

di sotto in su

Soffitti nel Rinascimento a Roma

a cura di Claudia Conforti e Maria Grazia D'Amelio



PALOMBI EDITORI



© 2019

Tutti i diritti spettano a
Diano Libri srl
Via Pietro Giardini, 186
41124 Modena
www.palombieditori.it

Progettazione, realizzazione grafica e assistenza redazionale
a cura della Casa Editrice

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere memorizzata, fotografata
o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni

ISBN 978-88-6060-776-8

di sotto in su

Soffitti nel Rinascimento a Roma

A CURA DI

Claudia Conforti
Maria Grazia D'Amelio



PALOMBINI EDITORE

Indice

Introduzione ai Cieli <i>Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio</i>	9
Santi che scappano: prospettive scorciate nei soffitti <i>Claudia Conforti</i>	15
The Heraldic Ceilings of the Lateran Basilica <i>Jack Freiberg</i>	39
Il lusso e il consenso: strategie farnesiane nei soffitti a lacunari <i>Maria Grazia D'Amelio</i>	61
“... come anco famosa l'abitazione per li soffitti d'oro...” I palchi sangalleschi del palazzo di Eurialo Silvestri <i>ad Templum Pacis</i> <i>Alessandro Cremona</i>	103
Di putti, corone e monete: i soffitti lignei di palazzo della Valle <i>Lorenzo Grieco</i>	123
Domestiquer l'image, féminiser l'histoire : les plafonds de bois peints du palazzo del Vaso (Colonna) ai Santi Apostoli <i>Marianne Raymond, Denis Ribouillault,</i>	141
Soffitti lignei di committenza Torres a Roma (XVI-XVII): palazzo Torres e basilica di San Pancrazio <i>Lorenzo Grieco</i>	165

<i>“Laqueata tecta in ecclesiis construī”:</i> i soffitti lignei delle chiese romane in età post-tridentina e il ruolo di Flaminio Boulanger <i>Gianluigi Simone</i>	187
<i>“Benefica, edifica, ristora”:</i> la rinascita dei soffitti lignei nel pontificato di Pio IX <i>Lorenzo Ciccarelli</i>	209
Apparati	
Abbreviazioni	228
Abstracts	229
Autori	234
Indice dei nomi	237
Indice dei luoghi	244
Bibliografia	250

Fig. 1. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli.
Foto Maria Grazia D'Amelio



Domestiquer l'image, féminiser l'histoire : les plafonds de bois peints du palazzo del Vaso (Colonna) ai Santi Apostoli

Marianne Raymond, Denis Ribouillault*

Entre les années 1562 et 1577, l'illustre *condottiere* et futur vainqueur de Lépante, Marcantonio II Colonna (1535-1584) et son épouse Felice Orsini (v. 1530-1596) entreprirent de faire décorer l'appartement principal du palazzo del Vaso, jouxtant la célèbre basilique des Santi Apostoli. Les trois pièces de l'appartement ouvrant sur la place du même nom contiennent d'imposantes frises maniéristes et de magnifiques plafonds de bois peints (figg. 2, 3 et 4). En dépit de la qualité de ces décors, ces derniers demeurent pour ainsi dire inédits. Très peu de travaux leur ont été consacrés à l'exception des recherches en archives de Fausto Nicolai qui a pu mettre en lumière le rôle de commanditaire joué par Marcantonio II Colonna et ébaucher une chronologie des phases de réalisation des décors peints. Nous avons, quant à nous, souligné le grand intérêt du programme iconographique de cet appartement à partir de l'examen circonstancié d'une vue très singulière de la place du Capitole située dans la frise de l'antichambre². Dans cet essai, nous nous proposons de montrer en quoi notre compréhension des sujets peints au plafond peut être orientée et enrichie par l'étude de la vie sociale et politique du palais. En partant du cas d'étude particulier du plafond du salon principal (fig. 2), nous verrons que les thèmes de l'amour, de la fécondité et de la vertu féminine articulés dans le décor de l'appartement renverraient à la place importante jouée par les femmes Colonna dans l'histoire du palais. Dans ce cas précis, l'étude de l'espace domestique ne doit pas passer seulement par une étude des documents d'archives, lesquels sont, à l'intérieur du système patriarcal qui régit le mécénat, signés en grande majorité par les hommes³. Comme nous le verrons, le mécénat des femmes qui habitèrent le palais en matière de poésie, de musique et d'architecture est tout à fait remarquable et invite ainsi à reconsidérer leur rôle vis-à-vis des décors peints du palais familial.

Situé au nord de la basilique, ce palais qui, à vrai dire, constitue plutôt une annexe palatiale, comprend un appartement de trois pièces au *piano nobile*, mais aussi une tour d'angle et une loggia passant au-dessus du portique d'entrée de la basilique. Grâce à elle, le palazzo del Vaso était directement relié au plus célèbre palais Colonna, situé du côté opposé⁴. Édifié entre 1475 et 1482 pour le cardinal Giuliano della Rovere, futur pape Jules II (1443, pontificat 1503-1513), le palais devient propriété des Colonna en 1508, lorsque l'Ordre des frères Mineurs Conventuels, à qui le cardinal l'avait cédé en 1501, prend la décision de le remettre sous forme de location à Marcantonio I Colonna (v. 1478-1522)⁵. Les possessions familiales étant transmises exclusivement aux héritiers masculins de la famille, Marcantonio II Colonna hérite du palais pour en être privé ensuite en 1558 au moment de la confrontation brutale qui l'oppose au pape Paul IV



Fig. 2. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond du grand salon, bois peint, vue partielle, vers 1562-1577. Foto Giacomo Serra

Carafa (1476, pontificat 1555-1559) qui lui confisque tous ses biens. En 1562, Pie IV (1449, pontificat 1559-1565) lui restitue certaines propriétés usurpées, dont le palazzo del Vaso. Dans le cadre des nouvelles stratégies d'alliance entre la prestigieuse famille Colonna, financièrement exsangue, et la famille du nouveau pape en mal de racines baronniales, le palais est alors loué à vie au cardinal Carlo Borromeo (1538-1584), neveu de Pie IV et frère d'Anna Borromeo (1550-1582), laquelle épouse Fabrizio Colonna (1557-1580), fils aîné du couple Colonna-Orsini, le 4 mai 1562⁶. Tandis que, sous la supervision de Pirro Ligorio (v. 1512-1583), le palais est restauré à grands frais pour accueillir le cardinal-neveu, Marcantonio II Colonna et Felice Orsini décident de redécorer l'appartement de trois pièces qu'ils continuent d'occuper, y faisant réaliser les plafonds de bois peints et les frises murales où abondent leurs signes héraldiques, la colonne et la rose⁷. Selon Georg Schelbert, les plafonds à caissons du salon et de l'antichambre (figg. 2-3) furent refaits à cette époque, tandis que celui de la salle aménagée à l'intérieur de la tour avec ses caissons octogonaux (fig. 4) pourrait dater du moment où le palais a été construit⁸. Le schéma formel de ce plafond est, en effet, identique à celui de la Sala dei Semidei du palazzo dei Penitenzieri, décoré par Bernardo Pinturicchio (1454-1513) en 1490.

Au-delà de la question de leur construction et de leur structure formelle et architectonique, l'étude des plafonds peints pose des questions intéressantes dans le champ de l'iconographie. Longtemps ignorés, ces décors, généralement réalisés par des peintres anonymes, comme c'est le cas ici, ont peu attiré l'attention des historiens de



Fig. 3. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond de l'antichambre, bois peint, vue partielle, vers 1562-1577. Foto Giacomo Serra



Fig. 4. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond de la salle de la tour, bois peint, vue partielle, vers 1562-1577. Foto Giacomo Serra

l'art, plus enclins à se pencher sur les œuvres d'artistes de renom. Pourtant, leur étude permet d'enrichir les connaissances sur l'organisation de la vie sociale, notamment la hiérarchie des pièces et leur usage. Pour l'historien(ne) de l'art, les plafonds peints posent des questions relatives à l'agencement et à la répartition spatiale des images, et donc à une certaine « lecture » qui dépasse celle généralement induite par la notion de « programme » laquelle présuppose une cohérence thématique univoque. Comment s'articulent, s'agencent entre eux les registres figuratifs (grotesques, scènes narratives, figures isolées, blasons, ornements, etc.)? Les peintures de plafonds appartiennent-elles au champ de l'ornement auquel l'historiographie a longtemps refusé la prétention à « signifier »? Comment étaient-elles perçues par les contemporains? Renvoient-elles essentiellement à la théorie du décorum? Visent-elles l'édification des visiteurs? Constituent-elles une « image de soi » pour les propriétaires? Possèdent-elles une « efficacité » pour ceux qui vivent dans ces pièces et les contemplant? En tentant de répondre à ces questions, en analysant ces images en rapport avec le contexte politique et social précis du lieu qu'elles occupent, on peut espérer arriver à des lectures plus subtiles que celles qui les relègueraient à des catégories générales¹⁰.

Si l'appartement du palazzo del Vaso recèle d'admirables frises, typiques des décors maniéristes romains, ce sont avant tout ses plafonds de bois peints, remarquablement conservés, qui lui confèrent un caractère exceptionnel. Ils constituent, à notre connaissance, une rare occurrence romaine d'une typologie plafonnante que l'on peut désigner par « faux plafond de bois suspendu à compartiments ». En effet, les composantes structurelles visibles des plafonds du *piano nobile* ne supportent pas la charge de l'étage supérieur et seraient donc des *soffitti apparenti*, aussi dits *soffitti morti*, pour employer la terminologie proposée dès 1908 par Attilio Schiaparelli¹¹. L'installation d'une couverture de minces lattes de bois, apposée sur l'*intrados* du plancher supérieur jouant ici le rôle de structure portante du plafond, permet d'occulter les cavités générées par l'entrecroisement des poutres et des solives qui le composent. Ceci permet d'augmenter les surfaces planes, plus propices au déploiement des scènes narratives. En témoignent par exemple les larges *quadri riportati* figurant des scènes mythologiques qui ornent le plafond de l'antichambre (fig. 3).

Les modalités décoratives de ces structures sont abordées aux chapitres XI et XII des *Regole generali di architettura* de Sebastiano Serlio (1475-1554), ouvrage publié en 1537. Fournissant diverses prescriptions relatives à la décoration intérieure et extérieure d'un bâtiment, le douzième chapitre, intitulé *De i cieli piani di legname, e de gli ornamenti suoi* se concentre, comme son titre l'indique, sur les plafonds de bois et leurs décors. Il s'agit de l'un des rares traités renaissants fournissant des informations précises sur ce sujet¹². Les directives contenues dans les deux derniers chapitres du livre clarifient largement les choix architecturaux et picturaux observés sur les plafonds de l'appartement. Pour chacun d'eux, on observe d'emblée une reprise des formes géométriques les plus fréquentes issues des modèles antiques – carrée, rectangulaire et octogonale – dont Serlio préconise explicitement l'imitation¹³. Le principe du décorum sur lequel insiste l'architecte est surtout respecté au plafond du grand salon, comme nous le verrons plus

avant. Selon Serlio, il est nécessaire de maîtriser la perspective et de privilégier les « (...) cose, che siano al proposito del loco, e che si convengono in tal soggetto, come sariano piu tosto cose celesti, aeree, e volatili; che cose terrene (...) »¹⁴.

Dans l'antichambre centrale par laquelle on accède à l'appartement, l'essentiel de la décoration des compartiments du plafond consiste en d'élégantes compositions de grotesques, dépeintes à l'intérieur de petits caissons rectangulaires à fonds clairs (fig. 5). Toutefois, à mesure que les compartiments se rapprochent du centre du plafond, ce vocabulaire décoratif cède graduellement la place à une iconographie mythologique, allégorique et héraldique. Ainsi, bordant le pourtour d'un grand compartiment central arborant les armes de Marcantonio II Colonna, quatre compartiments suivent une séquence tripartite identique : un épisode des *Travaux d'Hercule* en grisaille – *Hercule et Antée*, *Hercule et le lion de Némée*, *Hercule et le taureau de Crète* et *Hercule et Cerbère* – flanqué de part et d'autre de figures allégoriques. On en compte huit au total : les vertus théologiques et cardinales ainsi qu'une allégorie de la Fortune (fig. 6). Enfin, sont illustrés sous chacune de ces séquences, dans des *quadri riportati* allongés, les récits ovidiens du *Triomphe de Bacchus*, de *La chasse au sanglier de Calydon*, de *La chute de Phaéton* et de *La chute d'Icare* (fig. 3). Aux croisements des marges qui bordent les compartiments, il faut noter des motifs de médailles anciennes. Autour du compartiment central, on reconnaît les types classiques d'empereurs romains mais, sur tout le reste du plafond, ces médaillons figurent des femmes. L'ensemble paraît assez directement inspiré des *Illustrium imagines* (1517) d'Andrea Fulvio (v. 1470-1527?), où les coiffures des femmes illustres de l'Antiquité firent l'objet de représentations précises, comme c'est le cas sur notre plafond (figg. 3, 5 et 7). Il pourrait s'agir d'une idée de Pirro Ligorio, parfaitement familier avec ce thème, comme l'atteste un de ses manuscrits plus tardifs qui traite des styles de coiffure des femmes romaines célèbres¹⁵. Le fait que chacun de ces médaillons féminins soit flanqué de quatre petites colonnes, l'emblème de la famille, invite à les considérer comme des figurations idéales des femmes du clan Colonna.

La structure décorative du plafond du grand salon s'articule pour sa part à partir de la répétition de compartiments carrés et d'une paire de compartiments rectangulaires de plus grande taille abritant les armes de Marcantonio et les armes Orsini-Colonna (figg. 2 et 8). Comme au plafond de l'antichambre, des marges isolent chacun des compartiments, ici parcourues de rubans multicolores entrelacés autour de délicates guirlandes végétales. De même, aux intersections de ces marges, alternent des médaillons antiques, des roses orsiniennes, des visages ou encore des têtes animales (l'emblématique ours des Orsini par exemple). Hormis ceux de plus grande taille, les compartiments accusent un faible relief créé par deux moulures circulaires concentriques blanches, délimitant de la sorte trois espaces à peindre : périphérique, intermédiaire et central. Aux angles de l'espace périphérique, alternent trois variantes de grotesques mettant en scène des figures féminines à la fois humaines et hybrides. La première variante les montre en position accroupie, les jambes largement écartées. Les mains déployées, elles tiennent des épis de blé et tendent simultanément derrière leurs corps entièrement dénudés un large tissu déposé sur leurs têtes et maintenu par





Fig. 6. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond de l'antichambre, détail d'*Hercule et le taureau de Crète et allégories*. Foto Giacomo Serra

une sorte de chapeau se terminant en corbeille végétale (fig. 9). La seconde variante montre des sirènes bicaudales (emblème Colonna bien connu) tenant de chaque main l'une de leurs queues, ainsi que le collier de l'ordre de la Toison d'or que Marcantonio avait obtenu en 1559¹⁶. Enfin, un troisième type associe la colonne couronnée avec des sirènes ailées maintenant les pattes d'une salamandre¹⁷. Dans l'espace intermédiaire qu'enserrent les moulures circulaires, des grotesques zoomorphes ou, à l'occasion, de petites colonnes flanquées des mailles du collier de l'ordre de la Toison d'or, se détachent sur un fond vert sombre. C'est finalement à l'intérieur des cercles centraux des compartiments que se trouve l'iconographie principale du plafond. Directement inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide (43 av JC-17), les scènes illustrent les *Amours des dieux* et les cupidons qui leur ont ravi leurs attributs. Dans les compartiments restant, figurent des oiseaux, tant indigènes qu'exotiques, et des représentations schématisées de velariums (fig. 2).

Des trois variantes de grotesques décrites précédemment, la première diffère des autres en ce qu'elle ne contient aucun symbole associé à la famille Colonna (fig. 9). La corbeille végétale et les épis de blés qu'arborent ces femmes en font cependant des images très évidentes de fécondité et de fertilité et on pourrait faire le rapprochement avec les statuette de *Dovizie* qui devinrent de véritables gardiennes de l'espace domestique dans la Florence de la Renaissance¹⁸. Plus précisément, les seins gonflés, les jambes écartées, la position accroupie et le tissu tendu sont des références explicites à l'accouchement. Durant les accouchements, on avait l'habitude de tendre une pièce de tissu pour garantir

Fig. 5. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond de l'antichambre, détail des panneaux de grotesques. Foto Giacomo Serra





Fig. 8. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond du *Grand Salon*, détail des armes de Marcantonio II Colonna. Foto Giacomo Serra

Fig. 7. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond de l'antichambre, détail d'un buste de femme all'antica. Foto Giacomo Serra





Fig. 10. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond du *Grand Salon*, détail d'un compartiment avec un oiseau. Foto Giacomo Serra

la mère du froid, assurer un surcroît de confort et offrir un peu d'intimité à la parturiente. On fleurissait également la pièce¹⁹. La récurrence de ces figures féminines sur la surface du plafond annonce ainsi un discours qui s'arrime à celui, plus large, de l'amour. Il exalterait le clan Colonna par la célébration de ou l'espérance en la fécondité de ses femmes : Felice Orsini bien sûr, et la jeune Anna Borromeo, respectivement épouse et belle-fille de Marcantonio. Cette dernière avait épousé Fabrizio Colonna à l'âge de 11 ans, lequel n'en avait que 5... L'espoir d'une descendance qui scellerait l'alliance entre les deux familles était donc vif. Ces grotesques, dont la portée symbolique est souvent diminuée en raison de leur qualité ornementale, se révèlent ici capitales en ce qu'elles permettent d'initier un dialogue avec l'iconographie principale du plafond, dont il sera bientôt question²⁰.

De même que les grotesques, les oiseaux qui figurent au centre de nombreux compartiments n'ont, à première vue, pas de lien apparent avec les thématiques de fécondité et d'amour qu'explicitent bien davantage les représentations des cupidons et des amours des dieux (fig. 10). Au-delà de la logique consistant à figurer des oiseaux sur des plafonds, puisque liés au monde céleste, l'imagerie aviaire à la Renaissance possède une dimension métaphorique et symbolique qui, dans ce cas précis, vient enrichir le thème de la fertilité et de la procréation. En effet, depuis les débuts de la Renaissance,

Fig. 9. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond du *Grand Salon*, détail d'un compartiment avec *Vénus et Cupidon et grotesques féminines*. Foto Giacomo Serra

les oiseaux furent souvent utilisés pour désigner par euphémisme les organes sexuels masculin et féminin et, par extension, l'acte sexuel²¹. Une explication communément acceptée est que cette métaphore visuelle dériverait de la ressemblance présumée entre la tête et le cou d'un oiseau (vu de profil) et l'organe masculin en érection, alors que le corps, lui, rappellerait les testicules. Néanmoins, Allen J. Grieco est d'avis que l'origine de cette association réside plutôt dans la tradition orale et littéraire alléguant qu'en italien on désignait couramment le membre masculin par le terme *uccello* ou par de nombreuses autres variantes, telles que *augello* et *oxcello*²². Déjà en usage au XIV^e siècle, le terme continue d'être fréquemment employé au XVI^e siècle, entre autres par l'écrivain Pietro Aretino (1492-1556) ou le moine dominicain Matteo Bandello (1485-1561). La liste que dresse le *Dizionario storico del lessico erotico italiano* ne comprend pas moins de 33 espèces différentes d'oiseaux couramment utilisées comme métaphores des parties génitales masculines et ce, du début du XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle, voire plus tardivement²³. Le lexique employé pour désigner l'acte du rapport sexuel témoigne aussi de l'utilisation d'un registre lié à l'ornithologie qui va d'*annidarsi* (« nicher ») en passant par l'euphémisme hautement populaire de *beccare* (« picorer »). En outre, les verbes *cacciare* et *uccellare* sont des métaphores cynégétiques largement répandues qui suggèrent l'acte sexuel et possèdent tant un sens littéral qu'érotique. La surabondance des doubles sens conférés aux oiseaux de toutes espèces à la Renaissance pourrait ainsi expliquer la présence de spécimens aviaires peints au plafond du *salone*. Les significations sexuelles latentes qui leur étaient imputées rendent logique leur intégration au sein d'un programme iconographique célébrant l'amour et la fécondité.

Ces thématiques, aussi discrètes qu'implicites, deviennent autrement plus explicites grâce aux représentations des *Amours des dieux*, inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide, et des cupidons qui brandissent victorieusement leurs attributs. On notera, sans les citer tous, les couples enlacés dans des étreintes clairement érotiques comme Mars et Vénus ou encore Léda et Zeus (transformé pour l'occasion en cygne) (fig. 11). Diane et Minerve figurent au répertoire par antithèse dirons-nous : les deux sœurs avaient demandé et obtenu la grâce de Jupiter de garder une virginité perpétuelle. Au-delà de son appartenance aux dieux de l'Olympe qui en fait un sujet convenable pour un plafond, l'inclusion de Mercure dans le décor vaut sans doute pour son rôle dans les complexes machinations de cette hiérogamie sacrée.

À ce propos, une source de comparaison très utile, puisque des thématiques fort semblables y sont articulées, est la voûte de la Loggia de Pysché à la villa Farnésine, peinte par Raphaël (1483-1520) et Giovanni da Udine (1487-1564) vers 1517-18. Mercure y occupe d'ailleurs un rôle central qu'a précisément analysé Philippe Morel²⁴. Dans la loggia, les deux scènes principales – *Le concile des dieux* et *Le banquet nuptial* – font explicitement référence au thème du mariage alors que, dans les lunettes, les dieux et déesses sont dépeints seuls, en groupe et, parfois aussi, dans le contexte de

Fig. 11. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond du *Grand Salon*, détail d'un compartiment avec *Les Amours de Mars et Vénus*. Foto Giacomo Serra





Fig. 12. Rome, villa Chigi Farnesina, *Loggia di Psiche*, Raphaël et Giovanni da Udine, *Mercur*. 1517-1518. Foto Wikimedia Commons

scènes amoureuses, comme au palazzo del Vaso. L'extraordinaire pergola de verdure inventée par Giovanni da Udine – avec son célèbre *capriccio* végétal, image du dieu Priape figurée métaphoriquement par le coït entre une courge et une figue fendue –, constitue en soi l'image d'une fertilité désirée, qualité indispensable permettant d'engendrer un héritier et une préoccupation majeure pour le commanditaire Agostino Chigi (v. 1465-1520), l'homme le plus riche d'Europe qui, en 1516, n'a toujours pas d'héritier mâle (fig. 12). Pour Philippe Morel, « Étant entendu que la décoration de la Loggia de Psyché fut probablement conçue dès 1517 et exécutée en 1518, il ne fait guère de doute que le thème priapique se réfère précisément soit à la naissance de l'un de ses fils, soit à l'annonce de cette naissance. La part pseudo-ornementale de la Loggia [serait] donc aussi une sorte d'ex-voto ludique et d'offrande cultivée à Priape, offrande à la fois propitiatoire et de remerciement »²⁵.

Le parallèle thématique relevé entre le plafond de bois peint du salon des Colonna et la voûte de la Loggia de Psyché nous permet de préciser en quoi les cupidons représentés au centre de certains compartiments se lient à la thématique de l'amour. Comme l'a montré Charles Dempsey, le sujet sous-jacent de la loggia farnésienne, qui sera repris un siècle plus tard à la galerie Farnèse, est celui de l'amour vainqueur, *Omnia vincit amor*²⁶. Pour illustrer cette formule, Raphaël puisa dans le répertoire des épigrammes grecques contenues dans l'*Anthologie grecque*. L'épigramme de Philippe de Thessalonique (1^{er} siècle) dans le recueil dresse ainsi la liste des attributs dérobés aux dieux par cette armée facétieuse de cupidons : « Ayant pillé l'Olympe, vois comme ces Amours se parent des attributs divins et sont tout fiers de leurs



Fig. 13. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, plafond du *Grand Salon*, détail d'un compartiment avec *Cupidon portant le trident de Neptune*. Foto Giacomo Serra

dépouilles. Ils portent l'arc de Phoïbos, la foudre de Zeus, le bouclier et le casque d'Arès, d'Héraclès la massue, du dieu marin le trident, le thyrses de Bacchus, les sandales ailées d'Hermès, enfin les torches d'Artémis. Se chagriner, pauvres mortels, de plier sous les traits des Amours? Les dieux les ont bien laissé se parer de leurs armes! »²⁷.

Comme sur la voûte de Raphaël, les cupidons figurés au plafond du *salone* du palazzo del Vaso brandissent tous les attributs énumérés dans le poème, à l'exception de l'un d'entre eux qui, plutôt que de tenir les sandales d'Hermès, porte son caducée (fig. 13).

Pour saisir toute la portée des thèmes iconographiques subtilement tissés entre eux au plafond du grand salon, quelques mots sur le contexte apparaissent nécessaires. Les thèmes de l'union, de la procréation et de la descendance – visualisée aussi par la prolifération de jeunes cupidons mâles – pourraient sembler hors de propos s'ils ne désignaient, d'une part, la « raison d'être » sociale de la femme à cette époque et, d'autre part, s'ils ne constituaient certaines des armes les plus puissantes de l'affermissement des grandes familles tant romaines que napolitaines²⁸. Le mariage entre Marcantonio II Colonna et Felice Orsini, célébré en 1552, visait à resserrer les liens et atténuer la rivalité entre les deux plus prestigieuses familles de *baroni romani*, la première étant traditionnellement alliée aux impériaux espagnols, l'autre appuyant au contraire les politiques françaises²⁹. Dix ans plus tard, ont lieu les célébrations de l'union entre leur fils, Fabrizio Colonna et Anna Borromeo. D'une grande importance politique, ce mariage, habilement négocié par Giovanna d'Aragona (1502-1577), la mère de

Marcantonio, allait permettre à la famille Colonna de se rapprocher de la papauté avec qui elle était en guerre depuis plusieurs décennies³⁰.

La personnalité de Giovanna d'Aragona, qui vécut au palais durant la période qui nous intéresse, fut particulièrement marquante tant du point de vue politique que culturel³¹. Il se créa autour d'elle un véritable mythe qui peut largement expliquer l'accent mis sur les vertus féminines dans les décors du palazzo del Vaso. Fortement indépendante et habile politicienne, très souvent aux commandes de la politique et de l'administration de l'entreprise familiale – traits caractéristiques des femmes de la haute noblesse napolitaine –, Giovanna d'Aragona fut l'une des femmes les plus célèbres de son temps, adulée par nombre d'humanistes et de poètes pour son exceptionnelle beauté et son érudition³². Lorsqu'en 1535 elle choisit – fait extraordinaire qui agita toute la diplomatie internationale – de quitter son mari Ascanio Colonna (1490?-1557), des suites des violences dont elle était victime, elle se retira sur l'île d'Ischia en compagnie d'éminentes personnalités aristocratiques féminines, parmi lesquelles on trouvait Costanza d'Avalos (?-v. 1575), sa belle-sœur la célèbre poétesse Vittoria Colonna (1490-1547), sa sœur Maria (1503-1568), de même que Giulia Gonzaga Colonna (1513-1566)³³. Sa notoriété atteignit cependant son paroxysme suite à son évasion spectaculaire du palazzo del Vaso, le 31 décembre 1555. Quelque mois plus tôt, en septembre 1555, après l'incarcération au Château Saint-Ange du cardinal Guido Ascanio Sforza (1518-1564), oncle de Felice Orsini, et Camillo Colonna (?-1558), cousin et secrétaire personnel de Giovanna, cette dernière ainsi que ses filles et sa belle-fille Felice, alors enceinte, se voient interdire par le pape Paul IV de quitter, pour quelque motif que ce soit, leur résidence romaine. Le pape convoite alors certaines des filles de la famille Colonna pour conclure une alliance matrimoniale à son avantage. Vers la fin de l'année, le contexte sociopolitique de plus en plus tendu, combiné au risque grandissant d'être emprisonnées pour trahison, pousse Giovanna et ses jeunes compagnes à organiser leur fuite. Profitant des célébrations de la veille du nouvel an, elles revêtent des habits de paysannes et parviennent à tromper les gardes de la porte San Lorenzo pour prendre la fuite en direction de Naples³⁴. Le rapport de l'ambassadeur vénitien de l'époque décrit la réaction du pape et souligne la dimension hautement stratégique des alliances matrimoniales dans la Rome de la Renaissance : « Il pontefice, li giorni passati, mandò un monitorio a donna Giovanna di Aragona, moglie del signore Ascanio Colonna, che non maritasse le figlie senza licentia di sua santità, e che, se facessero matrimonio altrimenti, voleva che non valesse, ancorché fusse consumato, iscomunicando ogn'uno che se ne impacciasse. Questa signora, dubitando che sua santità non volesse maritare queste sue figliole con alcuni de' suoi, (...), et anco non havendo di viver qui, la notte che precesse il primo dell'anno, è uscita di Roma con le figliole e la nuora, con tanta segretezza ch'il pontefice et il cardinale Caraffa non lo seppero se non il giorno alle 22 hore (...) »³⁵.

Le courage de Giovanna, sa vertu « divine », et sa détermination furent célébrés dans deux importants recueils de poésie, le premier édité par Girolamo Ruscelli (1518-1566), le second par Giuseppe Betussi (v. 1512-1573) et respectivement intitulés *Del Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona* (1555) et *Le imagini del tempio*

della signora Donna Giovanna Aragona (1556). Suite à la mort de Paul IV, et alors que la duplicité de ses neveux avait été une nouvelle fois mise à jour, son retour à Rome fut un véritable triomphe : un *avviso* indique que, le 8 juin 1560, elle fit une entrée splendide dans la ville où elle fut accueillie par de nombreux personnages importants, en particulier des membres de l'entourage du nouveau pape Pie IV³⁶. Comme le rapporte Georges Duruy : « cette femme altière conservait un violent ressentiment des persécutions que Paul IV avait fait subir à sa famille. Reçue à Rome, (...) elle fit passer dans le cœur de Pie IV toute la haine, toute la fureur vindicative dont elle était pleine.

Trois jours après son arrivée, l'arrestation du Cardinal (Carlo Carafa) (1518-1560) et du duc de Paliano (Giovanni Carafa (?-1561), les neveux de Paul IV) fut décidée³⁷. C'était le début du grand procès politique des Carafa. Installée au palazzo del Vaso, où elle demeura jusqu'à sa mort en 1577, Giovanna continua durant ces années d'être la véritable ambassadrice des intérêts de la famille à Rome, où Marcantonio ne résidait que de manière occasionnelle. Un manuscrit relatant sa vie indique que Giovanna était la résidente officielle du palazzo del Vaso à partir de son retour triomphal à Rome en 1560³⁸. Par conséquent, son rôle dans le mécénat pictural et dans la signification que l'on peut donner aux peintures est d'autant plus probable.

Placée dès son jeune âge sous la tutelle de son oncle, le cardinal Guido Ascanio Sforza, Felice Orsini avait également reçu une éducation humaniste. Versée en poésie et possédant des connaissances théoriques et pratiques en musique, elle tenait dans son palais de Rome un important salon littéraire et favorisa, avec Marcantonio, le mécénat de nombreux musiciens, comme Giovanni dell'Arpa (1530-1602), qui en firent l'éloge dans leurs compositions ou les lui dédièrent³⁹. De nombreux poètes les imitèrent, notamment Muzio Manfredi (1535-1609) dans son anthologie *Per donne romane : Rime di diversi raccolte e dedicate al Signor Giacomo Buoncompagni* (1575) et don Benedetto dell'Uva (1540-1582) dans son livre *Le Vergini prudenti* (1582).

Comme cette littérature et cette musique encomiastiques qui ont été désormais bien analysées, les scènes mythologiques peintes dans les frises du *salone* et celles de l'antichambre furent aussi certainement choisies pour faire écho à ces événements contemporains. De manière plus générale, elles dressaient un catalogue idéal des situations auxquelles les femmes d'alors étaient perpétuellement confrontées et célébraient les vertus des femmes Colonna. Les *Métamorphoses* d'Ovide deviennent ici une sorte de miroir de la condition féminine et du fait amoureux. Ainsi, dans le grand salon, insérées entre les portraits en pied d'empereurs romains, allusions à l'antiquité de la famille, les *quadri riportati* dépeignent des situations où de chastes protagonistes féminines sont assaillies par d'indésirables prétendants aveuglés ou séducteurs (*Apollon et Daphné* et *L'enlèvement d'Europe*), des situations de rejet de la sexualité et d'amour de soi (*Narcisse*), ou encore des épisodes illustrant la fidélité inébranlable (*Pyrame et Thisbé*) (fig. 14). Dans l'antichambre, la frise contient deux autres épisodes, emblématiques de l'idée de lutte contre l'adversité, de défi et de châtement : *Le défi des Piérides*, transformées en pies par Apollon pour avoir défié les Muses et *Latone et les paysans de Lycie*, changés en grenouilles lorsqu'ils refusèrent à la déesse de s'abreuver à la rivière (fig. 15).



Fig. 14. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, *Grand Salon*, détail de la frise avec *Apollon et Daphné*, fresque, vers 1562-1577. Foto Giacomo Serra

Que ce décor à l'iconographie presque exclusivement féminine ait été pensé pour être lu, compris et discuté en tant qu' « image de soi » de la part des résidentes du palazzo del Vaso et de leurs hôtes est d'autant plus probable qu'au moment même où les peintres s'activaient à réaliser le décor, Giovanna concevait son *impresa* en l'articulant précisément autour des thèmes et des événements que l'on vient d'évoquer. Elle est reproduite dans les *Imprese illustri* de Girolamo Ruscelli, publié en 1566 (fig. 16). Dans ce recueil, contenant des centaines d'*imprese* de princes et de gentilshommes italiens, plusieurs femmes exceptionnelles sont louées pour leur vertu et leur aptitude à composer et à faire usage de leurs propres *imprese*. Ces pages rappellent le vif débat au XVI^e siècle sur la position des femmes dans la société. Elles montrent aussi la manière dont les images pouvaient faire l'objet d'exégèses subtiles, et combien ces exercices d'interprétation étaient fondamentaux pour définir une position sociale dans la société aristocratique d'alors. Ruscelli explique ainsi que : « Tra le molte belle cagioni, per le qual si può far giudiccio, che questa bellissima profession dell'Imprese sia ora, & sia per esser di continuo in sommo pregio, si deve metter quest'una per principale, cioè, che in essa le donne d'alto valore possono gloriosamente mostrare la vivacità dell'ingegno, & la grandezza del bell'animo, non meno che si possan fare gli uomini (...) »⁴⁰.

À propos de l'*impresa* de Giovanna, un lion accompagné de trois torches allumées et le motto espagnol *con estas*, Ruscelli explique qu'elle fut créée non seulement pour elle-même, mais aussi pour le bénéfice du public qui la regardera : « [Giovanna



Fig. 15. Rome, palazzo del Vaso ai Santi Apostoli, piano nobile, antichambre, détail de la frise *Le défi des Piérides*, fresque, vers 1562-1577. Foto Giacomo Serra

d’Aragona ha] fabbricato questa bella Impresa non solamente a suo, ma ancora a commun beneficio di ciascun altro, per allettar modestamente con l’esempio suo tutte l’altre donne, & uomini a tener la medesima via, & maniera di mettersi, & conservarsi nell’onor vero di questo mondo, unitamente con la gratia, & timor di Dio »⁴¹.

L’*impresa*, explique Ruscelli, fut créée avec l’intention précise de décourager les attaques du pape Paul IV Carafa contre sa personne et sa vertu. Le pape est comparé à un lion vieillissant à qui ne reste plus que la rapacité et la rage. Les trois torches représentent la justice, l’innocence et la prudence et le lion symbolise les passions charnelles, ou le diable, qui est combattu et vaincu par les trois vertus. Dans le traité de Ruscelli, d’autres femmes, en particulier des veuves de haute lignée aristocratique comme Giovanna, sont célébrées pour ces mêmes qualités de chasteté et de résistance face aux attaques contre leur vertu. Ainsi, l’*impresa* d’Ersilia Cortese Del Monte (1529-?), veuve de Giovanni Battista Del Monte (1518-1552), neveu du pape Jules III (1487, pontificat 1550-1555), fut créée pour souligner son attitude de refus et de défiance face à de nombreux courtisans, mais surtout face aux neveux du pape Paul IV qui, comme Giovanna, l’avaient privée de tous ses biens et forcée à l’exil⁴².

Le décor du palazzo del Vaso apparaît ainsi comme un exemple symptomatique de « domestication des images » à des fins d’édification – pour reprendre l’expression de Gil Bartholeyns et Pierre-Olivier Dittmar. Leur signification implicite permettait à des femmes de haut rang d’articuler auprès d’un public choisi (celui des réceptions, des



Fig. 16. *Impresa de Giovanna d'Aragona*, dans Ruscelli (1566) 1584, p. 226

audiences et des salons, qui se tenaient dans les pièces de l'appartement) une certaine « image de soi » sans qu'il n'y ait pour autant ostentation, se conformant ainsi à l'attitude de modestie attendue des femmes dans la société de cette époque.

Pour conclure, on est aussi en droit de se demander si certaines de ces images ne possédaient pas des vertus prophylactiques. Dans les décors domestiques, l'illustration de fables des *Métamorphoses* se rapportant à l'amour était tout indiquée, celles narrant les *Amours des dieux* étant, qui plus est, parfaitement adaptées aux

décors plafonnants en raison du lien qu'entretiennent leurs protagonistes avec le monde céleste. Ces récits répondaient en outre à la fonction privée des demeures, se plaçant en continuité avec la production *al femminile* initiée au Quattrocento avec la décoration peinte des *cassoni* et *deschi da parto*⁴³. Toutefois, dépeindre ces scènes à l'intérieur de lieux privés, à l'abri de certains regards, autorisait surtout l'élaboration de compositions plus lascives, à teneur érotique, dont les effets sur la performance de l'acte sexuel et sur la reproduction étaient alors considérés comme tout à fait tangibles. Un passage du *De Re Aedificatoria* (1485) d'Alberti (1404-1472) concernant la décoration des lieux privés fait allusion à un tel rôle des images dans l'espace domestique : « Là où l'on s'unit à son épouse, il est conseillé de ne peindre que des visages humains empreints de noblesse et de beauté; on dit en effet que ce genre d'image a beaucoup d'effet sur la conception de la femme et sur l'aspect futur de sa progéniture »⁴⁴. Dans ses *Considerazioni sulla pittura*, Giulio Mancini (1559-1630), qui est aussi médecin, est encore plus explicite sur le pouvoir que génèrent les images lascives. Il les recommande en effet comme catalyseurs sexuels chez les couples : « (...) sono a proposito perchè simil veduta giova assai all'eccitamento et al far figli belli, sani e gagliardi »⁴⁵. Il ajoute de surcroît : « E simil pitture lascive in simil luoghi dove si trattenga con la sua consorte sono a proposito (...) le cose lascive affatto si metteranno ne' luoghi ritirati »⁴⁶. Cette imagerie érotique, disposée près ou à l'intérieur d'une chambre à coucher, devait prodiguer aux propriétaires un support prophylactique, didactique ou mnémonique lors de l'activité sexuelle.

Il n'est pas interdit de penser qu'au plafond du *salone* les quelques scènes dépeignant les amours des dieux, ainsi que les grotesques féminines, aient pu endosser une telle charge. Néanmoins, le programme iconographique du plafond, dans son ensemble, trahit une certaine retenue dans sa manière de renvoyer aux thèmes de l'amour et de la fécondité, ne serait-ce qu'à cause de la distance à laquelle sont situés les plafonds (fig. 2). Bien loin de la concupiscence charnelle que pouvaient provoquer les divinités de la Loggia de Psyché et du caractère peu équivoque de son célèbre *capriccio* végétal (fig. 12), le programme peint du plafond du *salone* mise sur une imagerie visuellement moins explicite faisant appel à des *topoi* qui permettent de traduire avec pudeur ces dites thématiques. À une époque où les mœurs comportementales féminines étaient dictées quasi exclusivement par des hommes, peu de femmes se façonnèrent une image publique comme le fit Giovanna d'Aragona et en recourant, qui plus est, à la prérogative essentiellement masculine qu'était le mécénat architectural⁴⁷. Ainsi, les choix iconographiques du plafond et des frises se placeraient en continuité avec le discours vertueux que souhaitait véhiculer Giovanna d'Aragona au moyen de son *impresa*. Tout comme cette dernière, les décors peints de l'appartement auraient été conçus non seulement pour souligner (et peut-être convoquer) la fécondité des couples de la famille, essentielle à sa gloire dynastique, mais aussi en réaction à une série d'événements contemporains au cours desquels les femmes du clan Colonna, en particulier Giovanna, avaient fait preuve d'un courage et d'une vertu héroïques que, pour une fois, l'histoire officielle mérita de retenir et de célébrer.

Note

* Nous tenons à remercier très chaleureusement l'Ordre des frères Mineurs Conventuels, propriétaire du palais, qui nous a gracieusement et à plusieurs reprises consenti l'accès à l'appartement Colonna et autorisé à réaliser la campagne photographique dont sont issues les images publiées dans cet article.

¹ Nicolai 2006. Les dates indiquées ici correspondent au moment où Marcantonio recouvre le palais, en 1562, et la mort de Giovanna d'Aragona, la mère de Marcantonio qui y résidait, en 1577. Le décor de l'antichambre pourrait dater des années 1564-1568 selon Nicolai 2006, p. 287.

² Ribouillault 2013, pp. 33-35. Le présent essai dérive en partie de l'étude menée par Marianne Raymond (Raymond 2017).

³ Cfr. Crum 2001; Helly et Reverby 1992.

⁴ Finocchi Ghersi 2000, p. 450; Magister 2002, pp. 440-441.

⁵ Ivi, pp. 450-453 e 459-465.

⁶ Nicolai 2006, pp. 279-280, n. 5: « Locazione del palazzo del Vaso ai Ss. Apostoli fatta da Marcantonio il Grande al Cardinale Carlo Borromeo per tutta la sua vita per la somma unica di scudi 5000 » (17 juillet 1562). Cfr. Bazzano 2003, p. 102.

⁷ Nicolai 2006, pp. 280-281.

⁸ Schelbert 2007, p. 202, n. 826.

⁹ Ces questions de méthodologie ont fait l'objet d'un certain nombre de remarques stimulantes dans un ouvrage consacré aux plafonds peints médiévaux dans le Sud de la France. Cfr. Bourin et Bernardi 2009 et, en particulier, l'article de Dittmar et Schmitt 2009.

¹⁰ Pour des réflexions importantes sur la question de l'image dans l'espace domestique, cfr. Bartholeyn, Bourin et Dittmar 2018.

¹¹ Schiaparelli 1908, pp. 20-22.

¹² Cfr. Conforti-D'Amelio 2017, pp. 319-321.

¹³ Serlio (1537) 1540, p. LXX : « (...) se si vorranno ornare i Cieli voltati in diversi

modi; sarà da seguitare le vestigie de gli antichi Romani, li quali costumarono di far diversi compartimenti, secondo i soggetti (...) ».

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Dania 1977.

¹⁶ La sirène comme emblème Colonna, omniprésente dans le décor de l'appartement, remonte à Stefano Colonna et les luttes féroces qu'il mena contre le pape Boniface VIII à la fin du XIII^e siècle. Cfr. Giovio 1559, pp. 131-132: « (...) volendo dire ch'egli [Stefano Colonna] sprezzava l'avversità, come confidatosi nel valor suo, nel modo che quella [sirena] col suo nuotare supera ogni tempesta ».

¹⁷ Il s'agit d'une autre référence aux luttes qui opposèrent la famille Colonna et la papauté. Dans son célèbre poème satirique contre le pape Boniface VIII, Iacopone da Todi compare le pape habitué à vivre dans le scandale avec la salamandre habitée à vivre dans le feu ; Todi (1490) 1915, p. 130, vv. 19-20 : « Como la salamandra se renova nel foco /così che par gli scandali te sian solazo e gioco ». Cfr. Pio 2007, p. 255.

¹⁸ Randolph 2001.

¹⁹ Ménager 2014, pp. 38-39. Il est bien connu que les femmes accouchaient alors accroupies dans un lit ou une chaise obstétricale. L'« accouchement » consistant à donner naissance en position couchée ne remonterait qu'au XVII^e siècle.

²⁰ Sur les modalités de lecture des grotesques à la Renaissance, cfr. Morel 1997.

²¹ Grieco 2010, p. 89.

²² Ivi, p. 91.

²³ Ivi, p. 94.

²⁴ Morel 1985.

²⁵ Ivi, p. 24.

²⁶ Dempsey 1968, pp. 366-367.

²⁷ Waltz et Aubreton (1928) 2002, p. 162.

²⁸ Cfr. Visceglia 1988, pp. 63-93.

²⁹ Bazzano 2003, p. 51. Le contenu du «trousseau» de Felice Orsini au moment

- de ses noces en 1552 a été récemment publié, cfr. Rosini 2016, pp. 10-15.
- ³⁰ Sur la situation politique de la famille durant ces années, cfr. Bazzano 2007.
- ³¹ Sur Giovanna d'Aragona, cfr. Alberigo 1961, III, pp. 694-696; Chiomenti Vassalli 1987; Bazzano 2003, pp. 47-54; Bazzano 2012.
- ³² Sur l'importance politique et artistique des femmes de la haute noblesse napolitaine à laquelle appartenait Giovanna d'Aragona, cfr. Edelstein 2000.
- ³³ Sur cet exceptionnel cercle intellectuel féminin, cfr. Thérault 1968; Robin 2007.
- ³⁴ Chiomenti Vassalli 1987, pp. 133-135; Bazzano 2003, p. 69.
- ³⁵ Venezia, Archivio di Stato, Secreta Archivi Propri, Roma, *Dispacci al Doge e al senato, 7 settembre 1555 – 6 novembre 1557*, ms. 154, reg. 8, cc. 82r.-85r.
- ³⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1039, fol. 165v. ; Archivio Segreto Vaticano, *Armadio XLV*, 4, cc. 54r-55v.
- ³⁷ Duruy 1882, p. 320.
- ³⁸ Alicarnasseo, p. 841 : « Hor ridotta ultimamente in Roma à prieghi di Marc'Antonio suo figliuolo fe parentela con Papa Pio pervenuto in tal grado per trappola di Carrafa, acciòche decollato egli fusse nel fine col fratello, amici e parenti (...) ». Filotimo Alicarnasseo serait en fait un pseudonyme de Costantino Castriota sur lequel cfr. Volpicella 1876 et Pastore 1979.
- ³⁹ Morucci 2018.
- ⁴⁰ Ruscelli (1566) 1584, p. 160. Sur ce sujet, cfr. Calabritto 2007.
- ⁴¹ Ruscelli (1566) 1584, p. 231.
- ⁴² Calabritto 2007, pp. 77-80.
- ⁴³ La littérature sur ce sujet s'est beaucoup enrichie récemment cfr. Musacchio 1997 et 1999; Randolph 2004; Bayer 2008.
- ⁴⁴ Alberti (1485) 2004, p. 435.
- ⁴⁵ Mancini (1617-1628) 1956, p. 143.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ Krohn 2008, pp. 13-14. Parmi les sources prescriptives contemporaines, l'autrice mentionne le *Della famiglia* (ca. 1433-34) d'Alberti ainsi que *De l'istituzione de la femina christiana* (1546) de Juan Luis Vives, lequel fut proche de Giovanna d'Aragona lors de son séjour à Naples. Giovanna d'Aragona, de même que sa belle-sœur Vittoria Colonna, furent d'importantes mécènes des ordres religieux capucins et jésuites, leur prodiguant les ressources financières et matérielles nécessaires à la construction d'églises et de couvents, cfr. Valone 1994 et 2001.

I soffitti a lacunari rinascimentali e barocchi vedono all'opera grandi artisti, come Michelangelo, Vignola, Tiziano, Veronese, Guercino, affiancati da sconosciuti artigiani. In questo volume sono illustrati i soffitti di chiese e palazzi romani: per la prima volta sono messi a confronto i ventisei soffitti di palazzo Farnese; sono poi analizzati quelli dei palazzi Torres, della Valle, del Vaso-Colonna ai SS. Apostoli e Silvestri Rivaldi. Viene sottilmente interpretata la persuasività dei simboli religiosi e guerreschi degli splendidi cieli di San Giovanni in Laterano e dell'Ara Coeli, entrambi opera di Flaminio Boulanger, geniale artista-artigiano, il cui profilo è finalmente messo a fuoco. Lo studio delle figure scorciate, strappate dai soffitti, rivela distacchi e migrazioni di innumerevoli capolavori. La rinascita dei palchi monumentali, promossa da Pio IX nell'Ottocento, è l'ultima stagione di questa componente della grande architettura romana.

€ 25,00

