctions et, bien entendu, le sujet des cycles décoratifs qui doivent orner les murs et les plafonds. Nous en retiendrons deux.

Leon Battista Alberti recommanda dans son traité emblématique, *De re ædificatoria*, publié vers la fin du 15^{ème} siècle, que les ornements correspondent au statut du propriétaire des lieux et aux fonctions de la pièce à laquelle ils sont destinés. Parmi les édifices privés, il distinguait ceux à caractère urbain des demeures de campagne. Pour la seconde catégorie, notamment pour les lieux de villégiature, il conseillait de peindre des sujets réjouissant l'âme, tels « les beautés des paysages ou des ports, des scènes de pêche, de chasse ou de baignade, des jeux agrestes, des

fleurs et des feuillages »¹⁸⁸. En 1510, Paolo Cortesi publia *De Cardinalatu*, un traité s'adressant spécifiquement aux cardinaux. Il consacra le premier livre de cet ouvrage à l'éducation des princes de l'Église et le second à l'organisation de leurs palais, s'inspirant pour cela du modèle énoncé par Alberti dans son traité d'architecture¹⁸⁹. Le protonotaire apostolique y établit le *decorum* des loggias du péristyle. Il recommande que leurs parois soient peintes de scènes d'histoire, d'épisodes de la vie des empereurs chrétiens (Constantin ou Charlemagne, par exemple), ou de scènes illustrant l'Ancien Testament (la vie des prophètes), rejetant catégoriquement les scènes mythologiques qu'Alberti favorisait. Pour les appartements d'été, en revanche, il privilégia des décors présentant des concepts mathématiques, des vues topographiques ainsi que la représentation de fables et d'animaux exotiques, afin de stimuler l'intellect et de favoriser les discussions (Amico et Weil-Garris 1980 : 95 – 97).

La loggia, dans la description de Cortesi, est un lieu stratégique, le point névralgique d'une villa ou d'un palais. En effet, c'est un espace à la fois public et privé. Il s'agit d'un lieu de passage (*ambulatio*) auquel peuvent être rattachés les chambres des invités, les appartements privés ou les cuisines. En d'autres cas, elle accueille une bibliothèque ou sert de salle à manger estivale réservée à l'usage du maître des lieux ou à la réception¹⁹⁰. Nombreuses furent les loggias destinées à ce dernier office : la loggia du palais de Paul III au Capitole, le Salone de la villa d'Este à Tivoli – conçu comme une loggia-belvédère – ou encore, le salon d'Hercule du palais Farnèse de Caprarola¹⁹¹. Cet élément architectural est un lieu d'ouverture vers le paysage réel, reliant le plus souvent le palais à un jardin et donnant *in fine* sur le panorama.

La loggia de Bagnaia fut construite pour un palais destiné à la villégiature, situé sur un apprêt rocheux et ayant conservé l'aspect défensif du château primitif¹⁹². De ce fait, du haut du premier étage du palais, elle ne pouvait s'ouvrir sur un jardin. En revanche, dirigée, comme nous

¹⁸⁸ Alberti (2004 : 434 – 437, IX, 4).

¹⁸⁹ Amico et Weil-Garris (1980 : 52 – 57) recensent d'autres inspirations pour ce deuxième livre, telles que celles de Vitruve, Cicéron, Flavio Biondo, Filarete, Francesco di Giorgio et Giovanni Pontano.

¹⁹⁰ Pour des raisons de commodité et pour favoriser une lecture agréable à la lumière du jour, Paolo Cortesi place la bibliothèque du cardinal dans la loggia. Il en est de même pour la salle à manger (Amico, Weil-Garris 1980 : 79 – 83).

¹⁹¹ Concernant la loggia de Paul III, voir Picardi (2012 : 14). Concernant le Salone de la villa d'Este et le salon d'Hercule du palais Farnèse, voir Ribouillault (2013 : 95 – 101, 233).

¹⁹² En ce sens, on peut rapprocher le palazzo della Loggia de la Rocca Orsini de Soriano nel Cimino ou de la Rocca Farnèse de Capodimonte.

l'avons vu, vers Viterbe, elle surplombait, à gauche, le parc de chasse du cardinal Riario, situé sur les hauteurs de la Palanzana, tandis qu'elle offrait un point de vue sur les collines environnantes. Niccolò Ridolfi séjourna à Bagnaia durant les grandes chaleurs estivales qui étouffaient Rome. Il y venait avec toute la domesticité (*familiari*), avec Donato Giannotti, son fidèle secrétaire, et y recevait ses amis cardinaux, poètes, musiciens, historiens, philosophes, écrivains, *fuorusciti* florentins.

Le palais de Bagnaia était un lieu de réunion des plaisirs intellectuels. La loggia, baignée de lumière tout au long de la journée qui, du fait de sa hauteur et de sa direction, offre – aujourd'hui encore – un air frais en été et une vue agréable, fut la scène de débats passionnés entre Niccolò Ridolfi et ses invités. Ils y lurent les *Histoires d'Italie* de l'écrivain et homme politique florentin Francesco Guicciardini¹⁹³, des traités de médecine et de botanique, des traités de philosophie, des épopées, des tragédies grecques et romaines. La loggia fut aussi le théâtre idéal de somptueux et gargantuesques repas, dignes de Lucullus, selon la formule qu'employa Paolo Giovio après sa visite à Bagnaia, au mois de septembre 1549, traduisant ainsi le faste de la réception à laquelle il fut convié¹⁹⁴. Les fontaines, que le célèbre historien découvrit, véritable prouesse technique de Tommaso Ghinucci, auxquelles Marcantonio Flaminio dédia deux poèmes, rythmaient les conversations de leur douce rumeur¹⁹⁵. Enfin, le plafond à caissons, inspiré de la Domus Aurea, complétait par sa beauté ce cadre enchanteur où tous conversaient au son des *lire da braccio*, des luths et du chant d'oiseaux exotiques¹⁹⁶.

Ce cycle ornemental fut autant une réjouissance de l'âme pour le propriétaire et ses invités, selon la pensée albertienne, qu'un stimulant pour l'esprit, selon les concepts énoncés par

¹⁹³ Le 30 septembre 1545, Donato Giannotti demande à Lorenzo Ridolfi de lui fournir les livres II et III des *Histoires d'Italie* de Guicciardini (Milanesi 1863 : 28 – 29, lettres XXIV et XXV).

¹⁹⁴ En cela, les dépenses en vin, en viande et autres mets furent particulièrement abondantes durant les séjours à Bagnaia où le cardinal Ridolfi venait accompagné d'une centaine de personnes. À ce sujet, voir Milanesi (1863 : 25 – 28, lettres XXIV et XX) et Byatt (1983 : I, 84 – 102).

¹⁹⁵ Frittelli (1980 : 11) retranscrit ainsi ces poèmes : « *Quod solitus silvis liquido pede currere in altis / nunc celebro augusta regia tecta domus / gratia magna tibi, Rodulphi magne, meam tu / per duri montis viscera ducis aquam / ut qui vix fueram pecori bene cognitus ante / nunc regum lymphis ora manusque lavem. (Abituato con liquido piè, a correr per alte selve, ora, grazie a te, grande Rodolfo, frequente stanze reali d'augusta casa; tu la mia acqua conduci per viscere di duro monte ed io, ieri noto a malapena al gregge, oggi d'un re lavo le mani e il volto.)*

¹⁹⁶ Concernant les dépenses du cardinal en instruments de musique, voir Byatt (1983 : I, 303). Il avait notamment dépensé, en 1536, la somme de 34 ducats d'or pour six violons envoyés à Rome et, en 1548, 6 ducats d'or pour deux luths venus de Bologne.

Cortesi. En examinant la disposition des *quadri riportati* et des grotesques, leur correspondance symétrique à l'intérieur de chaque compartiment et le déroulement des *storie*, on peut imaginer qu'il fut pensé pour le divertissement des convives attablés sous la loggia. Il était ainsi plus aisé de philosopher sur l'invention du cycle dépeint au plafond. Les invités installés dos à la paroi orientale avaient l'honneur de découvrir le cycle dédié au mythe de Proserpine, représenté au centre de chaque compartiment ainsi que les scènes situées dans la partie occidentale des compartiments, consacrées à l'éducation de Triptolème, en même temps que s'offrait à eux la beauté du paysage viterbois. Cependant, la lecture de cette éducation agricole était incomplète – voire incompréhensible – s'ils ne dialoguaient avec les invités placés en face d'eux, installés dos à l'ouverture de la loggia, et qui seuls pouvaient examiner les scènes situées dans la partie orientale des compartiments, réalisées en pendant des scènes occidentales. Ainsi, cette disposition si particulière suscitait la conversation, les interrogations et l'admiration.

L'enchantement fut tel que Paolo Giovio, dans un élan élogieux et poétique, compara la loggia de Bagnaia à celle « di Merlino ». Il employa de nouveau cette métaphore, en octobre 1549, dans une lettre adressée à Ferdinand I Gonzague – le fils d'Isabelle d'Este et de François II Gonzague – alors qu'il venait de découvrir les transformations apportées à sa villa milanaise¹⁹⁷. Restructurée par l'architecte Domenico Giuntalochi, son « maestro », il lui paraissait entrer dans « la casa di Merlino, celebrata dai poeti come cosa possibile e non trovata »¹⁹⁸. Cette demeure fantasmée par les poètes, l'Arioste la décrivit dans l'*Orlando Furioso*, publié pour la première fois en 1516. Il donnait suite à l'*Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo et y reprenait les personnages des chansons de geste ainsi que les *topoi* épiques virgiliens et homériques. Paolo Giovio faisait ainsi référence, non pas à la grotte de l'enchanteur Merlin, décrite par l'Arioste au chant III, mais à l'une des salles du palais de la Roche-Tristan, si savamment et magnifiquement décorée – par Merlin lui-même – que les « convives oubliaient quasi de souper, bien que leur corps eût grand besoin de se restaurer après les fatigues de la journée » (XXXII, 96). Dans une ekphrasis remarquable, inspirée sans aucun doute par les *Imagines* de Philostrate, mais aussi par la description du bouclier d'Énée (*Énéide*, 8, 626 – 731),

¹⁹⁷ Il s'agit de l'actuelle villa Simonetta.

¹⁹⁸ Ferrero (1958 : 145 – 147, lettre 318). Concernant Domenico Giuntalochi, Giunti ou Giuntalodi, il apparaît dans la vie que Vasari consacre à Niccolò Soggi.

ou encore par l'*Hypnerotomachia Poliphili*, le poète invitait le lecteur à découvrir en même temps que les hôtes du châtelain – qui leur servait de guide iconographe – les magnifiques *storie* qui ornaient la salle du banquet (XXXIII, 1 – 58). Les convives avaient, nous apprend le poète, abrégé le repas somptueux qu'on leur offrait pour « rassasier aussi leurs yeux » (XXXII, 110), de scènes d'histoire réalisées selon un art qui dépassait les œuvres des plus grands peintres de l'Antiquité et de la Renaissance.

L'évocation encomiastique de Paolo Giovio nous invite à réfléchir sur l'invention du décor de la loggia de Bagnaia et les modalités de sa réception. Lorsque l'historien compara Ridolfi à Lucullus, il ne mit pas en exergue uniquement ses qualités d'hôte, mais aussi plusieurs traits de sa personnalité. Le général romain était réputé autant pour ses actions politiques que pour ses demeures somptueuses aux magnifiques jardins. Il dépensait des sommes astronomiques en peintures, sculptures et manuscrits qui venaient rejoindre son incroyable bibliothèque¹⁹⁹ ; une passion pour l'art que partageait le cardinal, reconnu pour être l'un des collectionneurs les plus actifs de son temps (Rebecchini 2010 : 225). Dans la tradition humaniste des érudits florentins qui se réunirent à Careggi autour de Marsile Ficini, ses inclinations philologiques le portèrent davantage vers la lecture des aristotéliens et des néoplatoniciens²⁰⁰. Il possédait non seulement des manuscrits originaux, mais encore des traductions commentées des écrits philosophiques de Platon, Aristote, Jamblique, Porphyre, Plotin et Théophraste. Ses études scolastiques le confrontèrent aux doctrines ésotériques grecques d'Hermès Trismégiste, Pythagore, Zoroastre et Orphée, ainsi qu'aux ouvrages théologiques et philosophiques latins de Jean Chrysostome, Jean d'Alexandrie, Thomas d'Aquin et Saint Grégoire. Ses appétences poétiques et historiques l'entraînèrent vers Apollodore, Aristophane, Euripide, Eschyle, Diodore de Sicile, Diogène, Hésiode, Homère, Ovide, Sophocle, Thucydide, Virgile et Xénophon. Il avait aussi acquis des traités d'astrologie, de grammaire grecque (Tzétzès), de médecine (Hippocrate, Galien), de mathématique (Euclide), de musique, de mécanique et de droit²⁰¹.

¹⁹⁹ Plutarque, *Vies des hommes illustres*, Tome 2, Vie de Lucullus, XXXIX – XLII.

²⁰⁰ À ce propos, il peut être intéressant de consulter Chastel (1996), *Marsile Ficini et l'art* et Kristeller (1964), *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, principalement les chapitres consacrés à Pétrarque, Marsile Ficini et Pic de la Mirandole.

²⁰¹ Il s'agit d'une liste succincte des auteurs figurant dans l'inventaire de Montfaucon (1739 : 1429 – 1461). Le cardinal Ridolfi possédait aussi les œuvres de péripatéticiens, comme Averroès, les *Saturnales* de Macrobie,

Nous ne disposons, à ce jour, d'aucune correspondance entre le cardinal Ridolfi, un secrétaire ou un conseiller iconographe et les peintres ayant œuvré à Bagnaia, indiquant les *histoires* que ces derniers devaient y peindre. Bien que l'on ne puisse quantifier l'implication de Niccolò Ridolfi dans le processus d'invention de ce projet pictural, ni même celle d'un quelconque conseiller, il semble toutefois manifeste que celle-ci ne se soit pas limitée à quelques indications. En effet, le cardinal était tout à fait susceptible, du fait de ses intérêts philo-hellénistes et de l'étendue de son érudition, d'être l'auteur de cette *invenzione*. En cela, les instructions détaillées qu'il avait envoyées à son frère concernant l'édification puis la décoration des loges du palais Tornabuoni de Florence et les plans qu'il avait attentivement examinés et commentés attestaient d'une profonde sensibilité esthétique et d'un jugement averti. Ainsi, durant la phase d'élaboration du programme décoratif de la loggia, il a pu consulter un ou même plusieurs conseillers qui auraient orienté ses choix iconographiques ; son secrétaire, Donato Giannotti, ou son bibliothécaire, Matteo Devaris, pourraient figurer parmi ceux-ci. Il ne s'agit là que de simples hypothèses. On imagine aussi qu'il fournit à l'équipe de peintres qu'il employa, la liste des sujets mythologiques qui devaient être figurés au plafond, ainsi que ses exigences quant à la forme des scènes, laissant le soin aux peintres de traduire plastiquement ses instructions²⁰².

À notre connaissance, aucune description – hormis celle de Paolo Giovio – attestant de la réception du décor par ses contemporains ne nous est parvenue. Cependant, la complexité de sa *dispositio* nécessitait probablement la présence d'un guide iconographe sachant décrire et commenter les scènes mythologiques et éclairer les réflexions des spectateurs. Le cardinal, tel le châtelain de la Roche-Tristan de l'*Orlando furioso*, a sans doute exercé ce rôle. Selon les hôtes qu'il recevait à Bagnaia et les circonstances de leur venue, il était à même d'adapter son discours afin de dévoiler – ou de dissimuler – le sens de l'œuvre. Par le truchement du commentaire, il livrait à ses invités une lecture éloquente du cycle certainement empreinte

philologue latin et auteur d'un Commentaire sur le Songe de Scipion, ainsi que des œuvres de la Renaissance comme les *Stanze* de l'Arétin et les écrits de Politien.

²⁰² Concernant les rapports entre artistes et commanditaires, voir Settis (2010). Pour ce qui est du rôle des lettrés dans la conception et la réception des décors maniéristes, voir Koering (2008 : 353 – 370 et 2012 : 335 – 350). Enfin les *Ragionamenti* de Vasari, achevés en 1567, sont un exemple parfait du rôle de l'orateur dans la réception des décors maniéristes. Dans ce discours imaginaire, l'artiste parcourt l'ensemble des décors du Palazzo Vecchio qu'il a supervisés entre 1555 et 1565 pour Cosme Ier et se prête au jeu de l'iconographe et de l'iconologue.

d'anachronisme car, comme le démontre Jérémie Koering (2008 : 358), lorsqu'il analyse le rôle de l'orateur dans la réception des décors maniéristes :

« [...] le commentateur n'est pas un simple traducteur (celui qui révèle le *ductus*, la conduite de l'œuvre) : en s'emparant de l'œuvre, il devient un interprète, un médiateur. Il ne rend pas nécessairement compte des intentions précises de l'auteur, il en dévoile les possibilités. Dans les décors maniéristes où règnent la fable et les figures symboliques, les structures syncopées, fragmentées ou éclatées, le *possible* des images s'impose et favorise une pluralité de lectures. »

Le cardinal Ridolfi s'adressait à un public érudit, capable de saisir le sens et la portée rhétorique du décor, qu'il pouvait, lui aussi, modifier lors de sa réception. Par son intervention, Niccolò Ridolfi mettait en scène le décor, son propre savoir et, de ce fait, son pouvoir. Ce sont, à présent, les qualités discursives du décor que nous allons explorer.

3.1.2 La loggia : lieu d'interpénétration intérieur-extérieur

La loggia offrait à son propriétaire un point de vue unique et privilégié sur les vallées de la Tuscia. Dans ce territoire réputé pour la chasse, on cultivait le blé et la vigne sur les hauteurs des *monti Cimini*. On produisait aussi de l'huile d'olive, des fruits et des légumes. Les *bagnaioli* étaient des paysans, des maraîchers ainsi que des éleveurs d'ovins²⁰³. Celui qui exerçait son autorité et sa juridiction sur le bourg, l'évêque ou l'administrateur de Viterbe, ou encore le châtelain de Bagnaia, percevait des bénéfices économiques de cette production agricole. Le cardinal Ridolfi, ayant conservé ses droits sur la *mensa vescovile* après avoir renoncé à deux reprises à l'administration de l'évêché, recevait un revenu élevé de ces privilèges. Il dépensa des sommes tout aussi importantes pour l'entretien du domaine et pour l'*horto* qu'il fit aménager dans le parc Riario où, en plus du potager, était installée une coûteuse volière (Byatt 1981 : 7). L'exploitation économique de ce territoire avait certainement influencé le choix du programme iconographique de la loggia du palais épiscopal, siège de l'autorité et du pouvoir seigneurial.

²⁰³ Bagnaia profitait notamment d'une exemption de taxes pour l'importation, la vente et la circulation de ses produits à Viterbe. À ce sujet, voir Frittelli (1979 : 137 – 157).

La loggia était le lieu idéal où s'articulait une interpénétration visuelle entre le palais et le territoire, entre l'espace de représentation privé et l'espace de représentation public. Si l'interdépendance existant entre la villa Lante – ses décors et ses jardins – et l'urbanisme de Bagnaia a été soulignée dans plusieurs études, celle que put entretenir le Palazzo della Loggia avec la ruralité du lieu a été très peu étudiée²⁰⁴. Pourtant, les différents programmes iconographiques du palais rendent compte de cette dualité immuable. Hormis le cycle mythologique de la loggia qui faisait directement écho à la réalité agraire du bourg – et nous verrons pourquoi – cette interaction était aussi contenue dans les deux cycles décoratifs qui ornèrent la chambre-belvédère construite pour Balduino del Monte après 1553²⁰⁵. En effet, le plafond à caissons, réalisé vers 1555, se compose d'allégories des saisons. La frise, datée du cardinalat Gambara, est ornée de *quadri riportati* illustrant les travaux des champs selon les mois de l'année, gouvernés par les signes du zodiaque²⁰⁶. La nature agreste de Bagnaia fut soulignée dans les cycles topographiques qui décoraient les parois des loggias du palais épiscopal et de la *Palazzina Gambara* à la Villa Lante ainsi que dans la frise de la *Sala Regia* du palais des Prieurs de Viterbe²⁰⁷. Au centre de ces vues, où se dresse le Palazzo della Loggia, des petites scènes champêtres (récolte et transport du blé, par exemple) flanquent l'édifice²⁰⁸, confirmant l'importance de l'agriculture dans l'économie et la vie sociale de l'évêché.

En tant qu'administrateur de Viterbe, puis en tant que propriétaire du Palazzo della Loggia et de ses terres, le cardinal Ridolfi était le garant de l'économie et de la prospérité de Bagnaia. Souvenons-nous, il avait apporté plusieurs modifications urbaines au bourg – développées, après lui, par le cardinal Gambara – telle que la construction de la route principale et de l'aqueduc. Il avait transformé l'accès au *nucleo* médiéval, fait agrandir le château féodal et doté le parc Riario et la loggia du palais de ravissantes fontaines. Les interventions et les agréments apportés par Ridolfi modifiaient la configuration urbanistique, et donc visuelle, de

²⁰⁴ Frommel (2005a), Claudia Lazzaro (1974 : 112 – 121) et Ribouillault (2005 : 47 et 2013 : 216 – 220).

²⁰⁵ Voir *supra*, chapitre 1.

²⁰⁶ Ribouillault (2005 : 47) et Frittelli (1983 et 1991)

²⁰⁷ Figurent, dans cette frise et au plafond, des vues des localités voisines de Bagnaia, comme Bomarzo et Graffignano, pour lesquelles l'agriculture semble être tout aussi importante.

²⁰⁸ La vue de Bagnaia, dans la loggia du palais épiscopal, date d'après 1566, probablement des années 1580, celle de la *Palazzina Gambara* a été réalisée entre 1574 et 1578, enfin celle du Palais des Prieurs de Viterbe a été peinte par Tarquinio Ligustri en 1592. À ce sujet, voir Ribouillault (2005 : 46).

Bagnaia. De surcroît, la culture du blé, de la vigne, des oliviers et des arbres fruitiers transformait elle aussi profondément le territoire. Dans les traités d'agriculture, d'agronomie et d'économie antiques²⁰⁹, l'art de l'agriculture fut associé au bon gouvernement du souverain – à l'image du gouvernement familial – dont dépendaient la prospérité économique de la cité ainsi que la vertu morale de son peuple. Chez Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XVIII, 22), « [...] donner des préceptes sur l'agriculture [était] une occupation des hommes du plus haut rang, même chez les étrangers ». L'écrivain, s'étonnant de la fertilité des champs, observait qu'elle était due aux généraux eux-mêmes :

« [...] et l'on peut croire que la terre s'ouvrait avec complaisance sous un soc chargé de lauriers, sous un laboureur triomphal, soit que ces grands hommes donnassent aux semailles le même soin qu'à la guerre, et missent autant d'attention à la disposition de leurs champs qu'à celle de leur camp, soit que tout fructifie mieux sous des mains honnêtes, parce que tout se fait plus scrupuleusement. » (XVIII, 19)

D'autres, comme Virgile dans son poème didactique intitulé les *Géorgiques*, offraient une représentation poétique de l'agriculture, indissociable de la viticulture, de l'élevage et de l'apiculture. Au 16^{ème} siècle, les traités d'agriculture et d'agronomie, inspirés par les auteurs antiques et par les traités de Piero de' Crescenzi²¹⁰ et d'Alberti²¹¹ donnèrent lieu à une revalorisation et à une idéalisation de la vie rurale, anoblissant grâce à la villégiature.

Le bon gouvernement du souverain ou du propriétaire de la villa préservait, grâce à l'agriculture, l'économie du territoire, mais aussi la paix. Ainsi, les Anciens louaient les propriétés bénéfiques du travail agricole pour l'individu et surtout pour l'état²¹². Virgile (*Géorgiques*, 2, 458 – 542) chantait les anciens rois sabins ainsi que Romulus et Remus qui, comme les paysans, avait eux-mêmes travaillé dans les campagnes, comparant leurs règnes à l'âge de Saturne et à l'Arcadie. L'archétype du roi-paysan, tout comme l'apologie de

²⁰⁹ On note parmi ces traités, ceux de Xénophon, Cicéron, Caton, Varron, Columelle ; jusqu'au traité empreint de l'épicurisme de Lucrèce, *De natura deorum*. À ce sujet, voir aussi Ribouillault (2011b : 243 – 244).

²¹⁰ Voir, par exemple, Mane (1985 : 727 – 818).

²¹¹ Leon Battista Alberti (2013 : 229 – 232), dans *De la famille*, loua les plaisirs et les bonheurs que procuraient la villa et son territoire arable, les comparant au paradis.

²¹² Virgile (*Géorgiques*, 1, 498 – 514) implore les dieux de permettre au jeune prince de remporter la guerre afin que la paix revienne et que les campagnes soient à nouveau prospères : « La charrue ne reçoit plus l'honneur dont elle digne ; les guérets sont en friche, privés des laboureurs entraînés dans les camps ; et les faux recourbées servent à forger une épée rigide. » (1, 507 – 510). Hésiode, dans *Des travaux et des jours*, souligne l'importance du labeur pour l'individu.

l'agriculture et de la paix sont également inhérents au mythe de Cérès. Selon les mythographes, la déesse enseigne les rudiments de l'agriculture et ses Mystères aux sages d'Éleusis, au roi Céléos, à Triptolème et à Eumolpe (*Hymne homérique*), ou à Triptolème, l'enfant d'un vieux couple de paysans éleusiniens (Ovide, *Fastes*), ou encore à un jeune athénien (Ovide, *Métamorphoses*). D'autres, font directement de la figure tutélaire de Triptolème le fils de Déméter. Lorsqu'il eut appris aux hommes les rudiments de son art, ils abandonnèrent l'herbe et les glands, pour se nourrir de blé qu'ils transformèrent en pain²¹³, puis ils travaillèrent la vigne et devinrent éleveurs. Ovide nous dit dans les *Fastes* : « La Paix nourrit Cérès, Cérès est l'enfant de la Paix » (*Fastes*, 1, 704), ajoutant : « La paix rend Cérès heureuse ; et vous, paysans, / priez pour obtenir une paix perpétuelle et un chef pacifique. » (*Fastes*, 4, 407 – 408). L'agriculture est donc une condition de la civilisation, elle est un gage de prospérité, d'abondance et, *in fine*, de paix. Elle est garantie par le gouvernement vertueux du roi, de l'empereur ou du prince. Au palais de Bagnaia, cette allégorisation de la figure d'autorité transparaissait dans le décor de la loggia.

La représentation du mythe de Cérès et de Triptolème au plafond de la loggia répondait ainsi à un idéal social et politique. Le cycle offrait à son propriétaire et au visiteur une double lecture : didactique et encomiastique. L'éducation de Triptolème, dépeinte dans les *quadri riportati* latéraux (1 à 10) faisait non seulement directement écho à la réalité du travail agricole des *bagnaioli* mais renvoyait aussi à l'imaginaire et à l'identité du territoire²¹⁴. La récolte et le battage du blé, le labourage des champs et les semailles, la montaison, les occupations hivernales et les festins, en somme la vie laborieuse des paysans soumise au cycle des saisons, se reflétaient dans chaque scène du plafond²¹⁵. De ce fait, le temps allégorique des scènes dépeintes reproduisait, selon une temporalité différente, la succession des activités champêtres à laquelle était assujettie la vie du *borgo*. En outre, l'iconographie de la loggia célébrait les propriétés régénératrices de Cérès et de la Nature.

²¹³ Selon Virgile (*Géorgiques*, 1, 287 – 310), les « premiers hommes » se nourrissaient d'herbe et de glands avant que n'intervienne Cérès. Voir aussi Ovide (*Fastes*, 4, 395 – 409).

²¹⁴ Remarquons que dans la vue présumée de Bagnaia, peinte vers 1580 dans le cycle topographique de la loggia du palais épiscopal, sont représentés, au premier plan, un mulet chargé d'un sac contenant probablement de la farine, ainsi que des édifices à destination agricole, renvoyant à cette iconographie ridolfienne.

²¹⁵ Il est aussi possible que les activités se rapportant à la viticulture, à l'élevage ou à la chasse, aient été représentées dans le décor. Voir *supra*, chapitre 2, 2.2.2.

Or, cette thématique de la régénération éternelle de la Nature, de l'homme soumis au cycle des saisons, renvoie à la conception symbolique qu'avait la Renaissance du mythe de l'Âge d'Argent et du temps qui le précéda : l'Âge d'Or. Ce *topos* de la littérature antique, qui trouve sa source chez Hésiode et dans les *Métamorphoses* d'Ovide (1, 89 – 150) était devenu, au Cinquecento, comme le remarque Élinor Myara Kelif (2009b : 165), « un lieu commun presque obligé de la littérature élégiaque, des panégyriques et de la propagande artistique des princes et des mécènes de l'époque », ajoutant qu'il « [...] était bien connu des cercles humanistes florentins et davantage encore des Médicis qui exploitèrent cette possibilité offerte par le mythe de l'Âge d'Or, depuis Laurent le Magnifique jusqu'à Cosme I^{er}, qui le porta à son paroxysme » (2009b : 178). Avant de nous intéresser au discours politique que sous-tend la dialectique du mythe des quatre âges, examinons les rapports qu'il entretient avec le mythe de Cérès et de Proserpine.

Il semble, en effet, que l'enlèvement de Proserpine et les conséquences engendrées par celui-ci correspondent au bouleversement qui donna lieu au passage de l'Âge d'Or à l'Âge d'Argent. Dans le récit théogonique, le « règne de Saturne » (le premier âge) est une période de paix, sans lois ni souffrances, où les hommes vivent en harmonie avec les dieux. Quant à la terre, elle produit, sans labour ni semences, d'abondantes moissons. L'accession de Jupiter à l'Olympe vient rompre le printemps éternel²¹⁶ qui caractérisait le règne de son père. Elle marque le début de la division du temps en quatre saisons cycliques et, de ce fait, la dégradation de la condition humaine. Dès lors, les hommes doivent s'abriter et commencer à travailler la terre afin d'obtenir des récoltes. Or, comme nous l'avons vu, le cycle des saisons et l'invention de l'agriculture sont aussi intimement liés au mythe de Cérès. Le rapt de la jeune Coré a pour conséquence le déclenchement de fléaux qui montrent les premiers signes d'un déclin – la destruction des moissons, l'infertilité des cultures, l'anéantissement des paysans. Néanmoins, le retour annuel de Proserpine introduit une division du temps qui coïncide avec le cycle des saisons déterminant l'Âge d'Argent (elle revient auprès de sa mère au printemps et retourne aux

²¹⁶ Ovide, *Métamorphoses*, (1, 107).

Enfers en automne)²¹⁷. De surcroît, l'apaisement de Cérès permet aux hommes de connaître l'art de l'agriculture, qui caractérise le règne de Jupiter.

Selon la perception antique du mythe des races, l'Âge d'Argent symbolise l'ère par laquelle débute la décadence de l'humanité²¹⁸. Cependant, le règne de Jupiter pouvait également revêtir une signification positive. L'introduction des lois ainsi que de l'agriculture et de ses contraintes s'opposait à un Âge d'Or contemplatif et insubordonné. Virgile, notamment, célébrait le travail agricole, la vie champêtre et l'exploitation du territoire par l'aristocratie romaine, tandis qu'Hésiode soulignait les bienfaits du labeur pour l'âme. La moralisation de l'agriculture et la réactivation du mythe arcadien des *Bucoliques* profitaient à la propagande impériale. Auguste, utilisa à des fins idéologiques cette conception positive de l'agriculture afin de placer son règne sous l'égide de la paix, de l'abondance et de la justice, le présentant comme un nouvel Âge d'Or²¹⁹. L'exaltation du labeur trouva un écho particulier chez les poètes et les humanistes de la Renaissance ainsi que dans les traités consacrés à la villégiature²²⁰. Élinor Myara Kelif (2009b : 176) note, à ce propos, que l'on « trouve cette idée chez Marsile Ficin qui oppose Saturne dont le règne symbolise la contemplation solitaire du monde divin des Idées, à Jupiter dont l'Âge d'Argent symbolise l'action, donc le travail inhérent à la société humaine ». Enfin, la polymorphie et la nature paradoxale du mythe des âges – particulièrement délicat à analyser – semble permettre un retour à l'Âge d'Or, imitant les propriétés régénératrices et cycliques de la Nature, tel que Virgile l'annonce dans la quatrième églogue des *Bucoliques* :

« Le voici venu, le dernier âge prédit par la prophétie de Cumès ; la grande série des siècles recommence. Voici que revient aussi la Vierge, que revient le règne de Saturne ; voici qu'une nouvelle génération descend des auteurs du ciel. [...] Pour toi, aimable enfant, la terre la première, féconde sans culture, prodiguera ses dons charmants, çà et là le lierre errant, le baccar et le colocase mêlé aux riantes touffes d'acanthé. Les chèvres retourneront d'elles-mêmes au bercail, les mamelles gonflées de lait; et les troupeaux ne craindront plus les redoutables lions: les fleurs vont éclore d'elles-mêmes autour de ton berceau, le serpent va mourir; plus d'herbe envenimée qui trompe la main; partout naîtra l'amome d'Assyrie. [...] on verra peu à peu les

²¹⁷ Selon certains mythes, le retour de Proserpine correspond aux trois-quarts de l'année.

²¹⁸ Après l'Âge d'Argent, viennent l'Âge de Bronze et l'Âge de Fer.

²¹⁹ Auguste avait fait figurer, sur les parois de l'Ara Pacis, Cérès, en allégorie de la paix et de l'abondance, célébrant son règne comme un nouvel âge d'or. À ce sujet, voir Spaeth (1994 : 98 et 1996).

²²⁰ Notamment chez Alberti, Vincenzo Cartari et Pierio Valeriano (Kelif 2009b : 176).

tendres épis jaunir la plaine, le raisin vermeil pendre aux ronces incultes et, jet de la dure écorce des chênes, le miel dégoutter en suave rosée. »

Au plafond de la loggia de Bagnaia, la dialectique du mythe des âges s'articule grâce au dialogue établi entre le mythe de Proserpine et celui d'Énée, en apparence étrangers l'un à l'autre mais qui, pourtant, exposent au visiteur les conditions qui permettront de revenir à l'Âge d'Or. En effet, la représentation de l'enlèvement de Proserpine (**B**) et les différents épisodes de la recherche de Cérès (**C** et **D**) correspondent à une dégradation soudaine des conditions de vie humaine, propre aux bouleversements engendrés par l'avènement de Jupiter. Toutefois, les valeurs positives de l'Âge d'Argent, que nous connaissons, s'expriment ici par l'apaisement de Cérès au royaume de Céléos – aboutissant à l'éducation agraire (**1** à **10**) et religieuse de Triptolème (**C**) – et par le règne de Proserpine aux Enfers (**E**) précédant la renaissance du Printemps (**6**). De ce fait, ces scènes préfigurent un retour de l'Âge d'Or. Le voyage initiatique d'Énée aux Enfers, que l'on observe au centre du compartiment situé à l'extrémité sud de la loggia (**E**), en conclusion du cycle central, annonce ce nouvel âge glorieux. Au chant VI de l'*Énéide*, Virgile, empruntant la voix d'Ascagne, prédit la fondation de Rome et dresse la liste des futurs exploits des descendants du troyen (6, 752 – 854). Parmi eux, Auguste « fondera un nouveau siècle d'or / dans les campagnes du Latium où autrefois régna Saturne » (6, 791 – 793)²²¹. Cette scène sous-tend donc le retour de la paix, de la justice et de la prospérité grâce à l'instauration de l'empire augustéen, fondé sur une économie rurale. Pour entrevoir ce nouvel Âge d'or, le visiteur devra donc traverser un âge plus sombre et décadent, nécessaire au renouvellement cyclique des âges et de la nature, symbolisé par Proserpine et corroboré par la vision des travaux champêtres. Par conséquent, le cycle secondaire consacré à l'éducation de Triptolème porte le visiteur vers cette Arcadie déchue, à nouveau atteignable, vraisemblablement représentée au centre du premier compartiment aujourd'hui disparu (**A**). Elle illustre, nous le pensons à plus forte raison, le banquet d'Aréthuse ou bien la cueillette insouciant de Proserpine dans les prairies siciliennes ; en somme, un Éden païen.

Le décor de la loggia, outre ses fonctions didactiques, révèle l'instrumentalisation politique du mythe des âges mise en œuvre par le cardinal Ridolfi dans le but d'exalter le

²²¹ Virgile réitère cette prophétie lors de sa description de l'une des scènes ornant le bouclier d'Énée (8, 626 – 731).

prestigieux passé de Bagnaia. En 1498, Annius de Viterbe publiait ses *Antiquitatum variarum*, un recueil destiné, entre autres, à promouvoir les origines étrusco-romaines du Latium – et de la Tuscia. Il réactivait ainsi une tradition faisant de Janus l’antique fondateur de l’Étrurie et de la région, le « berceau de l’Âge d’Or » (Kelif 2009a : 127). En réalité, Virgile attribuait déjà la fondation du Latium à Janus ; mais aussi à Saturne qui, après avoir été évincé par son fils, y trouva refuge (8, 319 – 327)²²². Ces légendes connurent un franc succès, notamment grâce à la vulgarisation d’Egidio da Viterbo (Gilles de Viterbe) qui fit du Latium le lieu idéal pour une *renovatio* de l’Âge d’Or (Kelif 2009a : 127). Viterbe pouvait alors s’enorgueillir de pareilles origines antiques. Certains rapportent sa fondation par Hercule²²³, d’autres par Noé-Janus et encore par Saturne²²⁴. Bagnaia profita également de cette généalogie mythique. La loggia, espace de médiation entre le palais et la campagne, lieu de célébration des activités champêtres du bourg et de ses richesses, présentait Bagnaia, sous l’autorité du cardinal Ridolfi, comme le théâtre idéal d’une renaissance de l’Âge d’Or. Cette revendication était renforcée par les deux inscriptions latines qui surmontent les fontaines de la loggia, respectivement consacrées à l’Arno (**fig. 57**) et au Tibre (**fig. 58**) : « *ARNUS EGO HETRUSCIS HUC SUM DELAPSUS AB ORIS PATRIA TERRA VALE GRATIOR ISTE LOCUS* », « Moi l’Arno, je suis descendu ici-même des sources étrusques, adieu terre patrie ce lieu est plus accueillant », « *TIBRIS IN HAS AEDES CONTEMPTA DEFEROR URBE / VERA HIC AENEADUM FACTA VIDERE LICET* », « Tibre, j’ai été entraîné dans ces lieux loin d’une ville insignifiante (ou méprisable), ici on peut voir les véritables hauts faits des descendants d’Énée ». Ainsi donc, les deux plus importants fleuves d’Italie avaient quitté leur cours pour confluer à Bagnaia, dans le palais du cardinal Ridolfi.

²²² « Saturne fut le premier à venir de l’Olympe céleste : / il fuyait les armes de Jupiter et était exilé, privé de son trône. / Il rassembla cette race ignorante et dispersée en haut des collines, / et lui imposa des lois. Il choisit d’appeler ce lieu Latium, / puisqu’il s’était caché, bien à l’abri, en ces parages. / Les temps qui s’écoulèrent sous ce roi, furent des siècles dorés : / tant ce roi maintenait ces peuples dans une paix profonde, / jusqu’au moment où progressivement lui succède un âge moins bon, / sans éclat, dominé par la rage de la guerre et la soif des richesses. » Virgile, *Énéide* (8, 319 – 327). Selon le poète, Janus et Saturne avaient respectivement fondé les collines du Janicule et du Capitole : « La première fut fondée par le dieu Janus, l’autre par Saturne : / l’une avait été appelée Janicule, l’autre Saturnia. » (*Énéide*, 8, 357 – 378). Concernant les origines antiques du Latium et principalement de Viterbe, voir Signorelli (1965 : 14).

²²³ Concernant cette légende, voir Signorelli (1965 : 12 – 14).

²²⁴ Concernant la venue de Noé-Janus à Viterbe, voir De Caprio (2004 : 481). Concernant les origines étrusques de Viterbe, voir Signorelli (1965 : 20). À noter qu’au plafond de la *Sala Regia* du Palais des Prieurs de Viterbe, réalisé en 1592 par Baldassare Croce, se mêlent des épisodes de la vie de Noé et des petites vues des localités de Viterbe, dont Bagnaia. Voir Petrassi (1985 : 105 – 158) et Ribouillault (2013 : 213).



Figure 57. Cercle de Luzzo Luzzi (?), *Fontaine de l'Arno*, loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 58. Cercle de Luzzo Luzzi (?), *Fontaine du Tibre*, loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

L'amertume de la première épigramme témoignait de l'aversion du cardinal Ridolfi envers la politique de Cosme I^{er} de' Medici, à la tête du gouvernement de Florence depuis janvier 1537. Elle rappelle aussi son propre exil et son soutien aux *fuorusciti*²²⁵ – ouvertement hostiles à la suprématie médicéenne – qu'il accueillait à Rome et à Bagnaia. Rappelons-le, Florence fut, après la mort d'Alexandre de Médicis, en 1537, plongée au cœur de luttes intestines. En effet, les défenseurs de la République florentine, qui voient en l'élection de Côme une issue à la crise politique engendrée d'une part par l'intervention de Charles Quint et d'autre part par la rébellion des villes limitrophes comme Pistoia et Borgo San Sepolcro²²⁶, sont rapidement désenchantés. Ils échouent dans leur tentative de reprise du contrôle de la ville. Cosme, soutenu par l'empereur, instaura un régime monarchique²²⁷ et défia le pape Paul III ainsi que François I^{er}. À Bagnaia, en revanche, le cardinal Ridolfi jouissait d'un exil paisible, loin des vicissitudes politiques de sa *terre patrie*, dans un *lieu accueillant* ; loin aussi de la ville *insignifiante* ou *méprisable* qu'était devenue Rome, où il ne séjournait qu'une partie de l'année²²⁸.

Ces inscriptions révélaient également au visiteur, la prééminence historique de Bagnaia – en comparaison des villes de Florence et de Rome – édifiée au cœur de l'antique Étrurie, là où s'étaient établis les *descendants d'Énée*. L'appropriation d'un tel lieu permettait au cardinal Ridolfi d'affirmer son autorité sur le territoire et de magnifier son gouvernement fondé sur des idéaux augustéens : paix, justice et politique économique agricole. En somme, le programme iconographique de la loggia présentait le cardinal Ridolfi comme le meilleur candidat à la papauté, le plus apte à faire naître un nouvel âge d'Or dans le Latium et à Rome.

²²⁵ Parmi lesquels on trouvait aussi les cardinaux Giovanni Gaddi, Giovanni Salviati, ainsi que Filippo Strozzi et Bindo Altoviti, voir Rebecchini (2010 : 122 – 123).

²²⁶ Concernant la crise florentine de 1537, survenue juste après l'élection de Cosme, qui oppose Charles Quint aux *fuorusciti*, voir Rouchon (2000 : 25 – 48) et Carta (2002). Niccolò Ridolfi, Giovanni Salviati ainsi que Filippo Strozzi avaient envoyé sans succès une ambassade auprès de Charles Quint pour lui demander de destituer Alexandre. Voir Rebecchini (2010 : 125).

²²⁷ Ils perdent, en effet, la bataille de Montemurlo, le 2 août 1537.

²²⁸ Il est difficile de comprendre cette défiance envers Rome. Toutefois, cette inscription pourrait faire référence à quelques différents politiques ou à la corruption dont était entachée la Curie. On notera que l'idée de s'éloigner de la vie politique, par dépit ou désenchantement, est profondément ancrée dans l'imaginaire de la villégiature depuis l'Antiquité, notamment dans l'œuvre de Cicéron. Sur ce sujet, concernant la Renaissance, voir Battisti (1987 : 97 – 104).

3.2 Interprétation chrétienne du programme iconographique de la loggia

Au-delà d'une seule lecture politique et cosmogonique, il semble que le programme iconographique de la loggia offre une interprétation syncrétique du mythe de Cérès, de l'enlèvement de Proserpine à l'éducation de Triptolème. Tantôt allégorie de l'Été, tantôt allégorie de la fécondité et de la Terre, la déesse des moissons connut un certain engouement à la Renaissance, en ce qu'elle symbolisait l'amour maternel. Le rapt de Proserpine était, quant à lui, en tant que motif érotique, associé à l'amour conjugal, allant jusqu'à être figuré sur des coffrets de mariage. Ces lectures allégoriques du mythe de Cérès et Proserpine donnèrent lieu à des analogies dramatiques dans la *Favola di Orfeo* d'Ange Politien²²⁹, créée en 1480 à l'occasion de l'union de François II Gonzague et Isabelle d'Este, rocambolesques dans l'*Orlando Furioso* de l'Arioste (12, 1 – 2), publié en 1516, ou encore burlesques dans *Le ravissement de Proserpine* (1556) du poète français Joachim du Bellay. Toutefois, comme tout récit théogonique, il fut adapté, traduit et altéré par les commentateurs du Moyen âge qui le transformèrent en une fabuleuse allégorie moralisatrice dans un but didactique, comme l'explique Jean Seznec (2011 : 117 – 123) :

« Ainsi le grand courant allégorique du Moyen Âge, bien loin de se tarir, se continue et s'élargit encore. Et les Dieux de la Renaissance restent, bien souvent, des figures didactiques, voir des instruments pour l'édification des âmes. [...] Mais à la lumière du néo-platonisme, les humanistes découvrent dans les mythes autre chose, et bien plus que les idées morales : ils y découvrent une doctrine religieuse, un enseignement chrétien. »

La plus emblématique de ces traductions, l'*Ovide moralisé*, publié durant les premières années du 14^{ème} siècle sera particulièrement intéressante pour notre propos.

Dans cette version médiévale des *Métamorphoses*, les figures païennes sont christianisées et moralisées, au point qu'il est possible de percevoir certaines similitudes avec des épisodes bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ainsi, Cérès y devient une allégorie de l'Église catholique, sa fille Proserpine est associée à l'âme humaine perdue par le

²²⁹ Politien fait aussi allusion au rapt de Proserpine dans les *Stanze per la giostra* (I, 113), publiées en 1484.

péché, tombée dans les bras du diable, c'est-à-dire ceux de Pluton, faisant écho à la Chute²³⁰. Jean Seznec (2011 : 110 – 111) ajoute même que « Cérès cherchant Proserpine est l'Église qui cherche à ramener les âmes égarées des pêcheurs, les brandons qu'elle tient dans la main sont l'Ancien et le Nouveau Testament ». Nous pensons que le cycle central du plafond de la loggia pouvait également être compris par le visiteur selon de telles considérations, didactiques et doctrinales. Le retour annuel de Proserpine correspondait alors au salut de l'âme égarée par sa vanité (sa cueillette de fleurs l'aveugle), que l'Église (Cérès) était parvenue à ramener dans ses bras²³¹. D'autres adaptations, comme celle de Boccaccio, portent davantage d'attention aux propriétés civilisatrices de Cérès. De ce fait, dans l'encyclopédie *De Genealogia deorum gentilium* du poète florentin, rédigée au cours de la deuxième moitié du 14^{ème} siècle, le mythe de Déméter-Cérès devient une allégorie de la culture (8, 4). Dans son traité *De mulieribus claris*, le poète traduit toute l'ambiguïté du mythe : Cérès est, à la fois, celle qui apporte la culture et celle qui est responsable de la décadence de la civilisation ; une dialectique que nous avons analysée précédemment.

Or, la représentation d'Énée aux Enfers, achevant ce premier cycle, vient rompre cette fatalité. L'*Énéide* fut tout autant l'objet d'exégèses païennes que chrétiennes. La description des Enfers au chant VI, en particulier, donna lieu à diverses interprétations, par Sénèque, Lactance, Macrobe, Fulgence, Pétrarque, Marsile Ficin et, bien entendu, les Pères de l'Église, tels qu'ils ont été recensés par Pierre Courcelle (1984 : I, 468 – 512)²³². Les théologiens soulignèrent avant tout la grande piété et les vertus du héros troyen. Pétrarque et Boccaccio, par exemple, entendirent l'*Énéide* comme une parabole de la vie humaine²³³. Cristoforo Landino, dans ses *Disputationes Camaldulenses* (1472 – 1480), vit dans le voyage initiatique d'Énée aux Enfers un acte purificateur lui permettant d'accéder à la connaissance²³⁴. En somme, l'épopée virgilienne fut comprise à la Renaissance comme la métaphore d'un passage de la vie active (correspondant aux six premiers chants) à la vie contemplative (correspondant à l'arrivée d'Énée

²³⁰ Remarquons que Proserpine ne put obtenir l'annulation de son union avec Pluton car elle avait mangé, aux Enfers, les pépins d'une grenade. On peut y voir une analogie avec le péché originel et la Chute.

²³¹ Comme nous l'avions évoqué, on oppose à Proserpine la moralité et la chasteté de Diane qui serait l'exemple à suivre (*Ovide moralisé* I, 4099 – 4150 et 5, 3041 – 3045).

²³² À propos de l'exégèse des Pères de l'Église concernant les Enfers virgiliens, voir Pierre Courcelle (1956 : 5 – 74).

²³³ Jong (1994 : 239).

²³⁴ Chez Landino, le rameau d'or symbolise cet accès à la *sapientiae*, voir Grötz (1993 : 152 – 179).

en Italie, puis à son apothéose au dernier chant). Dans le contexte de la Contre-Réforme, le mythe de Cérès tel qu'il est figuré au centre du plafond de la loggia de Bagnaia pouvait être entendu comme l'affirmation des capacités de l'Église à ramener en son sein les âmes pécheresses, égarées par les croyances jugées hérétiques. Énée était donc convoqué en tant qu'élu divin, symbole de piété, avant tout restaurateur de l'Âge d'Or en l'Italie, dont les descendants fonderaient Rome, le futur siège de la papauté. Ainsi, il semble que le cardinal Ridolfi pouvait s'identifier au héros troyen autant qu'à sa descendance, à laquelle fait référence l'inscription surmontant la fontaine consacrée au Tibre²³⁵. Dans la logique de cette filiation, là encore, il s'imposait comme le candidat au trône pontifical le plus apte à faire renaître l'Âge d'Or et à réformer l'Église catholique.

Cette instrumentalisation politico-religieuse de la mythologie antique transparait aussi dans le second cycle du plafond de la loggia. On pouvait aisément substituer à la figure de Triptolème celle de personnages bibliques astreints au travail de la terre comme Adam, Caïn, Noé ou encore le Christ qui apparut en jardinier à Marie-Madeleine après la Résurrection (Jean 20, 13-18)²³⁶. Le labeur et l'agriculture étaient, selon les conceptions chrétiennes, un acte de rédemption permettant de racheter le péché originel et d'accéder au paradis ainsi que de perfectionner une nature qui avait été corrompue lors de la faute²³⁷. De même, l'agriculture, selon les conceptions païennes, était une des conséquences du passage à l'Âge d'Argent et une des conditions pour espérer accéder de nouveau à l'Âge d'Or. Enfin, l'agriculture faisait partie, au 16^{ème} siècle, d'un programme plus vaste d'évangélisation des populations rurales. Niccolò Ridolfi en tant que châtelain de Bagnaia devait non seulement veiller au bon gouvernement politique et économique du bourg mais aussi au Salut des *bagnaioli*²³⁸.

²³⁵ Ajoutons que l'identification d'un cardinal au héros troyen est tout à fait courante à la Renaissance. Le Pape Pie II, Enea Silvio Piccolomini, s'identifiait – du fait de son prénom – à Énée dont il se targuait d'être le descendant (Van Heck 1991 : 119 – 132). Léon X, tout comme lui, récupéra cette généalogie. Il s'appuya sur le lien existant entre le peuple étrusque, dont les florentins étaient les descendants, et l'antique fondateur de Rome, afin de légitimer son ascension au trône de saint Pierre (Cipriani 1980 : 48 – 69).

²³⁶ On pourrait aussi ajouter à cette liste la parabole du semeur dans l'Évangile selon Matthieu (13, 1 – 58).

²³⁷ Au sujet des rapports qu'entretiennent l'agriculture comme activité sacrée et la villégiature, voir Ribouillault (2011b : 233 – 282 et 2011a : 33 – 42) ainsi que Kelif (2009 : 165 – 187).

²³⁸ Voir, sur ce point, Casali (1985 : 53 – 76).

Conclusion

Le décor de la loggia du palais épiscopal de Bagnaia suscita l'admiration autant qu'il invita à la réflexion. On imagine aisément que les invités du cardinal Niccolò Ridolfi étaient, dès leur entrée dans la loggia, émerveillés par le décor *all'antica* de cet espace majestueux, et notamment par les *grottesche* clairement inspirées de la *Domus Aurea* de Néron. Ces « grotesques », Raphaël et son atelier (après le Pérugin, Bernardo Pinturicchio, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandaio et Filippino Lippi), les avait réinterprétées – aux loges du Palais apostolique, dans les appartements du cardinal Bibbiena, à la villa Madama et dans d'autres palais romains – puis largement diffusées. À Bagnaia, l'ordonnance raffinée des parties, la richesse et la variété des motifs dépeints au plafond de la loggia, dont on ne peut percevoir toutes les nuances et les détails dès la première visite, mais dont on remarque immédiatement la très haute qualité, est manifestement l'œuvre d'un atelier expérimenté. Les figures sont empruntées aux décors réalisés par Perino del Vaga et Giovanni da Udine durant la première moitié du 16^{ème} siècle. Les analogies et les similitudes que nous avons relevées avec certaines décorations du château Saint-Ange, du Palais des Conservateurs, du palais farnésien du Capitole, entreprises durant le pontificat de Paul III, montrent clairement que la loggia de Bagnaia a été peinte par des artistes formés dans les ateliers de Raphaël et de Giovanni da Udine. Il ne fait aucun doute que le cardinal Ridolfi engagea, pour les travaux de la loggia, les meilleurs peintres actifs à Rome durant les années 1540. Parmi ceux-ci, Luzio Luzi (ou Romano) a particulièrement retenu notre attention. Il constitue le candidat le plus probable pour la direction du chantier de décoration de la loggia. En effet, l'économie du programme iconographique, l'élégance raffinée du traitement des grotesques ainsi que la splendide polychromie du plafond rendent compte d'une grande maîtrise pour laquelle Luzio était reconnu avant même la mort de son maître, Perino del Vaga, avec qui il avait collaboré à Gênes, au Palazzo Doria, avant de rejoindre Rome. Son inventivité, sa connaissance approfondie des textes antiques et de la mythologie mais aussi sa personnalité, faisaient de lui un peintre recherché, à Rome et dans le Latium.

À l'agréable vision qu'offrait le plafond de la loggia du palais épiscopal de Bagnaia, que nous proposons donc d'attribuer à Luzio Luzi et son atelier, s'ajoutait celle des fontaines réalisées par Tommaso Ghinucci, dont les prouesses hydrauliques lui valurent, après la mort de

Ridolfi, d'être engagé au service du cardinal Hippolyte d'Este à Tivoli, avant de rejoindre le cardinal Gambara à Bagnaia pour lequel il travailla à la réalisation de la villa Lante.

Charmés par la beauté du décor, les hôtes du cardinal Ridolfi pouvaient aussi être séduits par son iconographie raffinée. Le mythe de Cérès, centré ici sur la perte et la quête de sa fille Proserpine ainsi que sur l'enseignement de l'agriculture qu'elle transmet à Triptolème, ne fut pas choisi uniquement pour célébrer l'économie agricole de Bagnaia ni pour glorifier le bon gouvernement du territoire par le cardinal Ridolfi. Le potentiel symbolique et didactique du mythe fut certainement exploité à des fins persuasives auxquelles étaient liés des questionnements et des convictions d'ordre théologique. Dans ce lieu de pouvoir qu'est la loggia d'un palais, où les hôtes de marque étaient reçus, un tel programme iconographique prenait des allures de propagande politique et doctrinale.

Nous avons rappelé, au chapitre 3, que le mythe de Cérès avait fait l'objet d'une interprétation chrétienne dans laquelle la déesse personnifie l'Église ramenant en son sein les âmes égarées. Pour renforcer cette analyse, on peut, en guise de conclusion, apporter quelques précisions relatives au contexte historique et religieux dans lequel fut inventé le décor de la loggia du palais épiscopal. Rappelons-le, il fut projeté et réalisé peu après l'ouverture, en 1545, du dix-neuvième concile œcuménique réuni à Trente et transféré en 1547 à Bologne²³⁹. Proclamé par Paul III moins de dix ans plus tôt, en 1536, le concile faisait suite au terrible sac qui avait frappé Rome en 1527 – dont le traumatisme marquait encore profondément les esprits – et à la réforme protestante menée par Luther dès 1517. Afin de répondre aux thèses luthériennes et dans le but de préparer une réforme de la Curie romaine, le pape nomma à la tête d'une commission en 1537 et 1539, des cardinaux modérés, intègres et humanistes, tels que Niccolò Ridolfi²⁴⁰, Gian Pietro Carafa (1476 – 1559)²⁴¹, Reginald Pole (1500 – 1558), Gasparo Contarini (1483 – 1542) et Iacopo Sadoletto (1477 – 1547) à qui il confia l'ouverture des premières sessions du concile. Ce dernier, dans un discours apaisé – à l'image de la lettre bienveillante qu'il avait adressée en 1539 aux Genevois devenus protestants qu'il souhaitait ramener au sein

²³⁹ Pour une étude plus approfondie du Concile de Trente, voir notamment Setton (1984 : 450 – 504).

²⁴⁰ Byatt (1983 : I, 34). Voir *supra*, Chapitre 1, 1.2.

²⁴¹ Élu en 1555 à la papauté sous le nom de Paul IV, le cardinal Carafa évoluera vers des positions plus radicales que ses collaborateurs envers les protestants en durcissant l'Inquisition.

de l'Église catholique – rappela l'importance « [...] du rôle de conseil, d'arbitre, de refuge que, dans le désordre et la cruauté des affaires humaines, peut seul assurer le souverain pontife »²⁴². Il portait, dans un climat d'extrême tension, la voix de la conciliation. Comme l'explique André Chastel (1984 : 312) :

« [Sadoletto] n'était pas de ceux qui, comme les érasmiens, considéraient le sac comme un châtement mérité ; plutôt comme un avertissement de la Providence. La nouvelle Curie, dont il faisait partie était déjà moins préoccupée de la réparation due à une horrible profanation (encore que cette préoccupation pût se manifester à nouveau), moins de la pénitence rendue nécessaire par la corruption « babylonienne » du *caput mundi*, que de la restauration commune de Rome et de l'Église. »

Le cardinal, évêque de Carpentras, était avant tout un membre actif du groupe des *Spirituali* formé à Naples par Juan de Valdès²⁴³ et reconstitué, après sa mort, à Viterbe, autour du cardinal Pole, nommé administrateur du Patrimoine de Saint-Pierre en 1541. Aux discussions théologiques du cercle de Viterbe, connu aussi sous le nom d'*Ecclesia viterbiensis*,²⁴⁴ prirent part les cardinaux Contarini et Morone, Vittoria Colonna²⁴⁵, Michel-Ange²⁴⁶, Marcantonio Flaminio²⁴⁷, Pietro Carnesecchi, Lodovico Beccadelli (ou Beccatelli), Alvise Priuli, Donato Rullo et Vittore Soranzo. Partisans d'un consensus avec les protestants, se rapprochant parfois des idées calvinistes et désirant revenir à une étude philologique des saintes écritures, ce groupe composé majoritairement d'aristocrates humanistes et de hauts dignitaires de l'Église, attira l'attention de l'Inquisition dès le début des années 1540²⁴⁸.

Niccolò Ridolfi, administrateur de Viterbe de 1538 à 1548, connaissait les préoccupations réformatrices des *spirituali*. Bien qu'il n'assistât pas à leurs réunions, il semble

²⁴² Chastel (1984 : 312).

²⁴³ Giulia Gonzagua, Bernardino Ochino et Pietro Carnesecchi assistèrent aux réunions de Valdès à Naples.

²⁴⁴ Natili Emiliani (1993 : 30). Fenlon (1972 : 69 – 220) propose une étude complète du rôle des *spirituali* dans le processus de Contre-Réforme. Voir aussi Firpo (1987 : 53 – 71).

²⁴⁵ Vittoria Colonna demeure au monastère de sainte Catherine à Viterbe de 1541 à 1543, voir Natili Emiliani (1993 : 29). Robin (2007 : 31 – 35, 79 – 102) et Brundin (2008) étudient son impact sur le cercle de Viterbe.

²⁴⁶ Sarah Rolfe Prodan (2014) propose une lecture des œuvres tardives de Michel-Ange au regard de ses liens avec le cercle de Viterbe. Voir en particulier la partie II de son ouvrage.

²⁴⁷ Voir *supra*, chapitre 3, p.117, note 194.

²⁴⁸ Rolfe Prodan (2014 : 86).

qu'il partageait certaines de leurs idées, nourries des mêmes études philhellénistes et néo-platoniciennes. Il reçut à Bagnaia, Marcantonio Flaminio, les cardinaux Sadoletto et Pole, mais aussi Girolamo Seripando, prieur général des Augustins (1538 – 1551), disciple de Gilles de Viterbe et lui aussi proche des *spirituali*²⁴⁹. Nommé depuis le 16 octobre 1534 protecteur des Ermites de saint Augustin, Niccolò Ridolfi aida notamment Seripando à lutter contre les accusations d'hérésie qui pesaient sur l'ordre, destabilisé par « l'ambiguïté théologique » (Byatt 1983 : I, 36) de certains membres (Luther était lui-même augustin), au risque d'être compromis pour complaisance envers les hérétiques. Les incriminations contre les Augustins faisaient suite à l'échec cuisant de la diète de Ratisbonne où se réunirent, en 1541, théologiens protestants et catholiques, le cardinal Contarini, nonce du Pape, l'empereur et les princes allemands, en vue de parvenir à la paix et d'éviter un schisme²⁵⁰. Une des conséquences de cet échec fut l'intensification, par Paul III, dès 1542, de la lutte contre les hérétiques et le durcissement de l'Inquisition, alors dirigée par le cardinal Carafa. S'il ne siégea pas au concile, le cardinal Ridolfi participa activement à la réforme de l'Église catholique. En 1540, aux côtés des cardinaux Grimani et Aleandro, il fut chargé de réformer la Chancellerie, l'organe principal de l'administration du Saint-Siège. L'année suivante, aux côtés de Carafa et de De Cupis, il contribua à la réforme des ordres du Sacré Collège (épiscopat, presbytérat et diaconat). Il envoya dès 1534 des émissaires à Vicenza pour combattre les mouvements jugés hérétiques avant d'y séjourner à partir de 1543 mais protégea un certain nombre de prédicateurs contre l'Inquisition (Byatt 1983 : I, 37 – 38).

L'attitude modérée de Niccolò Ridolfi à l'égard des réformés, sa réserve durant le Concile de Trente, révèlent non pas une forme de sympathie envers les protestants, mais sa volonté de parvenir à une réconciliation, grâce au dialogue, à la tolérance et à une approche exégétique et pédagogique des thèses luthériennes. Le thème des âmes égarées, présent dans la lecture religieuse du mythe de Cérès, manifeste sa volonté de restaurer l'autorité de l'Église, à Rome et dans les territoires ruraux profondément touchés par l'hétérodoxie. Traversé par une route de pèlerinage, la *via Francigena*, le diocèse de Viterbe n'a pu échapper à la propagation

²⁴⁹ Byatt (1983 : I, 30 – 35).

²⁵⁰ Kuhn (2017 : 225 – 236). Les discussions portèrent principalement sur la doctrine de la justification de la foi et l'autorité papale.

des idées réformistes²⁵¹. Il est toujours en proie à une certaine instabilité religieuse lorsque le cardinal Gambara, inquisiteur général, y est envoyé par Pie V en 1566 afin de mettre un terme aux dissensions religieuses²⁵². S'il est difficile de déterminer l'influence du cercle de Viterbe sur les populations du diocèse, on peut en revanche penser que les idées réformistes et progressistes qu'il prônait ont pu créer quelques remous au sein de l'évêché lorsque Niccolò Ridolfi y séjournait.

Nous avons aussi remarqué que Niccolò Ridolfi fut l'un des seuls cardinaux à renoncer à l'ensemble de ses évêchés et qu'il ne s'illustra pas dans de grands projets architecturaux. Son exemplarité morale ainsi que son implication dans la réforme de la Curie faisaient de lui un candidat sans égal pour le prochain conclave. Sachant que séjourner à Rome, centre de la corruption curiale²⁵³, pouvait nuire à ses ambitions, il s'était retiré dans le territoire de l'antique Étrurie, à Bagnaia et à Viterbe, où s'étaient illustrés les descendants d'Énée mais aussi Noé, « prédicateur de justice » (Pierre, II, 5) et père d'une nouvelle humanité (Genèse, 6 – 9). Énée, comme nous l'avons constaté dans le deuxième chapitre, occupe, d'un point de vue iconographique, un rôle mineur puisqu'il apparaît uniquement dans la scène centrale du cinquième compartiment. En revanche, à la lumière de notre analyse iconologique, nous pouvons ajouter que l'identification de Niccolò Ridolfi avec le héros troyen est introduite de manière particulièrement subtile. En effet, associé aux inscriptions des fontaines, cet « écart iconographique » devient extrêmement important pour la compréhension du message ridolfien.

Allégoriquement, le décor du palais épiscopal de Bagnaia présente, nous l'avons vu, un programme politique fondé, non pas sur une volonté territorialiste ou expansionniste, mais plutôt sur une économie rurale et sociale, une bonification du territoire par l'agriculture²⁵⁴, génératrice de paix. Une volonté qui n'est pas incompatible avec une restauration de la grandeur

²⁵¹ À ce sujet, il peut être intéressant de consulter De Caprio (2000).

²⁵² Le cycle des plaies d'Égypte de la palazzina Gambara peut être lu, comme le suggère Denis Ribouillault (2005 : 49 et 2013 : 218), comme un commentaire de son travail d'inquisiteur à Viterbe.

²⁵³ Une situation qui avant et après le sac de 1527 lui valut le surnom de « putain de Babylone » (Chastel 1984 : 33 – 121).

²⁵⁴ Un des fondements de la politique papale de Sixte Quint. À ce sujet, voir Ribouillault (2011a : 33 – 42).

de Rome, cette ville devenue « méprisable »²⁵⁵, car comme Egidio da Viterbo, vicaire général des Augustins de 1507 à 1518, il semble que Niccolò Ridolfi « n'aperçoit aucune contradiction entre la critique des mœurs romaines et l'exigence d'une autorité accrue du Saint-Siège, entre le rêve d'un retour à la simplicité et le devoir de magnificence »²⁵⁶. Bagnaia fait ici figure de microcosme et de modèle de ses ambitions.

S'il recherche un consensus religieux entre catholiques et protestants ainsi qu'une paix sociale, il semble que le cardinal Ridolfi n'ait pas manqué de célébrer la paix signée, pour une durée de cinq ans, avec l'Empire Ottoman en 1547, entre Soliman le Magnifique et Ferdinand de Habsbourg, empereur des Romains. Ce traité incluait, comme l'indique Keneth Setton (1984 : 502 – 504), Charles Quint, Paul III, Henri II de France et la République de Venise. Ainsi, malgré les difficultés de réconciliation avec les protestants, un apaisement semblait se profiler hors de la péninsule. Cette célébration est illustrée au plafond de la loggia de Bagnaia par un certain nombre de motifs iconographiques que nous n'avons pas commentés dans les chapitres précédents. Les dépouilles opimes représentées dans le compartiment central et dans les coins inférieurs du deuxième et du quatrième compartiment ne sont pas d'origine espagnole, française ou germanique (**fig. 59**). On reconnaît plutôt l'habit traditionnel des janissaires turcs, le caftan, les arcs, les flèches et le cimenterre à la lame recourbée caractérisant l'équipement de l'armée ottomane. Tout aussi subtilement, au point qu'on ne les remarque pas au premier coup d'œil, sont peintes, dans le coin inférieur du quatrième compartiment, sur un fond jaune qui sert de piédestal à une nymphe canéphore, une bannière blanche portant la croix de Saint-Georges, associée aux croisades, et celle de l'Empire ottoman que l'on reconnaît à son fond pourpre et au croissant de Lune, symbole de Byzance (**fig. 60**). Afin de symboliser cette nouvelle alliance, elles sont non seulement croisées, mais aussi nouées par une étoffe. À l'aune de ces observations, nous pouvons donc confirmer notre datation du décor de la loggia à 1547 ou, au plus tard, au début de l'année 1548.

²⁵⁵ En plus de la corruption, sa beauté avait été plus qu'entachée par le sac de 1527, une situation encore déplorée par les artistes en 1545, comme le souligne André Chastel (1984 : 7 – 33) dans l'introduction du *Sac de Rome, 1527 Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*.

²⁵⁶ Chastel (1984 : 12). Voir aussi O'Malley (1967 : 1 – 11).



Figure 59. Cercle de Luzzio Luzzi (?), détail du 3^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v. 1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.



Figure 60. Cercle de Luzzio Luzzi (?), détail du 4^{ème} compartiment, plafond de la loggia, v.1547, Palazzo della Loggia, Bagnaia.

Le diocèse de Viterbe fut, au début des années 1540, le centre de la réforme catholique. Le cardinal Ridolfi, qui séjourna longuement à Bagnaia à partir de 1545 avec sa cour, en fit un nouveau centre artistique et culturel que magnifia, après lui, le cardinal Gambara. Notre analyse du discours politique, religieux et économique du programme iconographique de la loggia nous a permis de mettre en lumière ses ambitions papales. Candidat favori de Henri II durant le conclave, il est empoisonné, tout comme Enio Filonardi et Innocenzo Cybo, deux cardinaux pro-français. Innocenzo Cybo, cousin de Niccolò Ridolfi, meurt deux mois après le conclave. Les scrutins suivants portèrent Salviati, Pole et Carafa vers la victoire, mais Giovanni Maria Ciocchi del Monte (Jules III) l'emporta grâce à une coalition entre les partisans du cardinal Farnèse (neveu du défunt Paul III) et le parti français, contre le candidat de Charles Quint (Setton 1984 : 517 – 523). L'éviction de Niccolò Ridolfi et de ces deux cardinaux qui soutenaient le parti français, nous permet de confirmer que ses ambitions étaient donc bien réelles. Il représentait probablement aux yeux des plus réformateurs et de Charles Quint un danger en raison de sa modération et de sa volonté consensuelle envers les protestants. Son élection pouvait aussi constituer un risque de déstabilisation pour Cosme Ier de Toscane.

Enfin, et pour conclure, nous ajouterons que le thème eschatologique de la Cappella di San Brizio – dont nous avons étudié deux *tondi* au cours de notre analyse iconographique – a certainement pu inspirer le cardinal Ridolfi dans son choix iconographique du plafond de la loggia de Bagnaia. Ayant séjourné à Orvieto, entre 1520 et 1529, en tant qu'administrateur de l'évêché et durant sa fuite en 1527 avec Clément VII, on imagine qu'il admira les fresques peintes par Luca Signorelli. La proximité des mythes de Proserpine et d'Énée, notamment sa descente aux Enfers, sur la paroi sud, rappelle singulièrement l'association et la condensation que l'on a observées au plafond de Bagnaia. Cette thématique devait, au Palazzo della Loggia et sous l'égide du cardinal Ridolfi, annoncer un nouvel Âge d'Or.

Il est aussi important de rappeler, pour renforcer les analyses présentées dans les chapitres précédents, que quelques décennies après l'achèvement du cycle, les jardins de la villa Lante, réalisés pour le cardinal Gambara, furent conçus selon cette même dialectique du mythe des âges. Selon la lecture convaincante qu'en a donné Claudia Lazzaro (1977 : 553 – 560) dans son article paru dans *The Art Bulletin*, les jardins offraient au visiteur un parcours progressif depuis le *barco* qui figurait la nature « sauvage » de l'Âge d'Or jusqu'aux parterres

géométriques symbolisant l'Âge d'argent où la nature était domptée par l'homme. Certaines études portant sur le palais et la villa Lante – notamment celles de Denis Ribouillault (2005 : 44 – 53 et 2013 : 216 – 217) et de Claudia Lazzaro (1974 et 1999 : 29 – 44) – ont souligné l'interdépendance existant entre les décors peints de la villa et les salles des papes du palais épiscopal, ou le cycle topographique de sa loggia. Il n'est donc pas interdit de penser que le décor ridolfien a pu jouer un rôle important dans le développement successif de la Villa Lante et le choix de l'iconographie de ses magnifiques jardins. On y retrouve également, en écho aux deux fontaines de la loggia du Palazzo della Loggia, des statues monumentales personnifiant l'Arno et le Tibre²⁵⁷.

²⁵⁷ Non loin de Bagnaia, cette même instrumentalisation de l'Âge d'Or et des fleuves réapparaît dans les jardins de Bomarzo, achevés en 1580 pour Vicino Orsini. Pour une lecture en lien avec les mythes de l'Âge d'Or du jardin de Bomarzo, voir l'article d'Élinor Myara Kelif (2009a : 126 – 135).

Bibliographie

- ACIDINI LUCHINAT, Cristina (2015). « La reinvenzione della grottesca come rappresentazione del mondo, nelle imprese di Raffaello in Vaticano », *Raffaello*, Gabriele Barucca, Sylvia Ferino-Pagden (dir.), Milan : Cinisello Balsamo, p. 107 – 117.
- ALBERTI, Leon Battista (2004). *L'art d'édifier*, Pierre Caye, Françoise Choay (trad.), Paris : Seuil. [1485].
- ALBERTI, Leon Battista (2013). *De la famille*, Michel Casevitz, Aude Cohen-Skalli (ed.), Paris : Les Belles Lettres. [1934]
- ALIBERTI GAUDIOSO, Filippa Maria (1988). « Uno schizzo di Perin del Vaga per la volta della Paolina a Castel Sant'Angelo », *Arte Documento*, n°2, p. 98 – 101.
- AMBROGI, Annarena (2009). « Sarcofago con il ratto di Proserpina nella catacomba di san Panfilo. Sulla diffusione dei tempi pagani in contesti cristiani », Cecilia Braidotti (et all.), *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Università degli Studi di Roma « Tor Vergata », Dipartimento di antichità e tradizione classica, p. 505 – 546.
- AMICO, John F. d', Kathleen, WEIL-GARRIS (1980). « The Renaissance cardinal's ideal palace. A chapter from Cortesi's "De Cardinalatu" », *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 35, p. 45 – 123.
[En ligne] <http://www.jstor.org/stable/4238680>. (Consulté le 2 février 2016).
- ANSELMINI, Salvatore Enrico (2008). *In lilio decor. Committenze farnesiane in Tuscia tra XVI e XVII secolo*, Rome : Campisano Editore.
- ARIOSTO, Ludovico (1880). *Roland Furieux*, traduction de Fracisque Reynard. [En ligne] http://www.argotheme.com/arioste_roland_furieux_2.pdf. (Consulté le 5 juin 2017).
- BALADIÉ, Raoul (1975). « Contribution à l'histoire de la collection Ridolfi : la date de son arrivée en France », *Scriptorium*, tome XXIX, p. 76 – 83.
- BARBINI, Bruno, Gianfranco RUGGIERI, Mario PETRASSI (dir.) (1985). *Il palazzo dei Priori a Viterbo*, Rome : Editalia.
- BATTAGLIA, Antonio, Francesco REPISHTI (2001). « Fra Giocondo, Giano Lascaris e lo studio di Vitruvio a Milano », *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, Gianluigi Ciotta (dir.), Actes du colloque international de Gênes, 5 – 8 novembre 2001, Gênes : De Ferrari, p. 414 – 421.

- BATTELLOCCHI, Anna (2003). *Il Palazzo della Loggia di Bagnaia*, thèse présentée à la Facoltà di Conservazione dei Beni culturali, Viterbe : Università degli studi della Tuscia.
- BATTISTI, Eugenio (1987). « Il ritiro nel giardino monastico come suicidio politico e culturale : la tragedia dei grandi protagonisti del ‘500 romano », Pier Fausto Bagatti Valsecchi (ed.), *Protezione e restauro del giardino storico*. Actes du sixième colloque international sur la protection et la restauration des jardins historiques organisé à Florence, 19-23 mai 1981, Florence : Regione Toscana, Giunta Regionale, p. 97 – 104.
- BENOCCI, Carla (2010). *Villa Lante a Bagnaia : tra Cinquecento e Seicento ; la chiesa in forma di villa*, Vetralla (Viterbe) : Ghaleb.
- BENTIVOGLIO, Enzo (2005). « Villa Lante a Bagnaia. L’incognita dell’idea originale : quando ? », Sabine Frommel (dir.), *Villa Lante a Bagnaia*, Milan : Electa, p. 21 – 23.
- BÉRARD, Claude (1974). *Anodoi : essai sur l’imagerie des passages chthoniens*, Rome : Swiss Institute.
- BREHM AUS UNNA, Christiane (1996). *Der Raub der Proserpina. Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von der Antike bis zur frühen Neuzeit*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Münster : Westfälischen Wilhelms-Universität, Philosophischen Fakultät.
- BRESCIA, Licia, Luca TOMIÒ (1999). « Tommaso di Giovanni Masini da Peretola detto Zoroastro », *Raccolta Vinciana*, Fascicule 28, Milan : Ente Raccolta Vinciana, p. 63 – 79.
- BRUNDIN, Abigail (2008). *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Burlington : Ashgate.
- BRUNON, Hervé (2005). « Dalle “fiere non rapaci” ai “fruttiferi e pomati arbori” : Villa Lante a Bagnaia e l’evoluzione del barco nel Rinascimento », Sabine Frommel (dir.), *Villa Lante a Bagnaia*, Milan : Electa, p. 31 – 44.
- BRUSCHI, Arnaldo (1956). « Bagnaia », *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, Rome : Università degli Studi di Roma La Sapienza, n°17, p. 1 – 15.
- BUSSI, Feliciano (1967). *Istoria della città di Viterbo*, Bologne : Forni, Coll. « Historiae urbium et regionum rariores », vol. XX. [1742].
- BYATT, Lucinda (1981). « Il cardinale Niccolò Ridolfi ed il Palazzo di Bagnaia », *Biblioteca e società*, n°4, p. 3 – 8.

- BYATT, Lucinda (1983). *Una suprema magnificenza : Niccolò Ridolfi a Florentine Cardinal in sixteenth-century Rome*. Thèse de doctorat, Florence : European University Institute (EUI) Department of History and Civilization.
- BYATT, Lucinda (2010). « Sant'Agata dei Goti on the Quirinal : An Early Sixteenth-Century Fulcrum For Politics And Learning Under Cardinal Ridolfi », *Ritual Space and Rhetoric*, Conference Early Moderne Rome 1341 – 1667, 13 – 15 mai 2010, University of California : Rome Study Center, p. 230 – 240.
- BYL, Simon (2006). « L'Hymne homérique à Déméter, Les Nuées et Éleusis », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, p. 84 – 99. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527-2006_num_1_1_2199 (Consulté le 20 janvier 2017).
- CALAME, Claude (1997). « L'Hymne homérique à Déméter comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque », *Kernos*, n°10, p. 111 – 133. [En ligne] <http://kernos.revues.org/652> (Consulté le 25 janvier 2017).
- CANEVA, Giulia (1998). *Il Mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*, Rome : Palombi. [1992].
- CANTONI, Angelo (1961). *La Villa Lante di Bagnaia*, Milan : Electa.
- CAROCCI, Guido (1889). *La famiglia dei Ridolfi di Piazza. Notizie storiche e genealogiche*. Florence : Civelli.
- CARONES, Arcangelo (1983). *Memorie istoriche della terra di Bagnaja*, Vincenzo Frittelli (dir.), Bagnaia : Associazione « Amici di Bagnaia – Arte e Storia ». [1779].
- CARTA, Paolo, Lucie, DE LOS SANTOS (2002). *La République en exil, XVe-XVIe siècles, Laboratoire italien. Politique et société*, n°3, Lyon : ENS Éditions.
- CARTARI, Vincenzo (1500). *Imagine dei degli antichi*. [En ligne] <https://archive.org/details/leimaginideidegl01cart> (Consulté le 13 février 2017).
- CASALI, Elide (1985). « Sacra agricoltura e Cristiana mezzadria. Controriforma e cultura contadina in Romagna », *Estudis d'Història Agrària*, V, p. 53 – 76.
- CHASTEL, André (1984). *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Histoires, série illustrée ».
- CHASTEL, André (1988). *La grottesque*, Paris : Le Promeneur.
- CHASTEL, André (1996). *Marsile Ficin et l'art*, Genève : Droz.
- CHRISTIANSEN, Keith (2000). « Dosso Dossi's Aeneas frieze for Alfonso d'Este's "camerino" », *Apollo*, 455, p. 36 – 45.

- CIPRIANI, Giovanni (1980). *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Florence : Olschki.
- COFFIN, David (1966). « Some aspects of the Villa Lante at Bagnaia », *Arte in Europa*, n°1, p. 569 – 575.
- COFFIN, David (1979). *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton : Princeton University Press.
- CONIHOUT, Isabelle de, Pascal, RACT-MADOUX (2008). « À la recherche de la bibliothèque perdue de Catherine de Médicis », *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*. Sabine Frommel et Gerhard Wolf (dir.), Venise : Marsilio.
- CORMIER, Raymond J. (1988). « Qui détient le rameau d'or devant Charon (*Énéide*, VI. 405 – 407) », *Rheinisches Museum für Philologie*, n°131, p. 151 – 156.
- COSTA, Giorgio (2009). *Michelangelo alle corti di Niccolò Ridolfi e Cosimo I*, Rome : Bulzoni.
- COURCELLE, Pierre (1956). *Les pères de l'Église face aux enfers virgiliens*, Paris : Vrin.
- COURCELLE, Pierre (1984). *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Tomes 1 et 2, Paris : Institut de France, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
- DACOS, Nicole (1969). *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres : Warburg Institute.
- DACOS, Nicole (1982). « Perino, Luzio, Zaga et Tibaldi : la mostra dell'appartamento di Paolo III a Castel Sant'Angelo », *Bollettino d'arte*, n°67, p. 142 – 148.
- DACOS, Nicole (1986). « La loggetta du cardinal Bibbiena : Décor à l'antique et rôle de l'atelier », *Raffaello a Roma*, Rome : Edizioni dell'Elefante, p. 225 – 236.
- DACOS, Nicole (2008). *Les loges de Raphaël : chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*, Paris : Hazan.
- DAVIDSON, Bernice (1964). « Introducing Michaeli Graechi Lucchese », *The Art Bulletin*, n°46, p. 550 – 552.
- DE CAPRIO, Vincenzo (2000). *Presenze eterodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento*, Actes de colloque international, Viterbe 2 – 3 décembre 1996, Vincenzo De Caprio, Concetta Ranieri (dir.), Roma : Izzì.
- DE CAPRIO, Vincenzo (2014). « Anio da Viterbo e i toponimi », *Nel cantiere degli Umanisti per Mariangela Regoliosi*, L. Bartolini, D. Coppini (et all.) (dir.), Florence : Polistampa, p. 475 – 494.

- DELISLE, Léopold (1868). « Manuscrits de Catherine de Médicis », *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*. Tome 1, Paris : Imprimerie impériale, p. 207 – 212. [En ligne] ark:/12148/bpt6k58312564 (Consulté le 26 novembre 2016)
- DESWARTE-ROSA, Sylvie (2005). « Le rameau d’or et de Science. “F. Ollandivs Apolini dicavit” », *Pegasus*, n°7, p. 9 – 47.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie (2010). « Les facéties de Zoroastro », *Rire à la Renaissance*, Colloque international de Lille Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 6 – 8 novembre 2003, Marie Madeleine Fontaine (ed.), Genève : Librairie Droz, p. 235 – 256.
- DUGAS, Charles (1950). *La mission de Triptolème d’après l’imagerie Athénienne. Mélanges d’archéologie et d’histoire*, Paris : École Française de Rome, Tome LXII.
- FAGIOLO, Marcello (1985). « La trinità delle ville : Pratolino, Tivoli, Bagnaia », *La fonte delle fonti, iconologia degli artifici d’acqua*, Florence : Alinea Editrice, p. 25 – 34.
- FAGIOLO, Marcello (1994). « Struttura e significato di Villa Lante a Bagnaia », *Ville e parchi storici. Storia, conservazione e tutela*, Alberta Campitelli (dir.), Rome : Argos, p. 219 – 229.
- FATICA, Giovanni, Maria Elena, PIFERI (2000). *Villa Lante e il borgo di Bagnaia*, Viterbe : BetaGamma.
- FENECH KRORE, Antonella, Annick LEMOINE (dir.) (2016), *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Paris : Somogy, Coll. « histoire de l’art, Académie de France à Rome – Villa Médicis », n°16.
- FENLON, Dermot (1972). *Heresy and Obedience in Tridentine Italy : Cardinal Pole and the Counter Reformation*, New York : Cambridge University Press.
- FERRERO, Giuseppe Guido (1956). *Paolo Giovio, Lettere*, Rome : Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, vol.1.
- FERRERO, Giuseppe Guido (1958). *Paolo Giovio, Lettere*, Rome : Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, vol.2.
- FIRPO, M (1987). « Valdesianesimo ed evangelismo : alle origini dell’Ecclesia Viterbensis (1541) », *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modène : Panini, p. 53 – 71.
- FRAZER, James George (1890). *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, New York : McMillan and Co. [En ligne] <https://archive.org/details/goldenboughstudy01fraz>. (Consulté le 4 mars 2017)

- FRITTELLI, Vincenzo (1979). « La bolla delle gabelle, le “delizie” di Bagnaia e i Cardinali Gambara e Borromeo », *Lunario Romano. Rinascimento nel Lazio*, n°9, p. 137 – 157.
- FRITTELLI, Vincenzo (1980). *Bagnaia, il Palazzo della Loggia e l'architetto senese Tommaso Ghinucci*, Bagnaia : Amici di Bagnaia – Arte e Storia.
- FRITTELLI, Vincenzo (1982). *Bagnaia : vedute di città; affreschi nel “Palazzo della Loggia”; breve guida alla “Villa Lante”*, Bagnaia : Amici di Bagnaia – Arte e Storia.
- FRITTELLI, Vincenzo (1991). « Il palazzo della Loggia di Bagnaia » *Lunario Romano*, n°20, p. 149 – 165.
- FROMMEL, Sabine (dir.) (2005a). *Villa Lante a Bagnaia, Milan* : Electa.
- FROMMEL, Christoph Luitpold (2005b). « Villa Lante e Tommaso Ghinucci », *Villa Lante a Bagnaia*, Sabine Frommel (dir.), Milan : Electa, p. 79 – 93.
- GAGÉ, Jean (1962). « Henri Le Bonniec. Le culte de Cérès à Rome des origines à la fin de la République », *Revue de l'histoire des religions*, tome 161, n°2, p. 233 – 239. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1962_num_161_2_7762. (Consulté le 24 mars 2016).
- GAUDIOSO, Eraldo (1975). « La riapertura della Cagliostro a Castel S. Angelo », *Musei e Gallerie d'Italia*, n°20, p. 22 – 27.
- GAUDIOSO, Eraldo (1976a). « I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo », *Bollettino d'Arte*, III – IV, p. 228 – 262.
- GAUDIOSO, Eraldo (1976b). « I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo, precisazioni ed ipotesi », *Bollettino d'Arte*, V, I – II, p. 21 – 42.
- GENTILE, Sebastiano (1994). « Lorenzo e Giano Lascaris. Il fondo greco della biblioteca medicea privata », *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Colloque International, Florence, 9 – 13 juin 1992, Gian Carlo Garfagnini (dir.), Florence : Olschki, p. 177 – 194.
- GILBERT, Creighton (2003). *How Fra Angelico and Signorelli saw the end of the world*, University Park : Pennsylvania State University Press.
- GORDON, Donald James (ed.) (1957). « Giannotti, Michelangelo and the cult of Brutus », *Fritz Saxl 1890 – 1948. A Volume of Memorial Essays from his friends in England*, Londres : Thomas Nelson and Sons, p. 281 – 296.

- GRÖTZ, Susanne (1993). « La Saletta di Enea ed il mito della città ideale », *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, Actes de Colloque, Sabbioneta – Mantoue, 12 – 13 octobre 1991, Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari et all. (dir.) Mantoue : Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, p. 152 – 179.
- GUARINO, Sergio (2008). « Sale farnesiane (Sala degli Arazzi, Sala delle Oche, Sala delle Aquile) », *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, Sergio Guarino, Patrizia Masini (dir.), Milan : Electa, p. 64 – 79.
- HEERS, Jacques (2012). *Le clan des Médicis*, Paris : Perrin. [2008].
- HIRST, Michael (1997). « Michelangelo and his First Biographers », Lecture à la British Academy le 13 décembre 1995, p. 63 – 84.
- HOOK, Judith (2004). *The Sack of Rome : 1527*, New York : Palgrave Macmillan. [1972].
- JACKSON, Donald F. (2001/2002). « A first inventory of the library of Cardinal Niccolò Ridolfi », *Manuscripta*, n°45/46, p. 49 – 77.
- JONG, Jan L. de (1994). « The Wanderings of Aeneas as a Figure for the Active Life in Italian Renaissance Painting », *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies*, Copenhagen 12 – 17 Août 1991, New York : Medieval & Renaissance Texts & Studies, p. 239 – 247.
- KELIF, Élinor Myara (2009a). « Bomarzo e l'Età dell'Oro. I mutamenti di un mito nel Rinascimento », *Bomarzo*, Sabine Frommel (dir.), Milan : Electa, p. 126 – 135.
- KELIF, Élinor Myara (2009b). « De l'Éden païen au paradis terrestre. L'Allégorie et le mythe des Âges de l'humanité », *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie. XV^e – XVII^e*, Colette Nativel (dir.), Paris : Somogy, Coll. « histoire de l'art, Académie de France à Rome – Villa Médicis », n°9, p. 165 – 187.
- KOCH, Guntram (1978). « The Walters Persephone Sarcophagus », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol.37, p. 75 – 77.
- KOERING, Jérémie (2008). « La visite programmée : le rôle de l'orateur dans la réception des grands décors », *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Michel Hochmann et all. (ed.), Académie de France à Rome, Paris : Somogy, p. 353 – 370.
- KOERING, Jérémie (2012). « Intrecciamento : Benedetto Lampridio, Giulio Romano et la poétique de la salle de Troie », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°75, p. 335 – 350.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1964). *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford : Stanford University Press.

- KUHN, Félix (2017). *Luther sa vie et son œuvre. Tome 3 : 1530 – 1546*, Paris : Librairie Sandoz et Thuillier. [1884].
- LAZZARO-BRUNO, Claudia (1974). *The Villa Lante at Bagnaia*, Thèse de doctorat présentée à la Faculté de Philosophie, Princeton : Princeton University.
- LAZZARO-BRUNO, Claudia (1977). « The Villa Lante at Bagnaia : An Allegory of Art and Nature », *The Art Bulletin*, vol.59, p. 553 – 560.
- LAZZARO, Claudia (1999). « The sixteenth-century central Italian villa and the cultural landscape », *Architecture, jardin, paysage*, Jean Guillaume (dir.), Paris : Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, p. 29 – 44.
- LE MEUR-WEISSMAN, Nadine (2011). « L'hymne homérique à Déméter, une histoire d'amour », *L'amour et la haine. L'expression des sentiments*, S. Coin-Longeray (ed.), Actes du colloque de Saint-Étienne (15 janvier 2009), Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne, p. 35 – 64.
- LINDNER, Ruth (1984). *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, Würzburg : Triltsch.
- LOSKOUTOFF, Yvan (2001). « Le symbolisme des *Palle* médicéennes à la Villa Madama », *Journal des savants*, p. 351 – 391. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_2001_num_2_1_1648 (Consulté le 16 novembre 2016).
- MACHIAVEL, Nicolas (1952). *Œuvres complètes*. Traduit de l'italien par d'Avenel, Edmond Barincou, Dreux du Radier et Jacques Gohory, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, n°92. [1532].
- MANE, Perrine (1985). « L'iconographie des manuscrits du traité d'agriculture de Pier' de Crescenzi », *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge, temps modernes*, Rome : École Française, n°97, p. 727 – 818.
- MERCATI, Giovanni (1910). « Indici di Mss. Greci del Card. N. Ridolfi », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 30, p. 51 – 55. [En ligne] www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1910_num_30_1_8374.
- METZGER, Henri, Roland MARTIN (1976). *La religion grecque*, Paris : Presses Universitaires de France.
- MILANESI, Gaetano (1863). « Alcune lettere di Donato Giannotti nuovamente trovate nell'Archivio Centrale di Stato », *Giornale storico degli Archivi Toscani*, p. 4 – 54. [En ligne] https://archive.org/details/bub_gb_fNs2IRPpwVMC (consulté le 28 janvier 2017).

- MILANESI, Gaetano (1981). « Degli accademici del disegno. Pittori, scultori ed architetti, e delle opere loro e prima del Bronzino », *Le opere di Giorgio Vasari*, tome 7, Florence : Sansoni, p. 593 – 643.
- MONTAIGNE, Michel de (1974). *Journal de voyage en Italie*, Paris : Le Livre de Poche. [1581].
- MONTFAUCON, Bernard de (1739). « Catalogus Librorum Manuscriptorum Cardinalis Radulphi. Ex codice 3769. Bibliothecae Colbertinae, quae nunc Regiae adjuncta est. A non imperita manu scriptus est catalogus hoc ordine, codicum vero Cardinalis Radulphi, maxima pars in Bibliothecam Regiam invecta fuit », *Biblioteca bibliothecarum manuscriptorum nova*, tome 1 – 2, p. 1429 – 1461.
- MOREL, Philippe (1985). « Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine », *Revue de l'Art*, n°69, p.13 – 28.
- MOREL, Philippe (2001). *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris : Flammarion [1997].
- MOREL, Philippe (2015). *Renaissance dionysiaque, inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430 – 1630)*, Paris : Éditions du Félin.
- MORET, Jean-Marc (1993). « Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne », *Revue Archéologique*, p. 293 – 351.
- MOSER, Christian (2010). « Demeter », *Brill's New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Maria Moog-Grünwald (ed.), Boston : Leiden, p. 219 – 222.
- MURATORE, Davide (2009). *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi*, Alessandria : Edizioni dell'Orso.
- NATILI EMILIANI, Elsa (1993). « Vittoria Colonna a Viterbo e i suoi rapporti con il Circolo del Cardinale Pole », *Biblioteca e società*, p. 27 – 32.
- NESSSELRATH, Arnold (2013). « L'antico vissuto: la stufetta del cardinal Bibbiena », *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Guido Beltramini (dir.), Venise : Marsilio, p. 284 – 291.
- NOLHAC, Pierre de (1886). « Inventaire des manuscrits grecs de Jean Lascaris », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 6, p. 251 – 275. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1886_num_6_1_6480. (Consulté le 26 novembre 2016)
- O'MALLEY, John W. (1967). « Giles of Viterbo : A Reformer's Thought on Renaissance Rome », *Renaissance Quarterly*, vol.20, n°1, p. 1 – 11.

- OCCHIPINTI, Carmelo (2011). « Lascaris e la Sant' Anna del Louvre », *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, efrasi stile*, Rome : Carocci, p. 81 – 87.
- OCCHIPINTI, Carmelo (2013). « Leonardo da Vinci in Francia : appunti su Giano Lascaris e le arti figurative », *Arte e politica, Studi per Antonio Pinelli*, Novella Barbolani et all. (dir.), Florence : Mandragora, p. 45 – 47.
- OMONT, Henri (1888). « Un premier catalogue des manuscrits grecs du cardinal Ridolfi », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 49, p. 309 – 324. [En ligne] www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1888_num_49_1_447532
- OSSA-RICHARDSON, Anthony (2008). « The Golden Bough and its Transformations », *International Journal of the Classical Tradition*, vol.15, n°3, p. 339 – 368.
- PADOAN, Giorgio (1980). « A casa di Tiziano, una sera d'agosto », *Tiziano e Venezia*, Acte du colloque international de 1976, Vicence : Neri Pozza Editore, p. 357 – 367.
- PANZIRONI, Davide (2011). « Lascaris e gli artisti : appunti sugli *Epigrammi* greci e latini », *Primaticcio e le arti alla corte di Francia*, acte du colloque 10 – 11 octobre 2008, Carmelo Occhipinti (dir.) *Horti Hesperidum*, Rome : UniversItalia, p. 243 – 261.
- PICARDI, Paola (2012). *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio : circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Rome : De Luca.
- PIETRANGELI, (1966). « Gli ambienti di rappresentanza del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio : la Sala delle Aquile », *Capitolium*, n°41, p. 90 – 95.
- PINZI, Cesare (1908). *Il castello e la Villa di Bagnaia già Signoria dei Vescovi Viterbesi*, Viterbe : Manuzio.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ, Simonetta (2001). « Addenda a Luzio Luzzi disegnatore », *Bollettino d'arte*, n°116, p. 39 – 78.
- REBECCHINI, Guido (2010). *Un'altro Lorenzo : Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511 – 1535)*, Venise : Marsilio.
- REDIG DE CAMPOS, Deoclecio (1939) (ed.). *Dialogi di Donato Giannotti, De'giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, Florence : Sansoni.
- REDIG DE CAMPOS, Deoclecio (1983). « La stufetta del cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n°20, p. 221 – 240.
- RIBOUILLAUT, Denis (2005). « Il cardinale Gambara e il Palazzo della Loggia a Bagnaia », Sabine Frommel (dir.), *Villa Lante a Bagnaia*, Milan : Electa, p. 44 – 53.

- RIBOUILLAULT, Denis (2011a). « La Villa Montalto et l'idéal rustique de Sixte-Quint », *Revue de l'art*, 173, p. 33 – 42.
- RIBOUILLAULT, Denis (2011b). « Labeur et Rédemption : paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'Âge baroque », *Sacred Landscape and Visual Exegesis in Early Modern Europe / Paysage sacré et exégèse visuelle en Europe de la Renaissance à l'Âge classique*, actes du colloque (Paris, I.N.H.A., 29-30 juin 2007), Michel Weemans et Denis Ribouillault (dir.), Florence : Olschki, p. 233-282.
- RIBOUILLAULT, Denis (2013). *Rome en ses jardins : paysages et pouvoir au XVIe siècle*, Paris : CTHS et Institut national d'histoire de l'art, Coll. « L'art & l'essai ».
- RIDOLFI, Roberto (1929). « La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi (1501 – 1550). Nuovo contributo di notizie e di documenti », *La Bibliofilia*, Leo S. Olschki (dir.) n°31, p. 173 – 193.
- RIDOLFI, Roberto, Cécile, ROTH (1932). *Donato Giannotti, Lettere a Pietro Vettori*, Roberto Ridolfi (dir.), Florence : Vallecchi.
- RIDOLFI, Roberto (1942). *Opuscoli di storia letteraria e di erudizione : Savonarola, Machiavelli, Guicciardini, Giannotti*, Florence : Bibliopolis.
- RIZZARDI, Felice (1759). *Rime e lettere di Veronica Gambara*, Brescia : Giammaria Rizzardi. [En ligne] https://archive.org/details/bub_gb_dMKHk1kHDQkC. (Consulté le 14 janvier 2017).
- ROBIN, Diana (2007). *Publishing Women. Salons, the presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago : University Chicago Press.
- ROLFE PRODAN, Sarah (2014). *Michelangelo's Christian Mysticism : Spirituality, Poetry and Art in Sixteenth-Century Italy*, New York : Cambridge University Press.
- ROUCHON, Olivier (2000). « Les troubles de 1537 dans le Domaine florentin », *Histoire, économie et société*, n°1, p. 25 – 48. [En ligne] www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2000_num_19_1_2106. (Consulté le 20 juillet 2017)
- SAN JUAN, Rose Marie (1989). « The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 52, p. 71 – 84. [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/751539>. (Consulté le 24 mai 2017).
- SAPORI, Giovanna (2016). « Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento : Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia », *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Antonella Fenech Kroke, Annick Lemoine (dir.), Paris : Somogy, Coll. « histoire de l'art, Académie de France à Rome – Villa Médicis », n°16.

- SCARPI, Paolo (2002). « Eleusi », *Le religioni dei misteri*, volume 1, Milan : Mondadori, p. 3 – 221.
- SETTIS, Salvatore (2010). *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Turin : Einaudi, Coll. « Piccola Biblioteca ».
- SETTON, Kenneth Meyer (1984). *The papacy and the Levant. Tome 4 : the sixteenth century to the reign of Julius III*, Philadelphia : American Philosophical Society : Memoirs of the Philosophical American Society.
- SEZNEC, Jean (2011). *La survivance des dieux antiques*, Paris : Flammarion. [1940].
- SHEARMAN, John K.G. (1983). « A functional interpretation of Villa Madama », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte Tübinger*, vol.20, p. 241 – 327.
- SIGNORELLI, Giuseppe (1940). *Viterbo nella storia della chiesa*, Viterbe : Cionfi, vol 2. [1907].
- SIGNORELLI, Mario (1965). *Storia breve di Viterbo*, Viterbe : Agnesotti.
- SIMONCELLI, Paolo (2006). *Fuoriuscittismo repubblicano fiorentino 1530 – 1554*, Milan : Franco Angeli.
- SPALLANZANI, Marco (1978). « The Courtyard of Palazzo Tornabuoni-Ridolfi and Zanobi Lastricati's Bronze Mercury », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 37, p. 6 – 21. [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/20168958>. (Consulté le 15 décembre 2016).
- STANLEY-SPAETH, Barbette (1994). The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief, *American Journal of Archaeology*, vol. 98, n°1, p. 65 – 100. [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/506222>. Consulté le 18 avril 2016).
- STANLEY-SPAETH Barbette (1996). *The Roman Goddess Ceres*, Austin : University of Texas Press.
- STARN, Randolph (1968). *Donato Giannotti and His Epistolae*, *Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rome, Ms. 107*, Genève : Droz.
- STRINATI, Claudio (2005). « Introduzione », *Villa Lante a Bagnaia*, Sabine Frommel (dir.), Milan : Electa, p. 13 – 21.
- TERVARENT, Guy de (1958). *Attributs et symboles dans l'art profane 1450 – 1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Tome 1, Travaux d'Humanisme et Renaissance, Genève : Librairie Droz.

- TOMIÒ, Luca (2001). « Leonardo, Zoroastro, Bramantino e le concezioni astrologiche, magiche e alchemiche del rinascimento », *Raccolta Vinciana*, n°29, Milan : Castello Sforzesco, p. 235 – 283.
- TOSINI, Patrizia (2004). « Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzio da Todi : episodi di pittura raffaellesca a Palazzo Cenci », *Curia senatus egregia, i palazzi del Senato*, Roberto di Paola (dir.), Rome : Senato della Repubblica.
- VAN HECK, Adriano (1991). « Amator uetusti et obseruator diligens. Stile e modelli stilistici di Pio II », *Pio II e la cultura del suo tempo*, Luisa Rotondi Secchi Tarugi (dir.), Milan : Guerini e Associati, p. 119 – 132.
- VASARI, Giorgio (1981 – 1985). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (dir.), Paris : Berger-Levrault, 2^e édition. [1550].
- VECCE, Carlo (2001). *Léonard de Vinci*, Michael Fusaro (trad.), Paris : Flammarion. [1998].
- ZANONI, Enrico (1900). *Donato Giannotti nella vita e negli scritti*, Rome : Società Editrice Dante Alighieri.

