

- 22 MARCELLO FAGIOLO
Piante di Roma antica e moderna: l'ideologia e i metodi di rappresentazione
"Forma Urbis Romae": dalla Roma Quadrata alle Mura Aureliane | La ri-progettazione e ri-produzione della città antica | Nomenclatura delle piante e vedute di Roma | Metodi di inquadramento | Metodi di rappresentazione | La stratigrafia storica | "Roma sancta" | Personalizzazioni iconografiche | L'aggiornamento delle piante
- 62 MARIO BEVILACQUA
L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli: un modello europeo
La storiografia | Roma 1550: i rilievi dell'architetto, i voli di Icaro, i torchi dell'editore | Pianta e albero: arte della memoria e enciclopedia | Pianta-emblemi | Api cartografe | Immagine di Roma nell'Europa delle capitali | Il secolo di Nolli
- ROMA ANTICA E MODERNA TRA RINASCIMENTO E CONTRORIFORMA**
- 96 LUCIA NUTI
Roma in costruzione. Mappe mentali e mappe reali dal Medioevo al Rinascimento
- 108 FILIPPO CAMEROTA
Dal compasso alla lente. Il rinnovamento delle tecniche di cartografia urbana tra Rinascimento e Barocco
- 116 JESSICA MAIER
Leonardo Bufalini e la prima pianta a stampa di Roma, "la più bella di tutte le cose"
- 128 ALLAN CEEN
Bufalini 1551: Distortion and Rectification
- 134 DENIS RIBOULLAULT
Peindre Rome à la Renaissance (XVe-XVIIe siècles): des loggias à l'antique aux nouveaux systèmes géopolitiques
- 158 ECKHART LEUSCHNER
Prolegomena to a Study of Antonio Tempesta's "Map of Rome"
- 168 MASSIMILIANO GHILARDI
"Ut exitum reperirent, signis notabant loca". La nascita della cartografia di Roma sotterranea cristiana
- TRIONFI DI ROMA BAROCCA: DA GREUTER A FALDA**
- 182 AUGUSTO ROCA DE AMICIS
La Roma di Matteo Greuter, ritratto moderno di una città moderna
- 186 MARISA TABARRINI
Un caso di studio dalla pianta di Matteo Greuter: una nuova piazza in Trastevere e la creazione dell'isolato di S. Maria dei Sette Dolori
- 198 DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO
Giovanni Maggi, la pittura di paesaggio e la Pianta di Roma del 1625
- 212 BARBARA JATTA
La pianta di Roma di Lievin Cruyl del 1665
- 218 JOSEPH CONNORS
Giovanni Battista Falda and Lievin Cruyl. Rivalry between Printmakers and Publishers in the Mapping of Rome

- 232 SARAH MCPHEE
Rome 1676: Falda's View
- 244 JAMES TICE
"Tutto insieme": Giovanni Battista Falda's Nuova Pianta di Roma of 1676
- 260 ANTONIO PIETRO LATINI
Urbanistica a Roma nelle piante del Falda
- 272 GEORG SCHELBERT
All'ombra di Falda. La pianta di Roma di Matteo Gregorio De Rossi del 1668

IL SETTECENTO: IL SECOLO DI NOLLI

- 284 MARY PEDLEY
Urban Map Production in the European Enlightenment: Rome in Context
- 298 ALLAN CEEN
Antonio Barbey's "Nuova Pianta della città di Roma", 1697
- 304 LORENZO FINOCCHI GHERSI
Roma nella pittura di Panini: vedute, feste, committenti
- 318 JÖRG GARMS
I rioni di Roma in una serie di piante della Biblioteca Nazionale di Vienna (1700 circa)
- 328 HEATHER HYDE MINOR
Piranesi Cartographer. His Plan of Horace's Villa
- 336 ELISABETTA GIFFI
"Roma Moderna in Piante". L'attività della Calcografia Camerale
- 360 JESSICA MAIER
Archaism and Innovation: Giuseppe Vasi as Cartographer

DA ROMA PONTIFICIA A ROMA CAPITALE: CATASTI E PIANI REGOLATORI

- 370 SUSANNA PASSIGLI
La costruzione del "Catasto Alessandrino" (1660). Agrimensori, geometri e periti misuratori
- 392 ORIETTA VERDI
Microcartografie urbane. Iconografie di architetture sconosciute dalle fonti notarili romane (secoli XVII-XIX)
- 406 ADRIANO RUGGERI
Una pianta "di gran lunga superiore alla celebrata Pianta del Nolli". La formazione del catasto urbano di Roma (1818-1824)
- 436 ADRIANO ANGELINI, GIORGIO MARIA DE GRISOGONO
Dalla formazione delle mappe alla loro dematerializzazione
- 443 Riassunti/Abstracts
- 447 *Bibliografia* a cura di Giancarlo Coccioli

DVM·RECTAS·AD·TEMPLA·VIAS·SANCTISSIMA·PANDIT
IPSE·SIBI·SIXTVS·PANDIT·AD·ASTRA·VIAM



Peindre Rome à la Renaissance (XV^e-XVII^e siècles): des loggias à l'antique aux nouveaux systèmes géopolitiques

DENIS RIBOUILLAUT

Dans les trois volumes monumentaux de Amato Pietro Frutaz (1907-1980), *Le piante di Roma*, publiés en 1962, figure seulement un petit nombre de vues ou de plans de Rome peints dans les *loggie* des palais de la Renaissance. L'auteur dédie à ce sujet un paragraphe fort bref, se contentant de donner quelques exemples tout en rappelant l'importance et l'ancienneté de ce type de décors¹. Ce corpus n'a jamais fait, depuis, l'objet d'études spécifiques. Gérard Labrot, dans sa belle étude sur l'image de Rome, évacue la question dans une note sévère : "... tant par la quantité que par la qualité, les images mobiles de Rome l'emportent haut la main sur les images fixes, qui naissent toutes sous le pinceau d'artistes sans génie, voire franchement médiocres, que le caractère extrêmement officiel des programmes contribue certainement à glacer un peu plus"².

Certes, les vues et plans de Rome dans les décors peints atteignent rarement le degré de précision des exemplaires gravés, et ils sont généralement implicitement critiqués pour leur distorsion de la "réalité", souvent imputée à la médiocrité des peintres et des ateliers. Mais il s'agit, en définitive, de critères de jugement subjectifs, voire téléologiques, basés sur une comparaison peu justifiable entre des catégories d'images aux fonctions et aux origines diverses. Or, la nécessité de distinguer pour les images de ville entre des catégories précises a été justement rappelée par certains historiens, comme Fernando Marias et Richard Kagan analysant des vues urbaines produites en Amérique latine ou par Marco Folin à propos de l'usage politico-pratique des vues de ville dans l'Italie de la Renaissance³. Ces auteurs notent combien les modes de représentation et les significations que l'on pouvait donner aux vues et plans urbains variaient selon leurs fonctions et leurs espaces d'exposition. Les distorsions de la perspective, les "oublis" ou les "ajouts", observés dans ces images n'étaient d'ailleurs pas seulement imputables aux maladresses des peintres mais participaient souvent à l'élaboration d'un discours. On aurait tort de penser que leur finalité ultime était de donner de la réalité de l'espace urbain une image purement mimétique. Quand bien même c'était le cas, la précision et la modernité des vues urbaines jouèrent, dans les cycles peints de la Renaissance, un rôle essentiellement symbolique. Comme le dit

J.B. Harley, "la précision [des cartes] devint un nouveau talisman de l'autorité. Loin d'être incompatible avec l'expression d'un pouvoir symbolique, la scientificité nouvelle des cartes ne faisait que l'intensifier"⁴.

En dépit du nombre restreint d'analyses spécifiques sur les vues urbaines peintes⁵, les décors cartographiques de la Renaissance ont fait l'objet d'études sérieuses, qui ont souligné le rôle symbolique et politique joué par les cartes et les vues géographiques au sein des décors⁶. Dans cet essai, nous nous concentrerons sur la spécificité des vues et plans de Rome, portant à l'attention des chercheurs plusieurs plans et cycles cartographiques inédits ou peu étudiés. Parallèlement, nous nous attarderons sur deux questions qui nous paraissent essentielles pour comprendre le développement de l'imagerie urbaine dans les décors de la Renaissance. Il s'agira, dans un premier temps, de resituer les représentations de la ville éternelle au sein de la tradition des décors de loggias, une tradition remontant à l'époque antique qui connut un regain d'intérêt à la fin du XV^e siècle. Nous verrons que les sources antiques dont s'inspirèrent les peintres pour composer les décors des *loggie* peuvent illuminer notre compréhension des vues urbaines qui y furent peintes. Dans la seconde partie de cet essai, nous nous attacherons à la signification des vues de Rome peintes en les considérant au sein des cycles plus larges qui les contiennent. Si les significations varient d'un décor à l'autre, l'image de Rome, qu'elle dérive d'un modèle gravé ou non, représente un élément seulement d'un discours plus vaste lié aux grandes questions géopolitiques de l'époque : plus particulièrement, la lutte des États chrétiens contre les ennemis de l'Église, Turcs et Protestants, et la promotion d'un nouvel ordre catholique mondial dont la Rome des papes serait la souveraine légitime.

PARTIE I. De Vitruve à Ptolémée : peinture et chorographie dans les décors de la Renaissance

La loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican (1486-92)

L'un des plus anciens et des plus importants cycles géo-iconographiques de la Renaissance fut peint entre 1486 et 1492 dans la log-

1. Giovanni Guerra et Cesare Nebbia, attr., *Vue de Rome centrée sur la zone des Monti avec les nouvelles rues tracées par Sixte V, Salone Sistino, Bibliothèque Vaticane*, ca. 1588-90.



gia de la villa du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican⁷. La critique attribue unanimement ce cycle à Bernardo Pinturicchio, même si la présence d'autres peintres comme Piermatteo d'Amelia est documentée. La loggia ouvrait au nord sur la campagne romaine tandis que, sur le mur sud, on avait peint de larges arcades encadrant des paysages, créant l'illusion que la loggia dominait le panorama sur tous ses côtés. L'ensemble est aujourd'hui extrêmement lacunaire. Le décor pâtit principalement des restaurations et des destructions qu'entraîna, au XVIII^e siècle, la création du musée Pio-Clementino. Seules les descriptions de Giovanni Pietro Chatard, légèrement antérieures à cette époque, permettent de se faire une idée de l'aspect originel du décor⁸. En ce qui concerne la nature des paysages peints dans la loggia, nous disposons d'un certain nombre d'indices. Dans sa *Vie de Pinturicchio* d'abord, Giorgio Vasari écrit : "Innocenzo VIII gli fece dipingere alcune sale e loggie nel palazzo di Belvedere; dove fra l'altre cose siccome volle esso papa, dipinse una loggia tutta di paesi; e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia e Napoli, alla maniera de' Fiamminghi; che, come cosa insino allora più usata, piacquero assai"⁹. On ne saurait mettre en doute les informations de Vasari, selon lequel Pinturicchio peignit dans la loggia des paysages urbains identifiables avec les principales villes d'Italie. Une description plus ancienne, contenue dans le *Opusculum de mirabilibus nouae et ueteris urbis Romae* de Francesco Albertini (1510), confirme qu'y étaient bien figurées *civitates Italiae celeberrime*, les plus célèbres villes d'Italie. Or, une liste détaillée des villes considérées comme les plus "célèbres" de la péninsule, contenue dans un autre opuscule d'Albertini, correspond à la liste vasarienne, mettant donc ses propos hors de doute¹⁰.

Ces constatations semblent cependant de peu de poids face à l'examen attentif des fragments peints. Parmi tous les paysages, en effet, un seul détail topographique est identifiable avec certitude : il s'agit de la villa elle-même, dont on reconnaît bien la façade nord, alors à peine achevée, dans le paysage de la troisième baie (fig. 2). Sous la villa, un long édifice pourvu d'un ponton donnant accès à une rivière pourrait correspondre à l'hôpital de S. Spirito in Saxia, qui possédait un semblable débarcadère sur le Tibre. La présence d'un moulin à eau au premier plan renforce cette identification puisque l'on sait que des moulins furent installés à cette époque sur les rives du Tibre. On en trouve un, placé au pied de l'hôpital, dans la vue de Rome de Sebastian Münster, datée de la seconde moitié du XV^e siècle. Le paysage de Pinturicchio coïnciderait donc avec une vue extrêmement schématisée de Rome prise depuis le sud, centrée sur l'hôpital de S. Spirito, avec le Belvédère en haut à droite de l'image, comme dans la gravure de Münster.

Les autres paysages semblent parfaitement génériques et rien n'au-

torise à identifier tel ou tel fragment avec une des localités mentionnées par Vasari et Albertini. Rien à voir, en somme, avec les grandes vues de villes réalisées dans les mêmes années dans l'atelier de Francesco Rosselli, comme l'ont supposé un certain nombre d'historiens¹¹. Un tel constat remonte déjà aux années 1940. À l'issue d'une attentive restauration, Bartolomeo Nogara et Filippo Maggi écrivaient : "... contrariamente a quanto è asserito dal Vasari, nessuno dei paesaggi delle cinque campate puo identificarsi con una determinata località, tanto meno poi con le città di Roma, Milano, Genova, Firenze, Venezia e Napoli. Si tratta non di città, ma di paesaggi veri e propri eseguiti per lo più a fantasia e senza alcun collegamento fra loro"¹².

Comment comprendre – et résoudre – cette contradiction entre l'évidence visuelle d'une part et les descriptions contemporaines du cycle d'autre part? On peut, évidemment, regarder avec méfiance des fragments ayant survécu à des siècles de dégradations et de repeints. Ou bien – et ce n'est pas incompatible – on peut faire l'hypothèse que l'identification des paysages par Vasari et Albertini avec des localités précises reposait sur des critères bien différents des nôtres. En d'autres termes, la question est de savoir si, à la fin du XV^e siècle, l'on pouvait voir dans un paysage apparemment générique exécuté *a fantasia* l'image d'une ville bien réelle. Un rapide coup d'œil aux atlas de vues de ville de l'époque, comme le *Liber Chronicarum* de Hartman Schedel, publié en 1493, offre une réponse assez claire à cette question: la même ville médiévale, au caractère typiquement germanique, servit à figurer des cités aussi différentes que Damas, Ferrare, Milan ou Mantoue! L'exemple est à ce point significatif qu'il fut choisi par Ernst Gombrich pour illustrer les "limites de la ressemblance" à la Renaissance¹³. Ce genre d'approximation se rencontre d'ailleurs encore un siècle plus tard: la vue désignée comme la ville de Sienne dans la galerie des cartes au Vatican ou dans la loggia du Palazzo della Loggia à Bagnaia, par exemple, ne ressemble à son modèle supposé que de manière extrêmement vague¹⁴.

On peut, comme le fait Gombrich, imputer cette liberté à l'absence de modèles disponibles suffisamment précis. Cependant, au Belvédère, le contexte dans lequel peignit Pinturicchio pourrait avoir été à l'origine d'une conception aussi apparemment irrespectueuse des réalités urbaines. En effet, la villa du Belvédère fut conçue comme la recreation d'une antique villa suburbaine. Elle fut, selon James Ackerman, "la première villa classique construite à Rome après la chute de l'Empire"¹⁵. Or, comme l'a proposé Jürgen Schulz, les paysages de Pinturicchio participaient pleinement de cet effort de restitution d'une villa *all'antica* en imitant les décorations murales décrites par Pline l'Ancien et par Vitruve dans les loges de la Rome antique¹⁶. De nombreux éléments visibles dans les fragments

2. Vue de Rome, Villa du Belvédère, Vatican, circa 1486-92.

peints font en effet penser aux descriptions de Pline et de Vitruve, même si ces derniers ne font jamais mention de paysages urbains, mais plutôt de paysages bucoliques complètement étrangers, voire opposés, à l'univers de la ville. L'hypothèse de Schulz est néanmoins corroborée par le témoignage précieux de Sigismondo Tizio, chanoine de la cathédrale de Sienne qui, dans un bref éloge du peintre daté de 1513 écrit : "Bernardino ornait souvent [ses œuvres] de feuillages verdoyants, de paysages (*regionibus*) et de villes selon une vue élevée (*aereo prospectu*), imitant [en cela] l'antique peintre Ludius, et [les] rehaussait de nombreux attraits pleins de charmes"¹⁷.

En comparant Pinturicchio à Ludius, le célèbre peintre de paysage de l'époque d'Auguste mentionné par Pline, Tizio ne décrivait pas les paysages du Belvédère, mais plutôt les vues de villes et les magnifiques paysages qui ponctuaient les scènes de la vie de Pie II à la Bibliothèque Piccolomini de Sienne. Les deux décors présentaient de nombreuses ressemblances. Tizio signale les *urbibus aereo prospectu*, villes représentées selon une perspective à vol d'oiseau, que l'on trouve dans les deux cycles. Selon Tizio, Pinturicchio excellait en outre dans la représentation des *regionibus* (*regio*), un terme que l'on peut traduire par "paysage", mais qui pouvait signifier aussi bien la ligne d'horizon, le pays, la portion de territoire, la contrée ou le quartier d'une ville, ou encore la province, la région ou même le continent. Le terme appartenait de plein droit, plutôt qu'au langage de la peinture, à celui de la géographie et de la chorographie – du grec *chôra* qui signifie le territoire d'une cité ou la région. Le témoignage de Tizio est extrêmement utile car il indique que les textes de Pline et de Vitruve étaient, au moins dans certains cas, interprétés à la Renaissance à la lumière de la tradition géographique antique, et plus précisément ptolémaïque, qui faisait alors l'objet d'un grand engouement en Italie. Cet amalgame entre sources artistiques et géo-chorographiques anciennes fournirait une explication plausible à la présence de vues urbaines dans les paysages *all'antica* de la loggia du Belvédère.

Le rapprochement entre art et géographie était tout à fait légitime¹⁸. Selon Ptolémée, si la géographie requiert les talents du mathématicien, la chorographie nécessite surtout ceux d'un peintre, son but n'étant pas de donner la mesure de l'étendue d'un lieu, mais d'en restituer une "vraie ressemblance"¹⁹. Quant à Pline, et plus explicitement Vitruve, ils soulignent que le travail du peintre est "de [donner] l'image de ce qui est, ou de ce qui peut être" et, dans le cas des décors de loggias, de peindre, non pas les lieux eux-mêmes, mais l'apparence typique des lieux (*ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes*)²⁰. Dans les deux cas, il s'agissait d'imiter la "vision" d'un lieu, plutôt que de recourir à une approche cognitive et analytique de la réalité : un langage qui s'adressait aux sens plus qu'à l'intellect²¹. En d'autres termes, il s'agissait de four-



nir à ceux qui déambulaient dans les galeries, une image "vraisemblable" de la réalité des lieux représentés, pour emprunter un terme clef de la *mimésis* aristotélicienne²². L'insistance des peintres sur l'apparence des lieux plutôt que sur leurs mesures exactes dans les loges était, en outre, fonction du rôle joué par la déambulation, qui induisait une participation physique du spectateur aux scènes peintes. En marchant, le spectateur voyageait mentalement d'un lieu à l'autre, aidé en cela par les figures animant les paysages. Ce *topos* du voyage et de la déambulation, nous le retrouvons dans le texte de Vitruve qui recommande de représenter dans les galeries, à côté des paysages "topiaires", des épisodes de la guerre de Troie ou bien encore *Ulixis errationes per topia*, soit les déambulations d'Ulysse de paysage en paysage²³. Le *topos* de la déambulation d'un *locus* à un autre est également au cœur des anciens *Artes memoriae*, où les lieux remarquables imaginés par l'orateur devaient être peu espacés les uns des autres, clairement distinguables et bien éclairés, selon une disposition qui fait décidément penser aux décors des loges de la Renaissance²⁴.

Pour résumer, la théorie de l'art antique légitimait pleinement une imitation superficielle des lieux, dont le but véritable était de donner "l'illusion" du vrai, d'imiter "l'apparence des choses". Cette re-

3. Masolino da Panicale, *Vue de Rome, Castiglione Olona, Baptistère, ca. 1435*.



cherche d'une restitution virtuelle et visuelle des lieux, d'ordre "phantastique" (de *phantastikèn*, l'art du simulacre) plutôt qu'"icastique" (de *eikastikèn*, l'art de la copie), pour reprendre cette fois une distinction platonicienne, est également perceptible dans les plans gravés de Rome²⁵. Comme dans l'ancien art rhétorique et les *artes memoriae*, il s'agissait pour les chorographes de mettre la ville "sous les yeux" ou "devant les yeux" du spectateur, "comme si on y était, comme si on y était présent"²⁶. Par exemple, les plans de la Rome antique de Pirro Ligorio, en particulier celui de 1561, adoptent la vue en perspective plutôt que le type ichnographique afin d'accentuer l'idée de "présence" de la ville ancienne (fig. 15 et 16). Une génération plus tôt, dans une lettre célèbre adressée au pape Léon X, Raphaël et Baldassare Castiglione avaient critiqué ce type d'approche pour la restitution de la Rome antique et privilégiaient, au contraire, un rendu ichnographique, où les mesures exactes des bâtiments et les distances qui les séparaient seraient précisément reportées²⁷. Il s'agissait de deux types de représentation de l'espace, aux finalités bien diverses, directement héritées des théories antiques de l'imitation.

Nous pouvons donc conclure que les paysages de Pinturicchio combinaient de manière arbitraire, mais harmonieuse, les motifs décrits par Pline et Vitruve avec certains détails typiques évoquant les principales villes italiennes, comme pour Rome, la villa du Belvédère ou les moulins sur le Tibre. Au final, ce paysage, aussi vague qu'il était, traduisait "l'idée de Rome", comme dans le *liber chronicarum* de Hartman Schedel la ville utilisée pour figurer Damas ou Mantoue contenait, dans ses traits les plus génériques, "l'idée de la ville".

Le cycle du Palazzo Pio de Carpi: une hypothétique vue de Rome (1506-1518)

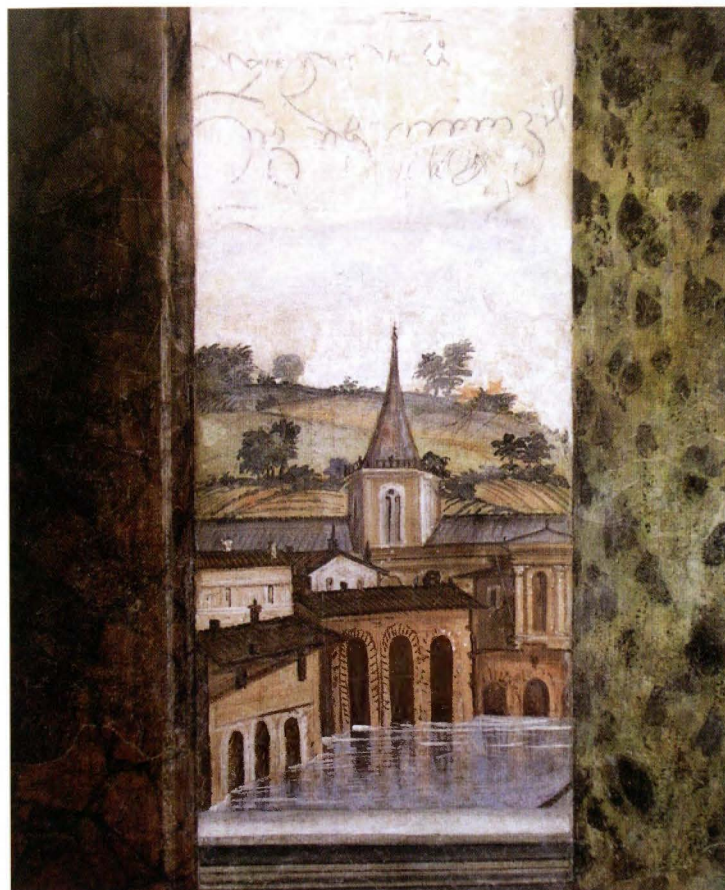
On retrouve ce mode combinatoire, propre aux décors *all'antica*, dans plusieurs autres cycles de la Renaissance. Comparée à des vues plus anciennes, comme la vue de Rome de Taddeo di Bartolo à Sienne (vers 1414), la vue de Rome réalisée par Masolino da Panicale dans le baptistère de Castiglione Olona, datée de 1435, semble déjà témoigner de cette tentative des peintres de rendre plus "vraisemblable" l'image de la ville (fig. 3). L'espace entre les quelques *topoi* reconnaissables ou "notables", de la cité – come le Panthéon – a été pour ainsi dire "rempli" par des séquences modulaires de maisons et de toits, qui contribuent à accentuer le caractère vraisemblable – "l'effet de réel" dirait Roland Barthes – de l'image de la ville²⁸. Deux cycles *all'antica* datés du début du XVI^e siècle peuvent être rattachés à cette conception illusionniste de l'espace urbain.

L'un, récemment étudié par Elena Svalduz, fut réalisé entre 1506 et au plus tard 1518 dans la grande salle – *sala magna* ou *sala dei Mori* – du Castello Pio à Carpi, dans la province de Modène²⁹.

Comme dans la loggia du Belvédère, l'utilisation d'une architecture illusionniste ouvrant fictivement la salle sur un vaste paysage était inspirée des décors antiques (fig. 4). Le caractère *all'antica* du décor est exacerbé par les bustes de Césars et les médaillons en grisaille qui ornent la corniche ainsi que par des statues antiques figurées au premier plan entre les colonnes peintes. L'ensemble est redevable des expérimentations de Baldassare Peruzzi, actif dans plusieurs chantiers de Carpi à cette époque. Les paysages de la *sala dei Mori* sont comparables à ceux du Belvédère d'Innocent VIII : non seulement leur état ruiné permet difficilement d'imaginer leur aspect d'origine, mais les quelques fragments encore lisibles ne semblent pas correspondre à des localités spécifiques. Pourtant, la vue la moins abîmée a été plusieurs fois identifiée comme une vue de Rome (fig. 5). Federico Hermanin y distinguait "un panorama di Roma con l'isola di San Bartolomeo, il Tevere e... il Palazzo di Venezia merlato colla torre ancora bassa"³⁰. Elena Svalduz a soumis la vue à un examen beaucoup plus rigoureux. Si elle reconnaît la ressemblance générique de certains détails avec des monuments ou des lieux romains, elle conclut cependant prudemment : "potrebbe essere una rappresentazione non di una città specifica, ma di una realtà urbana generica. Perciò essa ci appare per certi versi convenzionale, quasi atopica". Comme au Belvédère, les conseils de Vitruve et la théorie de l'art antique, selon lesquels on peignait dans les loggias antiques "le caractère typique des choses" plutôt que les choses elles-mêmes, aiderait sans doute à mieux comprendre ce genre de vues indéterminées, si dérangementes pour l'œil et l'esprit moderne. Notons d'ailleurs que cette indétermination ou approximation topographique devait jouer un rôle dans la qualité et l'impact esthétique final de la représentation : le terme italien de *vaghezza*, qui désigne le caractère de ce qui est incertain et indéfini, signifiait aussi, à la Renaissance, la beauté et la grâce.

Les vues de Rome de la Sala delle Prospettive à la villa Farnésine à Rome (1517)

Un autre décor où figure l'image de Rome rentre au sein d'une telle catégorie : celui de la Sala delle Prospettive, réalisé pour Agostino Chigi vers 1517 dans sa villa de Rome. Conçu par Baldassare Peruzzi comme la restitution de la salle à manger grecque décrite dans le *De architectura* de Vitruve, le décor peint de la salle plonge le visiteur dans un univers virtuel saisissant : une magnifique loggia composée de colonnes doubles aux marbres multicolores, au riche décor de statues et de bas-reliefs, surplombant, sur tous ses côtés, un amène paysage³¹. Celui-ci réunit des monuments bien reconnaissables de la cité, comme le Colisée, la Tour des Milices ou l'hôpital de S. Spirito, et des éléments inventés, mais "typiques", qui font écho à la formule vitruvienne : *ab certis locorum proprietatibus*



imagines exprimentes (fig. 6). Le fait que les paysages peints entre les colonnes correspondent au paysage réel autour de la villa renforçait "l'effet de réel" de l'ensemble : vers la ville, à l'est, le peintre a privilégié des vues urbaines tandis qu'à l'ouest, les vues montrent l'image de la campagne qui s'étendait dans cette direction³². Que ce paysage composite et incertain fut pleinement assimilé au paysage de Rome par les visiteurs de la Renaissance est, dans ce cas précis, parfaitement attesté : l'un des lansquenets allemands qui occupa le palais en 1528, au moment du sac de la ville, grava, tout près de la vue qui montre l'hôpital de S. Spirito, cette inscription sévère : "Babilonia"³³.

La diffusion toujours plus importante des modèles gravés au XVI^e siècle devait rapidement avoir raison de ce type de décors. Après le milieu du XVI^e siècle, presque toutes les vues de Rome peintes à fresque dériveront d'exemplaires gravés, à très peu d'exceptions près. Le caractère indéterminé et approximatif des vues urbaines

6. Baldassare Peruzzi, *Vue de l'hôpital de Santo Spirito à Rome, Sala delle Prospettive, Villa Farnesina, ca. 1517.*

A la page précédente:
4-5. *Sala dei Mori, Palazzo Pio, Carpi, ca. 1506-1518. Vue d'ensemble et détail avec la Vue de Rome (?).*



7. Étienne Dupérac, *La Terre Sainte*, Terza Loggia, Vatican, ca. 1561.

8. Étienne Dupérac, *L'Italie*, Terza Loggia, Vatican, ca. 1561.

A la page suivante:

9. Simone Laggi sous la direction de Lukas Holstein, *Vue de Rome* ca. 1631, d'après l'original d'Egnazio Danti, ca. 1580, insérée dans la carte du Latium et de la Sabine, Galerie des cartes géographiques, Vatican.

observé au Belvédère, à Carpi ou à la villa d'Agostino Chigi, résultat d'une relecture attentive des textes anciens et d'une émulation des décors antiques, laissera peu à peu la place à une vision plus exclusivement topographique de l'espace, la précision et l'adéquation à la réalité du site étant de plus en plus prisées. Giovanni Ruscelli dans son commentaire à Ptolémée (1561) critique ainsi sévèrement la chorographie :

Ma inquanto poi alla Corografia, che procuri di disegnare, ò dipignere le città di naturale, nella forma & figura loro, è da dire, che questo serve ben per un poco di vaghezza nelle menti de' curiosi, ma che in effetto ella sia poi fatica d'assai poco frutto, & poco durable, venendo le fabbriche, & forme delle città di continuo variandosi stranamente...³⁴.

L'attention nouvelle portée à la précision des vues, à la "vérité" de la représentation urbaine, plutôt qu'à sa "vraisemblance", à son caractère typique, se rencontre aussi dans les traductions du passage

de Vitruve sur les décors des loges antiques, "ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes". Si Francesco di Giorgio Martini le traduit par "imagini sichondo cierte proprietà de' luoghi" (1478-1481) ou Daniele Barbaro par "imagini di certe proprietà di paesi" (1567), Jean Martin, dans sa traduction française de 1547, parle au contraire de "vraye apparence de certains lieux" : c'est une définition toute différente de la topographie qui se fait jour³⁵.

Géographie et chorographie : les paysages d'Étienne Dupérac dans les Troisièmes Loges du Vatican (1561)

Si les décors évoluent vers une conception plus moderne de l'espace urbain, la distinction ptoléméenne entre géographie et chorographie et le rapport aux loges de l'antiquité ne disparut pas complètement. Elle trouva, par exemple, une application intéressante dans la galerie des cartes des Troisièmes Loges du palais Apostolique du Vatican, que le pape Pie IV fit orner à partir de 1561 de splendides cartes géographiques et de paysages *all'antica* attribués au français Étienne Dupérac³⁶. Les cartes géographiques ont été bien étudiées, mais on a fait peu de cas des paysages qui les surmontent, au niveau de la frise³⁷. Chaque paysage avait comme fonction d'offrir une vue idéalisée du pays figuré dans les cartes sous-jacentes. Les cartes devaient donner la mesure des choses et les distances entre les lieux, tandis que les paysages documentaient leur apparence typique, suivant en cela la distinction ptoléméenne entre géographie et chorographie. Pour documenter l'apparence des pays qu'il devait illustrer, Dupérac utilisa un style qui rappelle les fameux paysages décrits par Plinie et Vitruve. Les paysages sont composés comme une juxtaposition de signes : les arbres, les architectures, la topographie, dessinent un paysage harmonieux et typique, tout en fonctionnant comme des symboles dont la clef de lecture est donnée dans les inscriptions accompagnant chaque carte (fig. 7). Ainsi, le paysage de l'Italie illustre la gloire du règne impérial et chrétien (fig. 8). L'eau, symbole d'abondance, est omniprésente dans l'image et rappelle que l'Italie est la plus riche de toutes les terres : "pulcherrima, saluberrima, fructuosissima"³⁸. Au premier plan à gauche, les ruines évoquant la Rome antique, au lieu de servir de commentaire négatif, mettent en scène un triomphe qui rappelle la centralité et la suprématie de l'*Urbs* dans l'histoire de la péninsule. À droite on voit Pie IV à cheval passant sous un Arc de triomphe surmonté de ses armes, accueilli par les neuf muses symbolisant les arts et les sciences. Sur la droite, la représentation schématique du Panthéon, transformé en 609 en l'église de Sancta Maria ad Martyres, illustre la transition entre la Rome classique et la Rome chrétienne. À l'arrière-plan, un monastère fortifié fait allusion au rôle de l'Italie comme "unique refuge de la vertu" (*ac unicum ferè virtutis perfugium*). À ces allusions symboliques se mêlent diverses évocations topogra-

phiques. Le paysage de la Terre Sainte, par exemple, contient une vue de Jérusalem dérivée de la gravure réalisée par le même Dupérac, elle-même élaborée d'après la vue de la ville sainte contenue dans les *Peregrinationes in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach (1486), tandis que la vue de Naples de Guillaume Guérout tirée de son *Épitome de la Corographie d'Europe* (Lyon, 1553) a manifestement servi à réaliser l'arrière-plan du paysage de l'Italie³⁹. La spécificité des paysages des Troisièmes Loges, basée sur la distinction ptoléméenne entre géographie et chorographie, a été généralement mal comprise par les historiens de l'art. Richard Turner note ainsi avec sévérité leur "chronic discursiveness, fanciful haphazard structure, sheer over-abundance of illogically joined architectural forms...", une esthétique qui s'explique moins bien à la lumière de l'histoire de l'art auquel reste attaché l'historien américain, qu'à celle de la tradition géo-chorographique classique : Ptolémée revisité par Pline⁴⁰.

Le plan de Rome de la galerie des cartes géographiques au Vatican (circa 1580, puis repeint en 1631-32)

La distinction ptoléméenne entre géographie et chorographie est tout aussi décisive dans la galerie des cartes géographiques, réalisée sous la direction d'Egnazio Danti entre 1580 et 1583, selon les vœux du pape Grégoire XIII. L'organisation des cartes va du général au particulier, avec deux cartes de l'Italie à l'entrée sud (*Italia antiqua* et *Italia Nova*), quarante larges cartes des territoires de la péninsule ainsi que le comté d'Avignon disposées le long de la galerie, et des vues perspectives des principales cités ou monuments. Le dispositif est complété par des inscriptions qui détaillent, pour chaque région, les particularités et l'histoire du territoire et de ses habitants, mais aussi par une multitude de petites vignettes historiques peintes dans l'espace topographique qui font allusion à des batailles célèbres ou non. Enfin, chaque épisode d'histoire ecclésiastique peint au plafond correspond à la zone géographique décrite dans les cartes sous-jacentes, dessinant ainsi une véritable *Geographia sacra*⁴¹. La vue perspective de Rome peinte sur la carte du Latium et de la Sabine s'intègre dans un tel dispositif, si bien qu'il est nécessaire de prendre en compte l'ensemble de ces éléments (carte, vue, scènes historiques, inscription) pour saisir sa signification ultime, soit une contre-attaque aux critiques des Protestants sur la primauté de Rome et de la papauté (fig. 9).

Résultat d'une stratification d'images diverses, la vue dérive dans ses grandes lignes du plan de Rome de Mario Cartaro (petite version) publié pour la première fois en 1575, publié de nouveau par Claude Duchet puis mis à jour par Brambilla en 1590⁴². Elle est très proche du plan de la ville de Matteo Florimi, lui-même inspiré du célèbre plan de Mario Cartaro⁴³. Malgré tout, quelques détails, comme la





10. Cesare Nebbia, attr., *La rencontre entre Léon et Attila devant Mantoue*, voûte de la Galerie des cartes géographiques du Vatican, ca. 1580.

colonne mariale placée devant Sainte-Marie-Majeure en 1613, n'apparaissent pas ou diffèrent légèrement dans la vue gravée. D'autres monuments montrent que la vue fut éditée à l'époque d'Urbain VIII et correspondent plus ou moins à ceux présents sur le plan de Rome de Giovanni Maggi de 1625. On notera que la Piazza et le Palazzo Barberini (1625-1633) ont été bien mis en évidence.

Datant donc d'après le pontificat de Grégoire XIII et indiquant les transformations réalisées dans la ville après cette date – les obélisques et colonnes érigés sous Sixte V sont bien visibles – la carte fut repeinte d'après l'original de Danti lors de la restauration de la galerie sous le pontificat d'Urbain VIII. On sait qu'elle fut peinte, comme toute la carte du *Patrimonium S. Petri* et du *Latium*, en 1631-32 par Simone Lagi, sous la direction du cartographe et bibliothécaire apostolique Lukas Holstein⁴⁴. Il est hautement probable, cependant, que l'inscription qui surmonte la vue de Rome *ROMA PER SACRAM B. PETRI SEDEM CAPVT ORBIS EFFECTA*, tirée du sermon 82 du pape Saint Léon le Grand (Léon I^{er}) remonte au

projet original de la galerie à l'époque de Grégoire XIII⁴⁵. Prononcé en 441, le sermon concerne la primauté de Rome en tant que Siège universel de l'Église, à une époque où l'autre capitale de l'empire, Constantinople, lui contestait la primauté de juridiction. Dans ce passage, Léon indiquait la différence essentielle entre la Rome impériale et la Rome pétrine, en soulignant la supériorité du spirituel sur le temporel. Il affirmait, en outre, que le statut de Rome comme *caput mundi* n'avait pas été pleinement réalisé par ses fondateurs Romulus et Remus – Romulus, dont le crime fratricide avait entaché la réputation de la ville –, mais par les apôtres Pierre et Paul. On ne pouvait formuler une déclaration plus prégnante et plus claire de la primauté de droit divin du siège de Rome⁴⁶. Dans la galerie, ce message était renforcé par trois scènes de la voûte qui soulignent le rôle de "refondation" de la ville impériale par les apôtres Pierre et Paul : *Domine Quo Vadis*, *La chute de Simon le Mage* mais aussi *La rencontre entre Léon et Attila devant Mantoue* avec l'intervention des deux apôtres stoppant miraculeusement l'avancée des Huns sur Rome⁴⁷ (fig. 10). En réalité, cette troisième scène renvoie géographiquement à la carte du duché de Mantoue qui, dans la galerie, fait face à celle du Latium et de la Sabine. Mais l'intervention combinée des deux saints patrons de Rome et le rôle joué par le pape Léon dans cet épisode autorise à le considérer en rapport avec la vue de Rome qui nous intéresse⁴⁸. Chacune des scènes construisait une réponse précise aux attaques des ennemis de l'Église. Tirés des Actes apocryphes de Pierre (XXXV), l'épisode du *Domine Quo Vadis* ancrant dans la réalité géographique la conviction que Christ lui-même avait choisi Rome comme lieu du martyre de son apôtre et siège de son Église. Dans l'image, la figure du pasteur conduisant son troupeau vers Rome fait allusion à un autre épisode fondateur pour le pouvoir pontifical, *Pasce oves meas* (Jean, XXI, 15-17), stratégiquement figuré dans la galerie au centre de la voûte, au-dessus de la carte de la juridiction de Bologne, la ville natale du pape Grégoire XIII. Quant à *La chute de Simon le Mage* (Actes, VIII, 9-21), on peut l'interpréter comme une réplique aux critiques luthériennes de l'Église catholique concernant les pratiques simoniaques et la vente des indulgences. Simon le Mage était considéré comme l'archétype même de "l'hérétique" à l'époque de la Contre-Réforme⁴⁹. La scène montre une variante de l'épisode où saint Paul intervient aux côtés de saint Pierre, les deux apôtres unis dans leurs prières contre l'hérésie de l'imposteur cherchant à simuler l'ascension du Christ.

L'intervention de Léon le Grand devant Mantoue rappelle aussi l'importance de Rome et de la papauté dans la défense de l'intégrité de l'Italie contre ses envahisseurs. La vue de Rome et les images nous permettant de la commenter redoublaient donc avec subtilité le message de la galerie toute entière, soit la centralité de l'Italie

dans l'histoire de l'humanité – centralité contestée dans les ouvrages géographiques protestants, comme la *Cosmographie* de Sebastian Münster – et la légitimité de l'autorité du pape sur le *Patrimonium Sancti Petri* figuré dans la galerie⁵⁰.

La vue de Rome du Salone Sistino (1588-90) : espace topographique et espace symbolique

La double nature mimétique et conceptuelle des images de villes, à la fois images et signes, ainsi que leur rapport aux textes qui les accompagnent, peut-être appréciée dans la vue de Rome peinte sous la direction de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia entre 1588 et 1590 dans le Salone Sistino de la Bibliothèque Vaticane (fig. 1). Cette vue diffère de la plupart des images contemporaines de la ville en ne montrant que sa moitié est, soit la zone des *Monti* ou collines hautes de Rome où les projets urbanistiques du pape Sixte V (1585-1590) furent les plus ambitieux et les plus marquants. Les zones les plus anciennes de la ville bordant le Tibre, mais aussi le quartier du Borgo et de la basilique Saint-Pierre sont invisibles dans la vue.

La vue illustre l'un des projets les plus ambitieux du pape, soit l'amélioration du réseau viaire de la ville dans sa partie haute, comme en témoigne l'inscription qui surmonte la fresque : *DVM RECTAS AD TEMPLA VIAS SANCTISSIMA PANDIT / IPSE SIBI SIXTVS PANDIT AD ASTRA VIAM* ["Tandis qu'il ouvre des rues droites vers les temples saints, Sixte ouvre pour lui-même une rue vers les étoiles"]. L'inscription indique que le tracé des rues avait été conçu comme opération esthétique, mais surtout comme opération éthique, comme "edificazione morale, consecratio e apotheosis" de la ville et de son souverain pontife⁵¹. La largeur inhabituelle donnée aux rues dans la vue s'explique ainsi parfaitement⁵².

L'idée consistant à célébrer en peinture des projets d'urbanisme viaire n'était pas nouvelle. La vue du Salone Sistino s'inspirait, comme le reste du décor, du cycle que fit réaliser le pape Sixte IV à l'hôpital de S. Spirito un siècle plus tôt (circa 1473-1483)⁵³. Une des scènes, aujourd'hui perdue, montrait les rues nouvellement tracées dans la ville par le pape franciscain⁵⁴.

Un nombre significatif de bâtiments ou de rues figurées dans la vue du Salone Sistino demeurèrent à l'état de projets, comme la rue qui devait relier la Trinité des Monts à la Place du Peuple. Signalons aussi les rues autour de la propriété du pape, la Villa Montalto, jouxtant la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Dans la vue peinte, deux rues qui bordaient la villa, la via del Viminale au nord, et la voie interne à la villa papale à hauteur de la façade de Sainte-Marie-Majeure et Sant' Antonio Abate, ont été prolongées jusqu'aux murs auréliens. Or, à ma connaissance, aucun document ne fait mention de telles rues, ni de la porte vers laquelle elles convergent dans la zone du Castro Pretorio. Elles n'apparaissent

sur aucun plan de Rome postérieur. Il est possible que l'importance accordée dans la vue à ces rues non réalisées fut, dans ce cas précis, dictée par la nécessité formelle de souligner la forme stellaire du plan urbain de Sixte V, *ad astra viam* comme l'indique l'inscription. Cette forme d'étoile est, en effet, bien perceptible dans la vue grâce à l'addition de ces axes imaginaires et au soin pris par les peintres de faire ressortir le blanc ocre des rues sur le vert des jardins et des cultures. L'étoile constituait une allusion double, à la fois au pape, dont les armes contenaient une étoile surmontant les *monti*, mais aussi à la Vierge comme *Stella Matutina* ou *Stella Maris*⁵⁵. Dans la vue, cette référence symbolique au pape et à la Vierge est renforcée par la centralité donnée à la villa papale et à la basilique mariale, toutes deux situées au centre de l'étoile et de la vue toute entière. En d'autres termes, la vue du Salone Sistino était à la fois image de la ville, signe héraldique et symbole marial ; l'espace topographique était pleinement assimilable à un espace symbolique. Cette polysémie, typique de l'exégèse Sixtine, se rencontre dans un grand nombre d'images réalisées pour Sixte V comme l'illustre, par exemple, la vue d'un projet pour la basilique Saint Pierre en forme du *trimon-zio* papal peinte par Paris Nogari à la Bibliothèque Vaticane⁵⁶.

Les peintres ont utilisé trois couleurs : le vert pour les jardins et les zones cultivées, l'ocre pour les rues et les bâtisses, enfin le blanc pour les monuments les plus significatifs du pontificat de Sixte V. Ces derniers, dont la taille a été considérablement exagérée par rapport au reste du tissu urbain, dessinent une véritable *res gestae* urbanistique et architecturale du pape dans la ville. Elle redouble en quelque sorte en une seule image l'ensemble des vues topographiques du cycle des lunettes qui documentent les moments et les réalisations les plus importantes du pontificat perettien. L'efficacité, en termes de communication – on pourrait dire de propagande – de la vue réside, là encore, dans la combinaison du réalisme apparent de l'image avec les traits rhétoriques du discours ; efficacité attestée par l'attention constante portée à la vue par les historiens de l'urbanisme⁵⁷.

II. ÉLOGE DU COMMANDITAIRE ET GÉOPOLITIQUE

La vue de Rome du Palazzo della Loggia à Bagnaia (ca. 1618-1624).

L'éloge du pontificat de Sixte V et la nouvelle image de Rome fut au cœur de la politique et du mécénat conduits par son petit neveu, le cardinal Alessandro Damasceni Peretti dit cardinal Montalto. Le catafalque du pape, réalisé par Domenico Fontana en 1591 sous l'égide du cardinal, concentrait ainsi, selon l'expression de Marcello Fagiolo, la *virtus aedificatoria* du pape, puisqu'il montrait sous forme de sculptures ou de peintures la plupart de ses "bonnes œuvres"⁵⁸.



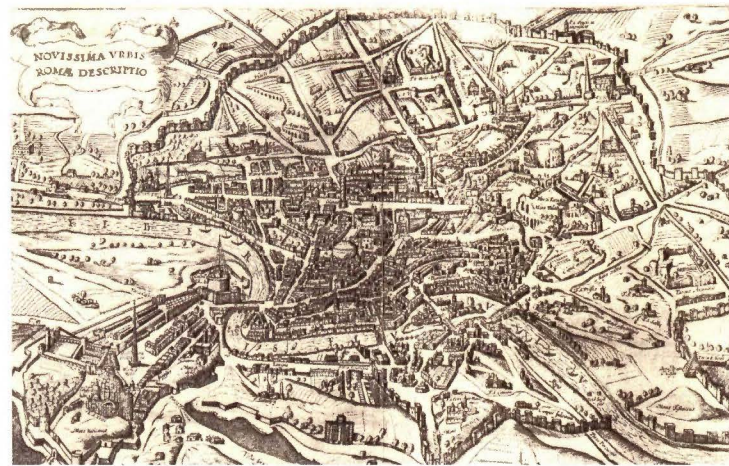
Plus tard, en 1614, la scénographie de l'*Amor pudico*, ballet composé par le florentin Iacopo Cicognini pour les noces de Michele Peretti et Anna Maria Cesi contenait une autre forme d'éloge à la création d'une nouvelle Rome⁵⁹. Dans le premier acte, Vénus, attristée par le manque d'éclat d'une Rome tombée en ruine, lieu inapproprié pour la célébration du mariage princier, redonne à la ville son ancienne beauté⁶⁰.

La présence dans la loggia du palais épiscopal de Bagnaia, près de Viterbe, d'un large plan de Rome correspond à ce type d'hommages (fig. 11). Le plan s'insère dans un cycle plus ancien (ca. 1580) datant de l'époque du cardinal Giovanni Francesco Gambara, créateur des jardins de la Villa Lante⁶¹. Désirant personnaliser ce cycle contenant des vues de Florence, Sienne, Naples et Bagnaia, le cardinal choisit comme modèle le plan de Rome de Matthias Greuter, publié en 1618. On peut dater la copie peinte de Bagnaia entre 1618 et 1624, année de la mort du cardinal. Elle fut réalisée après que le chantier de décoration de la Casina Montalto ait été achevé par Agostino Tassi et ses assistants (1613-1615)⁶². La carte a été peinte comme s'il s'agissait d'une tapisserie tendue entre deux colonnes feintes de la loggia. Les armes du cardinal Alessandro figurent au-dessus du plan, tandis que les emblèmes héraldiques du pape Sixte V, l'étoile, les monts et le lion décorent le cadre.

Comme l'ont montré Aloisio Antinori et Tommaso Manfredi dans le Congrès du 2010, le plan de Rome de Matthias Greuter célébrait deux grands pontifes : Sixte V et Paul V, ce dernier cherchant à émuler les projets de son éminent prédécesseur à bien des égards⁶³. Pour Alessandro Peretti Montalto, le choix du plan de Greuter était donc approprié. Non seulement il choisissait le plan le plus moderne pour orner la loggia de son palais, mais il rapportait son cardinalat aux deux grandes figures qui avaient marqué sa carrière, Paul V, le pape régnant, et Sixte V, son grand-oncle, à qui il devait sa fortune.

*La vue de Rome du Palazzo Petrigiani d'Amelia (Ombrie),
circa 1605-1610*

Les vues de ville qui ornent le Palazzo Petrigiani d'Amelia doivent aussi être comprises en rapport à la biographie de leur commanditaire, Fantino Petrigiani, archevêque de Cosenza de 1577 à 1585⁶⁴. Frutaz note que les vues de Rome, Milan, Florence et Bologne qui ornent les dessus-de-porte du salon principal ou *Sala dello zodiaco* correspondent aux armes de quatre papes figurés dans les angles de la voûte qu'il identifie comme étant Grégoire XIII, Grégoire XIV, Clément VIII et Pie IV. Les armes médicéennes, correctement placées au-dessus de la vue de Florence, désignaient en réalité le pape Léon XI, soit Alessandro Ottaviano de' Medici, dont le règne dura seulement 27 jours en 1605, et non pas Giovanni Angelo de'



Medici, originaire de Milan⁶⁵. Une telle déduction fournit un *terminus ante quem* utile pour les dates de réalisation du cycle, indiquant qu'il fut terminé par les héritiers de Fantino après la mort du prélat en 1600, et commencé au plus tôt en 1605. Les modèles utilisés pour les vues de villes confirment cette datation. Les vues du salon principal sont toutes dérivées de gravures publiées à Sienne par Matteo Florimi après 1600 et avant la mort de l'artiste en 1613. La vue de Rome dérive de la *Novissima Urbis Romae Descriptio*, éditée à Sienne en 1600 (figg. 12 et 13). La vue de Milan est une copie de *La Gra Città di Milano* publiée à Sienne en 1602 qui dérive du plan réalisé par Antoine Lafréry en 1573 (fig. 14). Il montre la physionomie de la capitale lombarde telle qu'elle apparaissait dans les années 1560. La vue de Bologne gravée par Florimi s'inspire, quant à elle, de la *Boniensis Dittio* de la galerie des cartes du Vatican d'Egnazio Danti ainsi que de la gravure d'Agostino Carracci de 1581. Enfin, le plan de Florence de Stefano Buonsignori *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata* (1584) a servi de modèle à la *Fiorenza* de Matteo Florimi, toujours publiée à Sienne circa 1600⁶⁶.

D'autres gravures de Florimi ont servi de modèles aux peintres. C'est le cas de la vue de Constantinople peinte dans la petite salle attenante au salon principal que Florimi a élaborée à partir du modèle de Giovanni Andrea Vavassore (ca. 1520), déjà repris pour les vues de Constantinople de la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster (1550) et des *Civitates Orbis Terrarum* de Braun et Hogenberg (1^{ère} édition latine 1572)⁶⁷ (fig. 15). Par contre, la vue de Francfort (et non pas de Vienne comme on l'a souvent écrit) qui lui fait pendant dans la salle ne semble pas dérivée d'une gravure de Florimi mais reprend assez fidèlement le dessin de la vue publiée par Sebastian Münster dans sa *Cosmographie* de 1550. Les deux vues de

Constantinople et de Francfort, ainsi que la scène de la bataille de Constantin au Ponte Milvio au centre de la voûte, inspirée du célèbre épisode peint par Raphaël et Jules Romain au Vatican, constituaient une allusion au rôle confié à Fantino par Clément VIII en tant que Commissaire général des Milices Pontificales. Le pape les avait créées afin de porter secours à l'Empereur Rodolphe II de Habsbourg, menacé par les Turcs⁶⁸.

Comme dans la galerie des cartes géographiques au Vatican, dans laquelle la lutte des chrétiens contre les Turcs était bien documentée au niveau de l'entrée nord, avec le siège de Malte et la bataille de Lépante, l'ensemble des décors du Palazzo Petrucci glorifiait l'Italie des papes et son rôle dans la défense de la chrétienté contre ses ennemis⁶⁹. L'épisode principal au plafond du grand salon représente *La rencontre entre Attila et Saint Léon le Grand devant Mantoue* d'après la célèbre fresque de Raphaël dans les chambres du Vatican (fig. 16). L'association entre les Huns conduits par Attila et les Turcs que devait combattre Fantino devait être immédiate dans l'esprit des contemporains⁷⁰.

Concernant les exécutants du cycle d'Amelia, on a suggéré le nom de Litardo Piccioli, élève de Livio Agresti, documenté à Amelia dans les années 1570, mais l'attribution ne repose sur aucune base documentaire sérieuse⁷¹. De nouveaux documents publiés par Fausto Nicolai indiquent que certaines parties du décor furent réalisées en 1607 par le peintre Marzio Ganassini, ce qui corrobore nos hypothèses de datation⁷². Le cycle des mois dans le grand Salon dérive de gravures nordiques d'Adrian et Hans Collaert sur des dessins de Josse de Momper peut-être publiées à Sienne par Florimi. Les mêmes gravures publiées par Jacques Callot à Rome datent de 1609-1610⁷³. Un élément intéressant sur la transposition des gravures en fresque mérite enfin d'être noté. Dans la vue de Milan, on peut en-

12. Anonyme, Rome d'après le plan de Matteo Florimi, Sala dello zodiaco, Palazzo Petrucci, Amelia, ca. 1605-1610.

13. Matteo Florimi, *Novissima Urbis Romae Descriptio*, gravure, Sienne, ca. 1600.

A la page précédente:

11. Anonyme, Rome d'après le plan de Matthias Greuter, loggia, Palazzo della Loggia, Bagnai, ca. 1618-1624.



core clairement percevoir le quadrillage qui servit aux peintres à reporter selon la technique de la mise au carreau l'ensemble des détails des plans gravés sur les parois du Salone (fig. 14).

L'unité de l'Italie chrétienne et européenne en tant que *Respublica christiana* guidée par Rome et la papauté contre l'ennemi Ottoman est un thème central pour comprendre la diffusion des images de ville dans l'Europe de la Renaissance⁷⁴. Comme nous avons ailleurs tenté de le démontrer, la signification des vues de villes peintes par Pinturicchio dans la loggia de la villa du Belvédère (1486-1492) se rapporterait justement à un tel contexte. Le cycle célébrerait, non pas le traité de paix signé entre les divers États italiens en 1486 comme on l'a toujours supposé, mais plutôt l'unité italienne désirée par Innocent VIII afin de concrétiser son grand projet de croisade contre les turcs présenté aux ambassadeurs italiens et étrangers lors de l'assemblée réunie à Rome entre mars et juillet 1490⁷⁵.

Un autre cycle célèbre de vues urbaines réalisé à la fin du XV^e siècle est sans doute lié à ce contexte géopolitique : en 1493-1494, Francesco II Gonzaga fit décorer de vues de villes l'une des salles de son palais de Gonzague, la *camera delle città*. Rome, Naples, Florence, Venise et Gênes alternaient avec des vues de Constantinople, Le Caire et une vue de Paris ou de Jérusalem. On suppose généralement que la vue de Rome s'inspirait de la vue de Francesco Rosselli réalisée dans les années 1480, connue grâce à une copie peinte aujourd'hui conservée au Musée du Palais Ducal de Mantoue⁷⁶. Une lettre de Teofilo Collenuccio adressée au marquis de Gonzague, fréquemment citée, suggère que les vues devaient être disposées selon une alternance entre cité "maritime" et cité "méditerranéenne" (soit

de l'arrière-pays), mais cette information, liée à la qualité esthétique du décor, n'infirme pas l'hypothèse selon laquelle le cycle pouvait renvoyer au contexte géopolitique. Il est clair, d'après ce document, que Collenuccio est impliqué dans l'aménagement de la salle, mais que la responsabilité du choix des vues ne lui appartient pas⁷⁷. En outre, le fait que Francesco insiste auprès de ses contacts dans de nombreuses villes pour trouver des vues du Caire et de Paris prouve que son choix était arrêté sur des vues précises. Si seul le choix de l'alternance entre cités "maritimes" et cités "méditerranéennes" avait compté, on s'explique difficilement pourquoi il se serait donné tant de mal à chercher des vues dont on sait qu'elles étaient alors particulièrement rares⁷⁸.

Notons aussi que Francesco Mantegna, le fils du célèbre peintre, fut chargé de la décoration de plusieurs salles dans le palais de Marmirolo, en particulier d'une *Camera Graeca* où figuraient cinq villes tombées aux mains des Turcs : Constantinople prise en 1453, Andrinople, l'ancienne capitale ottomane, le détroit des Dardanelles ou celui du Bosphore, la ville portuaire de Vlora en Albanie prise en 1464 et le siège de Rhodes en 1480. Bien que le marquis de Mantoue ait développé des relations amicales et fructueuses avec le sultan Bajazet, il ne fait aucun doute que les vues désignaient les endroits stratégiques où allait se décider l'avenir de la chrétienté en Méditerranée. De même, il est probable que la *camera delle città* figurait les cités-États de l'Italie menacée avec lesquels Mantoue se devait de continuellement composer, Constantinople perdue, Jérusalem désirée, le Caire des sultans d'Égypte avec lesquels tentaient alors de s'allier les occidentaux contre le sultan Bajazet⁷⁹, mais aussi le Paris de Charles VIII qui s'apprêtait à entrer en Italie pour lancer

14. Anonyme, Milan d'après le plan de Matteo Florimi, Sala dello zodiaco, Palazzo Petrucci, Amelia, ca. 1605-1610.

15. Anonyme, Vue de Constantinople, Sala di Costantino, Palazzo Petrucci, Amelia, ca. 1605-1610.



sa croisade depuis Naples afin de reconquérir Jérusalem⁸⁰. À cet égard, le fait que Francesco se mit à la recherche d'une vue de Paris, au moment même où Charles VIII quittait sa capitale pour envahir l'Italie serait loin d'être une simple coïncidence⁸¹.

Le plan de Rome du Palazzo Doria-Spinola (Prefettura) à Gênes (1584-85)
 Les vues de villes qui décorent les palais de la Renaissance illustrent parfaitement l'expression d'Abraham Ortelius pour qui la géographie était "l'œil de l'histoire"⁸². Plus moderne, la formule d'Yves Lacoste "La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre" est tout aussi appropriée⁸³. Les vues de ville qui ornent la loggia du palais Doria-Spinola à Gênes en sont une illustration éloquent. Le palais fut construit près de la Porta dell'Acquasola entre 1541 et 1543 pour l'amiral Antonio Doria (ca. 1495 - 1577), marquis de Santo Stefano di Aveto et de Ginosa et jeune cousin du plus célèbre An-

drea Doria, lui aussi grand navigateur de son époque et célèbre stratège au service de la couronne espagnole⁸⁴. Au plafond du vestibule, la geste du "capitaine" Antonio Doria, peinte par Marcantonio Calvi, place l'ensemble du décor sous le signe de la guerre et des exploits guerriers⁸⁵. Les vues de ville de la loggia figurent - de droite à gauche en entrant - Rome, Venise, Milan, Florence, Jérusalem, Anvers, Gênes et Naples. Elles furent peintes en 1584 par Felice Calvi, peintre génois et neveu de Marcantonio responsable de la décoration des loges⁸⁶. Les modèles qui ont servi aux différentes vues sont identifiables⁸⁷. La vue de Rome dans la loggia dérive de celle réalisée par Etienne Dupérac et gravée par Antoine Lafréry en 1577⁸⁸ (fig. 17, 20). La vue a été précisément reportée, certainement selon la technique de la mise au carreau utilisée au Palais Petrucci d'Amelia, avec le code de couleurs habituel : rouge pour les toits des bâtiments "non exceptionnels", blanc pour les monuments im-

16. Anonyme, *La rencontre d'Attila et de Léon le Grand devant Mantoue*, Sala dello Zodiaco, Palazzo Petrucci d'Amelia, ca. 1605-1610.



17. Felice Calvi, Rome d'après le plan d'Étienne Dupérac, loggia, Palazzo Doria-Spinola, Gênes, 1584-85.

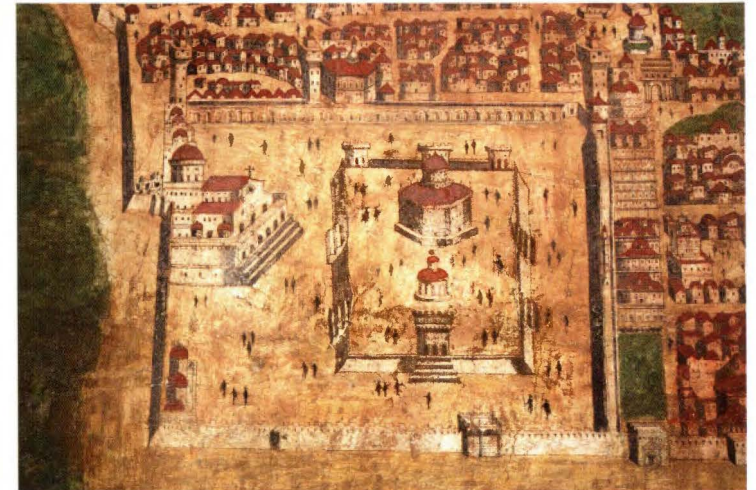
18. Felice Calvi, Jérusalem d'après le plan d'Antonio de Angelis, loggia, Palazzo Doria-Spinola, Gênes, 1584-85.

19. Antonio de Angelis, gravée par Mario Cartaro, Hierusalem, Rome, 1578.

20. Détail de la Fig. 17, montrant la zone des thermes de Dioclétien.

21. Détail de la Fig. 17, montrant la zone du Vatican.

22. Détail de la Fig. 18, montrant le Temple de Jérusalem.



portants (ici le Panthéon, le Château Saint-Ange, ou la basilique Saint-Pierre), ocre pour les rues et vert pour les zones de culture et les jardins. Les vues de Naples et de Milan sont, elles aussi, copiées des exemplaires gravés et publiés à Rome par Antoine Lafréry, respectivement en 1566 et en 1573. La vue de Florence de Stefano Buonsignori de 1584 dût être rapidement mise en circulation puisqu'elle servit manifestement de modèle à la vue de Florence dans la loggia génoise, où l'on commença à travailler la même année. Il s'agissait donc des modèles les plus courants et les plus modernes de l'époque. La vue de Venise reprend, quant à elle, la *Venetia ex formis Bolognini zalterii* de Paolo Forlani publiée à Venise par Bolognino Zaltieri en 1566⁸⁹. La vue d'Anvers dérive du *Antwerpiae Civitatis Belgicae toto orbe cogniti et celebrati emporii simulacrum*, publié à Rome par Claude Duchet, neveu et successeur d'Antoine Lafréry. Inspirée par la vue de la ville de Hieronimus Cock de 1557, elle date manifestement d'après 1568, date à laquelle le duc d'Alva fit construire la forteresse qui apparaît dans la vue⁹⁰. La vue de Jérusalem est la plus intéressante de toutes puisqu'elle dérive d'un exemplaire très rare : la *Hierusalem* d'Antonio de Angelis gravée à Rome en 1578 par Mario Cartaro⁹¹ (figg. 18, 19, 22). Enfin, la vue de Gênes semble dérivée du modèle dont s'inspirèrent, entre autres, Braun et Hogenberg dans les *Civitates Orbis Terrarum* (1572), sans qu'il soit cependant possible de déterminer quel fut le modèle précis utilisé par les peintres, la fresque ayant été maintes fois restaurée⁹². E. Re, dans un article de 1956, suggère comme modèle la *Vue de Gênes en 1481* de Cristoforo Grassi, conservée au Museo Civico Navale de Pegli (tempera sur toile, N.I.M.N. 3486), qui documente l'aide envoyée par Gênes au pape pour reconquérir la cité d'Otranto occupée par les Turcs. La fresque du Palazzo Doria-Spinola ne s'inspire pas directement de ce tableau signé et daté 1597, mais peut-être du modèle perdu dont il s'inspire⁹³.

Comme nous l'avons dit, les décors constituent un véritable "autoportrait" du commanditaire Andrea Doria qui passa sa vie entière à guerroyer à la tête de ses galères au service des puissances italiennes et de l'Empereur Charles V contre les Turcs à qui ils disputaient le contrôle sur la Méditerranée – il fut, par exemple, capitaine des galères pontificales entre 1527 et 1533 –⁹⁴. Intéressante à cet égard, une fresque de la loggia, attribuée à Felice Calvi, figure une bataille navale remportée par Andrea Doria contre les galères turques de Soliman dans le Golfe du Péloponnèse en 1533. Elle illustre les qualités de stratège du capitaine corsaire, auteur d'un traité manuscrit mais assez largement diffusé, le *Discorso sopra le cose turchesche per via del mare*, rédigé en 1539. Doria insiste sur les dangers que pourrait faire peser sur l'Europe chrétienne le renforcement de la puissance navale du pirate musulman Barberousse et, bien des années avant la décisive bataille de Lépante, souligne la



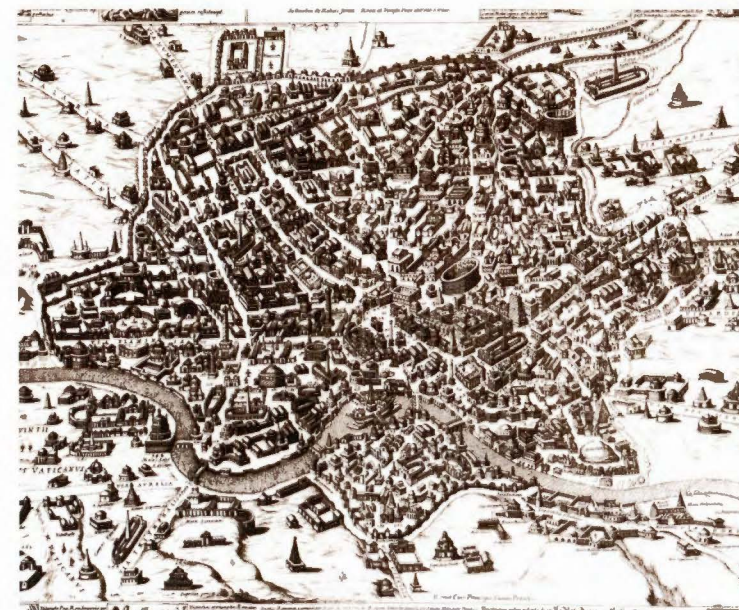
nécessité d'une alliance entre Venise et la papauté afin d'armer une flotte pour contrer l'avancée ottomane. Un autre de ses écrits, publié à Gênes en 1571, le *Compendio delle cose di sua notixia e memoria occorse al mondo nel tempo dell'imperatore Carlo V* rend compte de son exceptionnelle carrière et de son rôle déterminant dans la géopolitique de l'Europe menacée par les Turcs. Si les décors topographiques du palais, et – on peut facilement l'imaginer la vue de Jérusalem – sont donc directement liés à ce contexte, il en va de même pour les décors de la façade réalisés par Lazzaro et Pantaleo Calvi une génération plus tôt, vers 1543-44. Ils figurent, au second niveau, des scènes antiques tandis qu'au *piano nobile* on peut admirer la *Geste d'Ansaldo Doria pendant la deuxième croisade*, des épisodes à lire évidemment à la lumière des événements contemporains⁹⁵. Ansaldo Doria, considéré comme le fondateur de la célèbre lignée, fut plusieurs fois consul de la commune et pris part au commandement de l'expédition génoise en Espagne pendant la seconde croisade qui se solda par la prise des cités sarrasines d'Almeria et de Tortosa en 1147. Les décors de la façade glorifiaient donc les origines illustres des Doria et le caractère ancestral de leur lutte contre les "nouveaux barbares" infidèles⁹⁶.

Enfin, la présence d'une vue de la ville d'Anvers s'explique par le rôle que joua Antonio Doria dans les guerres des Flandres, où il fut envoyé par Charles V dès 1553 en tant que conseiller militaire auprès d'Emmanuel-Philibert de Savoie, gouverneur des Pays-Bas espagnols de 1555 à 1559. Ses services lui valurent d'obtenir, en 1555, l'insigne de la Toison d'Or. Anvers tomba aux mains des Espagnols en 1585 après un siège d'un an, soit exactement au mo-



23. Anonyme, *Vue de Rome*, Palais de Don Alvaro de Bazan à El Viso de Marques, v. 1575.

24. Anonyme, *Fragment de la vue de Rome moderne*, galerie des cartes, Fürsterzbischöfliche Residenz, Salzburg, 1608/1609 - 1612 (?).



ment où le cycle de la loggia génoise semble avoir été peint. Il est probable que le choix de représenter la ville hollandaise ait été motivé par cette nouvelle victoire des impériaux qu'Antonio Doria n'avait eu de cesse de servir.

La vue perspective de Rome dans le Palais de Don Alvaro de Bazan à El Viso de Marques (Espagne) (v. 1575).

Il existe des liens étroits entre le décor du Palazzo Doria-Spinola et celui du Palais de Don Alvaro de Bazán, premier marquis de Santa Cruz, l'amiral espagnol le plus important de son temps. Ce dernier fit, en effet, appel à des artistes génois pour la construction et la décoration de son palais d'El Viso commencé en 1564 et terminé en 1588, date de la mort du commanditaire. Le projet est attribué à l'architecte Giovanni Battista Castello, principalement actif à Gênes, et les équipes de peintres qui décorèrent le palais, placées sous la direction de Giovanni Battista Perolli à partir de 1575, furent toutes italiennes⁹⁷. Les rapports entre Antonio Doria et Alvaro

de Bazàn sont liées à leurs carrières d'amiraux de la flotte impériale et aux liens extrêmement étroits, à la fois politiques et commerciaux, entre l'Espagne et Gênes à la fin du XVI^e siècle. On sait que les deux amiraux participèrent ensemble à de nombreuses batailles contre les musulmans en Méditerranée, en particulier aux côtés d'Andrea Doria. En 1576, Alvaro de Bazàn devait aussi racheter la maison qu'Antonio Doria possédait à Naples⁹⁸.

Les très nombreuses vues de villes qui décorent le palais sont donc, ici encore, intimement liées à la geste du célèbre amiral, selon une mode déjà bien établie en Italie si l'on pense, non seulement aux décors génois du Palazzo Doria-Spinola ou ceux d'Amelia que l'on vient de décrire, mais aussi au cycle du Palazzo Orsini d'Anguillara Sabazia dans le Latium (ca. 1535-1539), où Gentile Virginio Orsini, commandant de la flotte pontificale de 1534 à 1538, fit peindre plusieurs vues de ville (Naples, Venise, Civitavecchia) et de batailles, comme la prise du port tunisien de La Goulette en 1534 à laquelle il participa aux côtés de Charles Quint⁹⁹.

À El Viso, la vue de Rome est intéressante car elle ne dérive d'aucun modèle connu (fig. 23). Elle est, en outre, complètement fantaisiste. Contrairement à la majorité des exemples rencontrés dans la seconde moitié du XVI^e siècle, elle ne s'inspire pas d'un modèle gravé connu. Le peintre a simplement disposé de manière approximative certains des monuments les plus aisément identifiables de la ville, comme le Panthéon, le Palais des Sénateurs sur le Capitole, la colonne de Marc Aurèle ou l'obélisque du Vatican, sans aucune considération d'échelle ni d'adéquation à la réalité topographique ou

25. Anonyme, *Rome antique d'après le plan de Pirro Ligorio*, galerie des cartes, Fürstbischöfliche Residenz, Salzburg, 1608/1609 - 1612 (?).

26. Pirro Ligorio, *Plan de Rome antique*, 1561.

A la page suivante:

27. Anonyme, *"Roma antica" d'après le plan de Giacomo Lauro*, galerie des cartes, Palazzo Colonna, Rome, ca. 1671-1676.





architecturale. Curieusement, certains monuments apparaissent magnifiés dans la vue, en particulier toute la zone le long de la Via della Lungara, avec la villa Farnésine et le Palazzo Corsini, mais aussi l'église de Santa Maria in Trastevere. Il semble difficile de trouver des raisons idéologiques à ces déformations et l'on doit conclure que le but du peintre chargé de la vue de Rome était simplement d'offrir une "image" de la ville plus ou moins reconnaissable. On mesure ici la différence essentielle qui sépare le cycle du Palazzo Doria-Spinola, où les modèles gravés les plus précis et les plus modernes avaient été utilisés et reportés avec soin sur les murs, et celui d'El Viso, où les vues de ville furent réalisées dans un but plus commémoratif et décoratif que documentaire.

Parmi les exemples que nous avons examinés jusqu'ici, on notera qu'aucun ne figure la Rome antique, mais toujours la Rome "moderne". Nous n'avons pu répertorier que deux exemples de plans de la Rome antique peints au sein d'un cycle. Tous les deux datent du XVII^e siècle.

Les vues de Rome antique et moderne de la Fürsterzbischöfliche Residenz de Salzburg (Autriche) (circa 1608/1609-1612 (?))

Le premier exemple n'est pas italien, mais autrichien. Deux vues de Rome, moderne et antique, ornent la galerie des cartes de la Fürsterzbischöfliche Residenz de Salzburg, voulue par Wolf Dietrich von Raitenau, Prince-Archevêque de Salzburg entre 1587 et 1612¹⁰⁰. Le cycle se compose de 8 cartes géographiques (Espagne, France, Allemagne, Italie, Sicile, Îles Britanniques, Hongrie et Empire Ottoman), de 22 vues de villes correspondantes et de quatre vues de monuments romains (colonnes Trajane et de Marc Aurèle, obélisques de l'Esquilin et du Vatican, obélisques du Latran et de la Piazza Flaminia, colonnes salomoniques de Saint-Pierre). La vue de la Rome antique dérive du célèbre plan de Pirro Ligorio de 1561, et celle de la Rome moderne de l'*Urbis Romae Descriptio* de Mario Cartaro de 1575, avec certains détails, comme la basilique de Saint-Pierre de Rome, édités d'après le plan de Rome d'Antonio Tempesta de 1593 (figg. 24-26).

Placés à chacune des extrémités de la galerie, les plans de Rome ont une importance fondamentale pour la signification générale du cycle. Lus en rapport avec les vues des obélisques, colonnes antiques et colonnes salomoniques qui ornent la frise aux quatre angles de la galerie, ils signifient à la fois le triomphe du Christianisme sur le paganisme, mais aussi la continuité entre la sagesse des civilisations anciennes (égyptienne et juive) et la sagesse chrétienne révélée. Le programme de la galerie de Salzburg s'inscrit ainsi dans l'idéologie de la Contre-Réforme développée à Rome durant les années du pontificat de Sixte V, idéologie que Dietrich von Raitenau, éduqué auprès du *Collegium Germanicum* à Rome,

cherchait à tout prix à faire triompher au sein de sa juridiction. L'expulsion des Protestants de Salzburg en 1588 participait pleinement de ce zèle contre-réformiste.

La vue de la Rome antique est encadrée par deux autres images : au-dessous, une carte de l'Empire romain et, au-dessus, dans la frise, une vue de Jérusalem. Cette disposition indiquerait que la ville impériale allait devenir, grâce au Christ et à son apôtre Pierre, une nouvelle Jérusalem, signant là l'opération de *translatio religionis*, soit le transfert de la "vraie" religion des juifs aux chrétiens, et de l'Est à l'Ouest. La vue de la Rome antique fait aussi pendant à une vue du temple de Jupiter Ammon à Siwa. Cette vue fait allusion à la fameuse visite d'Alexandre le Grand (vers 331) venu consulter l'oracle lui annonçant qu'il était le fils du dieu¹⁰¹. En dessous, figure une carte des conquêtes d'Alexandre le Grand en Orient. La galerie des cartes dans son ensemble a été interprétée comme une référence aux ambitions du Prince-Évêque, plus spécifiquement à sa double ambition de Prince absolu temporel (cartes des grands empires de l'antiquité) et de chef spirituel au service de l'Église catholique (vues des obélisques et des colonnes de la Rome sixtine, vues de Rome). En outre, l'allusion à Alexandre, dont la légitimité des conquêtes en Orient était sanctionnée par son ascendance divine, est sans doute liée au rôle joué par Dietrich von Raitenau dans la promotion de la lutte contre les Turcs, assimilés aux anciens Perses¹⁰².

Le plan de la Rome antique dans la galerie des cartes géographiques du Palais Colonna à Rome (1671-1676).

Nous présentons enfin un plan de la Rome antique qui orne l'une des extrémités de la splendide galerie des cartes géographiques du Palazzo Colonna à Rome, décor exécuté entre 1671 et 1676 pour Lorenzo Onofrio Colonna sous la direction du peintre de paysage Crescenzo Onofrio¹⁰³ (fig. 27). La vue est reprise de la *Roma antiqua triumphatrix...* de Giacomo Lauro, datée entre 1612 et 1677. Les bâtiments du plan gravés ne sont pas tous reportés dans la vue peinte, mais les numéros renvoyant à la légende correspondent parfaitement. Comme dans la galerie autrichienne, la vue de la Rome antique située à l'extrémité de la galerie fait pendant à une vue de *Gerusalemme antica* située au-dessus de l'entrée (fig. 28). La signification de cette dualité Rome - Jérusalem renvoie, là aussi, à la *translatio religionis*, le transfert du pouvoir mondial religieux des juifs aux chrétiens¹⁰⁴. Au-dessus de la vue, figurent les armes de la famille Colonna, allusion probable aux origines antiques de la famille romaine et au prestige qui en découlait¹⁰⁵. La vue est associée à deux allégories de la Magnificence et de la Charité.

Les cartes des différents continents et pays sont disposées en fonction des intérêts et positions politiques de Lorenzo Onofrio Colonna. L'Europe est au centre de la galerie et, entre les fenêtres, les

A la page précédente:
28. Anonyme, *Gerusalemme antica*, galerie des cartes, Palazzo Colonna, Rome, ca. 1671-1676.

cartes de l'Allemagne et de l'Italie occupent une position prééminente, indiquant la relation privilégiée des Colonna avec le Saint Empire Romain. L'Espagne et la France, deux alliés potentiels des Colonna, encadrent tactiquement ce premier groupe. L'effort des Colonna dans la lutte contre les turcs infidèles et la "reconquête" chrétienne sont évoqués dans la galerie. À côté de la carte de l'Espagne, figure la Grèce avec la bataille de Lépante, célèbre victoire sur les Turcs où Marcantonio II Colonna acquit une gloire immense. Flanquant la carte de la France, la carte de la Pologne occupe pareillement une position cruciale dans la galerie. Dès 1670, lors du premier consistoire de Clément X, la menace turque en Pologne était apparue comme l'une des préoccupations majeures du nouveau pape. En 1672, lorsque l'on peignait dans la galerie du Palazzo Colonna, la guerre en Pologne faisait rage et les succès militaires de Jean Sobieski contre les turcs lui valurent le soutien inconditionnel de Rome et d'être élu roi de Pologne en 1674¹⁰⁶.

Conclusion

Les premiers cycles urbains où figurent des vues de Rome participent d'une tentative d'émulation des décors antiques décrits dans les textes de Pline et de Vitruve, textes qui furent interprétés à la Renaissance à la lumière des conseils de Ptolémée sur la représentation chorographique. Ce contexte bien particulier explique le caractère extrêmement schématique et profondément "paysager" de ces premières vues urbaines qui ne sont pas dérivées de modèles gravés, comme c'est le cas au Belvédère, au Palazzo Pio de Carpi ou à la Farnésine. Il ne s'agit pas nécessairement d'une incapacité du peintre à représenter un espace avec précision et réalisme, mais plutôt de l'expression d'une longue tradition de représentation des lieux héritée de l'antiquité et transmise à la Renaissance par le Moyen-âge et Byzance.

À partir du milieu du XVI^e siècle, à de rares exceptions près, toutes les vues peintes examinées dérivent d'un exemplaire gravé. Le plan de ville gravé est généralement reporté avec précision selon la technique de la mise au carreau, comme on peut le déduire des traces apparentes sur la vue de Milan du Palazzo Petrucci d'Amelia. L'usage de cette technique explique que certains détails de l'original gravé peuvent apparaître légèrement modifiés ou omis sur la copie peinte. On remarquera aussi que les modèles les plus récemment mis en circulation sur le marché – et donc souvent les plus précis – étaient presque toujours privilégiés, indiquant que le choix des modèles était dicté par un souci d'actualité.

La grande majorité des cycles étudiés dans cet essai doivent en effet être compris en rapport aux grands événements géopolitiques qui bouleversèrent la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Charles V et de Philippe II¹⁰⁷. Paradoxalement, seules

deux vues de Rome, celle du Salone Sistino au Vatican et celle du Palazzo della Loggia à Bagnaia célèbrent les transformations de la ville elle-même. Dans tous les autres exemples, le portrait de Rome peut être interprété comme métaphore du siège et gouvernement de l'Église, voire comme synonyme de l'Église et du pape, prince de la *respublica christiana*.

À cet égard, le thème de l'unité des états italiens et européens encouragée par la papauté pour faire face aux menaces étrangères – et surtout à la croissante hégémonie turque en Méditerranée – est réapparu de manière récurrente. Ce contexte géopolitique est important au Belvédère, mais aussi à Mantoue où la *camera delle città* du palais de Gonzague constituerait le "théâtre" des vicissitudes politiques de l'époque dont Francesco Gonzaga était un témoin et acteur de premier plan. Plus tard, les grands cycles géographiques du Vatican, comme la Galerie des cartes, devaient remplir des fonctions étroitement comparables, à savoir, "l'extension et l'identification de la cause pontificale à celle de l'Italie antique et contemporaine, Italie en lutte contre les envahisseurs et en quête d'unité"¹⁰⁸. Nous avons montré combien ce thème, nourri par l'universalisme papal, était tout aussi déterminant au Palazzo Petrucci d'Amelia, dans la loggia du Palazzo Doria-Spinola de Gênes, dans la galerie Colonna à Rome ou à la Fürsterzbischöfliche Residenz de Salzbourg. Ajoutons enfin que la vue de Rome du Salone Sistino s'intègre dans un cycle entièrement dédié à la légitimation de l'universalisme de l'Église romaine et du *Primatus papae*, dressant le portrait de Rome comme "caput mundi" et "urbs sacra" et que la vue de Rome de Masolino da Panicale à Castiglione Olona a été interprétée comme une célébration du retour du pape à Rome après le schisme d'Occident et du rôle de Rome comme guide spirituel du monde chrétien¹⁰⁹.

Les vues de ville dans les cycles de la Renaissance s'apparentent donc, dans la majorité des cas, moins à une tradition encyclopédique qui voudrait achever une représentation totale de l'écumène, qu'à un théâtre des lieux stratégiques où se jouent les grands événements géopolitiques du temps, "théâtre" où l'image de la ville est donnée à voir dans ses détails les plus minutieux. Le commanditaire occupe une position centrale eût égard à ces lieux et c'est son rôle et sa position sur cet échiquier international qui est célébrée dans les cycles. Les vues urbaines, en tant qu'elles sont des métaphores de pouvoirs politiques, déclinent l'espace où s'exerce son pouvoir, réel ou désiré. Il est significatif que tous les commanditaires des cycles urbains analysés ici soient des hommes d'Église ou proches de la papauté et bien souvent aussi des chefs militaires travaillant activement à la défense et à la diffusion du catholicisme romain. Ces cycles de vues formaient donc un manifeste formidable pour la diffusion d'une vision du monde pro-

pre à l'Église de la Contre-Réforme. En ce sens, l'image de Rome peinte au sein de ces décors constituait, selon l'expression de Gérard Labrot, une véritable "arme pour la Contre-Réforme", au même titre et peut-être même plus que les représentations dessinées et gravées¹⁰.

Pour conclure, nous voudrions suggérer d'analyser ce corpus d'images à l'aune de la pensée géographique et politique contemporaine, celle d'un Antonio Possevino ou d'un Giovanni Botero¹¹. Les œuvres majeures de Botero – *Delle cause della grandezza delle città* (1588), *Della ragione di Stato* (1589) et *Le Relazioni universali* (1591-1596) – marquèrent un véritable tournant dans la pensée politique

catholique concernant la gestion de l'État territorial moderne et la soumission des États au pouvoir spirituel de l'Église. Comme les galeries de vues urbaines, les œuvres de Botero, véritables manuels de géopolitique "avant l'heure", mêlent intimement géographie et histoire ; elles signent, pour ainsi dire, un processus de territorialisation de la politique. Comme l'explique Romain Descendre, elles sont aussi tout à la fois propagande et savoir : elles transmettent un savoir systématique et encyclopédique dans le cadre d'une stratégie politique qui fait de la diffusion des savoirs l'une des armes de la Contre-Réforme. Symétriquement, elles montrent de quelle manière la pensée politique de cette époque a contribué à de nouveaux savoirs et à de nouveaux modes de représentation de l'espace¹¹².

¹ A.P. FRUTAZ 1962, I, p. 187.

² G. LABROT 1987, p. 426, n. 71.

³ R. KAGAN, F. MARIAS 2000, pp. 7-8; M. FOLIN 2008.

⁴ J.B. HARLEY 1988, p. 300.

⁵ Outre ma propre thèse de doctorat (D. RIBOULLAULT 2006), en cours de publication, on peut signaler celle de M.B. BETTAZZI 2007-08.

⁶ J. SCHULZ 1978, 1987 et 1990, pp. 97-113 ; F. FIORANI 2005 et 2007.

⁷ Voir D. RIBOULLAULT 2010.

⁸ G.P. CHATTARD 1756, III, p. 172 et s., p. 454.

⁹ G. VASARI éd. G. Milanese 1880, p. 498.

¹⁰ F. ALBERTINI 1510a et 1510b, n.p. (dernière page de l'opuscule ; Florence, Bibliothèque Marucelliana) : "nomina. VII. Civitatum principalium Italiae tibi mitto : ut evangelii dictum. f. omnipotenti te tribue observem. Noia quar sunt hæc. Roma sancta. Venetiarum urbs dives. Neapolis amena. Florentia pulcra. Genua potens. Mediolanus magn. Bononia pinguis & mater scientiæ". Seule Bologne, qui n'était pas une cité-État, n'était pas figurée dans la loggia du Belvédère.

¹¹ Voir, par exemple, J.S. ACKERMAN 1954, p. 6, n. 2 et p. 7, n. 3 à propos de la vue de Rome ; M. IULIANO 2001, pp. 287-300 ; L. DI MAURO 1999, pp. 119-120 à propos de la vue de Naples. Sur les vues de Francesco Rosselli, voir M. LUCÀ DAZIO 1997 et E. GUIDONI 2002.

¹² B. NOGARA, F. MAGI 1949, p. 367.

¹³ E. GOMBRICH 1956, pp. 63-74, 84-90.

¹⁴ L. GAMBÌ, A. PINELLI 1994, I, cat. 50, pp.

205-206.

¹⁵ J.S. ACKERMAN 1991, pp. 305-307.

¹⁶ J. SCHULZ 1962 ; Plin l'ancien, *Histoire naturelle* (XXXV, 116-117) ; Vitruve, *De architectura* (VII, 5, 2). Sur Ludius ou Studius, voir R. LING 1977.

¹⁷ "Bernardinus autem et viridentibus foliis et regionibus, atque Urbis aereo prospectu saepe adornabat, Ludium imitatus antiquissimum pictorem, multisque lenociniis oblectantibus adornabat" (Sigismondo Tizio, *Historia Senensium*, 10 vol., BAV, codd. Chigi G.I. 31-5 (vol. 1-5) ; G.II.36-40 (vol. 6-10). Le passage concernant Pinturicchio est donné dans G.B. VERMIGLIOLI 1837, appendice XIX, pp. LXIII-LXV (p. LXV).

¹⁸ Sur les rapports entre art et géographie voir notamment R. REES 1980 ; L. NUTI 1993 et 2000 ; D. BUISSERET 2000.

¹⁹ Ptolémée, *Géographie*, I, 1.

²⁰ "... pictura imago fit eius quod est seu potest esse". Voir le commentaire de Marie-Thérèse Cam dans VITRUVÉ 1995, pp. 127-128. Le passage de Vitruve "ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes" a été bien analysé par Pierre Grimal qui y voit une définition de la conception stoïcienne des lieux (P. GRIMAL 1969, p. 92, n. 3).

²¹ Cette définition de l'art mimétique s'inspire de celle d'Aristote : "Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient

être". ARISTOTE, *Poétique*, 1460b (traduction de J. Hardy dans VITRUVÉ 1995, p. 128).

²² T. CHEVROLET 2008.

²³ VITRUVÉ, *De architectura*, V, 7, 2.

²⁴ Voir *Rhétorique à Hérennius*, III, 28-40 ; CÉCÉRON, *De oratore*, II, 350-360 ; QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XI, 2 ; F. YATES 1975.

²⁵ J.-M. BESSE, P. DUBOURG GLATTIGNY 2009, pp. 388-398.

²⁶ Sur rhétorique et géographie à la Renaissance, voir J.-M. BESSE 2003 ; G. MANGANI 2004.

²⁷ F. DI TEODORO 2003.

²⁸ R. BARTHES 1968. Ici, les toits et les maisons peints par Masolino sont assimilables aux "détails inutiles" ou "notations insignifiantes" décrits par Barthes en littérature, dont la finalité est à la fois de produire un effet esthétique – "le beau" – et un effet de réel, entendu comme référent absolu. Pour les vues de Rome de Taddeo di Bartolo et de Masolino, voir A.P. FRUTAZ 1962, tav. 149 et 152.

²⁹ E. SVALDUZ 2009.

³⁰ F. HERMANIN 1948, pp. 146-152.

³¹ M. LUCHTERHANDT 1996.

³² D. COFFIN 1998, pp. 184-185.

³³ Sur les associations entre Rome et Babylone à l'époque du Sac de Rome, voir A. CHASTEL 1984, pp. 75-120.

³⁴ G. RUSCELLI, *La Geografia di C. T. Tolomeo Alessandrino*, Venezia 1561, p. 9 (cité dans J. SCHULZ 1978, p. 442) ; L. NUTI 1994, pp. 106-109.

³⁵ VITRUVÉ éd. F. di G. Martini 2002 ; VITRUVÉ éd. D. Barbaro 1567, p. 319 ; J. MARTIN 1547, pp. 105-106.

³⁶ R.D. MEADOWS ROGERS 1996, pp. 88-163 ; C. BRAGAGLIA VENUTI 2002.

³⁷ Sur les cartes géographiques de la Terza Loggia, voir R. ALMAGIÀ 1955 ; J. SCHULZ 1990 ; F. FIORANI 2005.

³⁸ "Italia Provinciarum omnium pulcherrima, saluberrima, fructuosissima, viris, doctrini, armis, frugibus, metallis, rebus omnibus ad colendam vitam necessariis florentissima. Olim Regina gentium, nunc Religionis Christianae, Pontificumque Sedes, ac unicum ferè virtutis perfugium...". Toutes les inscriptions sont reportées dans A. TAJA 1750.

³⁹ Étienne Dupérac, *Hierusalem / S. Du perac F. – In Venecia : Apresso Gio. Francesco Camocio*, 313x591 mm, Madrid, Real Accademia de San Fernando. La gravure, généralement datée vers 1575, serait donc contemporaine ou antérieure à l'exécution du cycle romain en 1561-63.

⁴⁰ R.A. TURNER 1966, pp. 171-173.

⁴¹ Sur le concept de géographie sacrée dans l'Europe du premier âge moderne, voir Z. SHALEV 2004. Sur la galerie des cartes, voir notamment R. ALMAGIÀ 1952 ; L. GAMBÌ, A. PINELLI 1994 ; F. FIORANI 1996 et 2005 ; P. MOFFIT WATTS 2004 et 2005.

⁴² L. GAMBÌ, A. PINELLI 1994, II, cat. 98-99, pp. 228-230. Il existe une autre vue de Rome peinte dans la carte du *Patrimonium S. Petri* : L. GAMBÌ, A. PINELLI 1994, II, cat. 73, pp. 216-217.

⁴³ A.P. Frutaz date le plan de Rome de Florimi de la fin du XVI^e siècle. La plupart des cartes et vues de Florimi furent réalisées par le graveur hollandais Arnold Scherpensiel,

en italien Arnaldo de Arnoldi, qui travailla pour Florimi de 1600 à 1602. Sur Matteo Florimi, voir S. KORTEKAAS 1992 ; H.A.M. VAN DER HEYDEN 1993 ; L. DELLA VOLPE dans *DBI*, 48, 1997, pp. 348-349 ; J. BURY 2001, pp. 213-18 et suiv. ; M. R. Mancino in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, XLI, München 2004, pp. 352-353 ; E. LEUSCHNER 2008 ainsi que les notices de Narcisa Fagnoli in F. SICCIA SANTORO 1980, pp. 251-252.

⁴⁴ A.P. FRUTAZ 1962, I, p. 210. Sur la restauration, voir R. ALMAGIA 1942, pp. 102-122. Plusieurs documents permettent de se faire une idée des cartes du *Latium* et du *Patrimonium S. Petri* initialement réalisées par Danti avant leur restauration par Lukas Holstein. Voir F. FIORANI 1996, en part. note 41, p. 145. Malheureusement, on ne sait rien du plan de Rome original de Danti pour la galerie.

⁴⁵ "Isti [Pierre et Paul] sunt sancti patres tui verique pastores, qui te regnis caelestibus inserendam multo melius multoque feliciter condiderunt quam illi quorum studio prima moenium tuorum fundamenta locata sunt; ex quibus is qui tibi nomen dedit fraterna te caede foedavit. Isti sunt qui te ad hanc gloriam provexerunt, ut gens sancta, populus electus, civitas sacer-dotialis et regia, per sacram beati Petri sedem caput orbis effecta, latius praesideres religione divina quam dominatione terrena. Quamvis enim multis aucta victoriis ius imperii tui terra marique protuleris, minus tamen est quod tibi bellus labor subdidit quam quod pax Christiana subiecit": J.P. MIGNÉ, *Patrologia Latina*, 54, 422-423.

⁴⁶ P. STEPHANO 1967, p. 568. Sur la signification de ce passage, voir surtout M. MACCARRONE 1991a et 1991b. Sur le thème de la primauté papale à la Renaissance, voir notamment C.L. STINGER 1985, chap. 4.

⁴⁷ L. GAMBI, A. PINELLI 1994, II, cat. 650, 658 et 646. L'épisode de Léon et Attila est représenté deux fois dans la galerie, sur la voûte où l'intervention miraculeuse des saints est soulignée et, sous forme de petite vignette, sur la carte du duché de Mantoue, où c'est le pouvoir de conviction du pape (*vi sermonis*) plutôt que l'intervention divine qui est mise en exergue dans l'inscription identifiant l'épisode : "S. Leo Attilam Urbis excidium anhelantem vi sermonis compes-cuit".

⁴⁸ On rappellera à ce propos que Raphaël choisit de figurer l'événement devant une vue de Rome et non pas de Mantoue dans la célèbre chambre d'Héliodore au Vatican. Voir Leuschner, in corso di stampa.

⁴⁹ A. HERTZ 1986, p. 51.

⁵⁰ Münster cherchait, au contraire, à réaffirmer l'importance de l'Allemagne. Voir G. STRAUSS 1958 ; F. FIORANI 1996, note 67, p. 147.

⁵¹ M. FAGIOLO 1997, p. 33.

⁵² Voir, par exemple, J. DELUMEAU 1957-59, I, p. 314 : "Les rues acquièrent sur les murs de la bibliothèque une rigidité mathématique qu'elles n'avaient pas encore e dans la réalité, car elles n'étaient alors que fort rarement bordées de maisons. Leur largeur paraît - et est effectivement - surprenante, mais c'est parce que le peintre a voulu faire de ces voies nouvelles un des motifs dominants de sa composition".

⁵³ A. ZUCCARI 2000.

⁵⁴ La scène illustre l'acte papal ordonnant aux *magistri viarum* de rénover la structure urbaine de la ville : "AEDILES VIARVMQUE MAGISTROS / QVI VRBIS VICOS / VT ERANT INFLEXOS ET SIN-VOSOS / PLATEAS ITEM INAEQVALES ET INDISTINCTAS / IN PRAESTANTIOREM FORMAM REDIGERENT / PUBLICAS DENIQUE STRVCIONES / IN AVGVSTORIEM SPECIEM REVOCARENT / INSTIVIT".

⁵⁵ M. FAGIOLO 1976. Sur la villa Montalto, voir aussi D. RIBOULLAULT 2011.

⁵⁶ Sur l'exégèse sextine, voir C. SANSOLINI 1986. Sur la symbolique sextine concernant l'espace urbain, voir C. BURROUGHS 1994, pp. 192, 194, 197. On signalera aussi les analyses de Corinne Mandel qui privilégie une lecture polysémique des "vues" basée sur une confrontation constante entre texte, image, et héraldique (*epigram, ikon, lema*). Voir C. MANDEL 1993, p. 12. Sur l'urbanisme de Sixte V, voir G. SIMONCINI 1990.

⁵⁷ G. SIMONCINI 1990, pp. 14-29. La vue a été éditée à une époque plus tardive, sans doute à l'époque d'Alexandre VII (1655-1667). La façade côté ville de la Porta del Popolo est, dans l'image, parallèle à la façade de S. Maria del Popolo alors qu'elle est, en réalité, perpendiculaire à celle-ci. La façade est, de ce fait, bien plus visible. Elle porte clairement les armes du pape Alexandre Chigi qui fit décorer la porte en l'honneur de la reine Christine de Suède. Le décor de la porte interne fut réalisé en 1655 sur un dessin du Bernin pour célébrer l'arrivée de la reine. Dans le plan du Salone Sistino cependant, le dessin de la porte diffère clairement du projet connu du Bernin. Les traces de la restauration, dont nous ignorons la date précise, sont encore clairement visibles.

⁵⁸ M. FAGIOLO 1997, p. 33. Sur le catafalque de Sixte Quint, voir aussi M. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, pp. 182-183.

⁵⁹ *Amor pudico. Festino e balli danzati in Roma nelle nozze degl'Ill.mi ed Eccell.mi Sigg.ri Principe di Venafro e Sig.ra Principessa D. Anna Cesi, l'anno 1614, nel Palazzo della Cancelleria. Del Sig. IACOPO CICOGNINI, ecc.* In Viterbo, per Girolamo Discepolo, 1614. La fête, donnée par le cardinal Montalto dans son palais de la Chancellerie, réunit le tout Rome et fut un grand succès. Voir, par exemple, Lettre de

Federico Cesi à Galilée (à Florence), Rome, 1^{er} mars 1614, Florence, Biblioteca Nazionale, mss. Gal., P. VI, T. IX, car. 145-146.

⁶⁰ Sur le mariage et la pièce, voir F. CLEMENTI 1939, pp. 396-411. L'événement est signalé dans S. GINZBURG 2000, pp. 150-151.

⁶¹ Sur ce cycle, voir D. RIBOULLAULT 2005.

⁶² P. CAVAZZINI 1993.

⁶³ On verra, par exemple, M. FAGIOLO 2004.

⁶⁴ F. RUSSO 1957, pp. 479-484. Fantino Pettrignani (1539-1600) fut un mécène important et le premier protecteur de Caravage. Voir M. CALVESTI 1990, pp. 165-256. Sur la famille Pettrignani, voir L. BOLLI 1920, pp. 18-21 (vol. conservé à l'Archivio Pietrella Perrotti d'Amelia) ainsi que F. BETTONI, M. BERGAMINI 2009.

Né le 7 juin 1539. En 1565, Pie IV le nomme Abréviateur du parc majeur et Référendaire de l'une et de l'autre signature. En 1576, il est créé Préfet des Palais Apostoliques par Grégoire XIII et, le 7 janvier 1577, Archevêque de Cosenza. Le même pape le nomme Nonce apostolique à Naples, puis en Espagne. Sixte V le fait Clerc et Président de la Chambre Apostolique. En 1592, Clément VIII le nomme Gouverneur général de la Province Romaine et des Marches. En 1596, il est Gouverneur de l'Émilie et Commissaire générale des Milices Pontificales que le pape avait créées pour secourir l'empereur Rodolphe II de Habsbourg, menacé par les Turcs. Il meurt prématurément le 9 mars 1600.

⁶⁵ A.P. FRUTAZ 1962, I, p. 201. Les armes de Grégoire XIII Boncompagni, pape bolonais, sont situées au-dessus de la vue de Bologne. Celles de Léon XI Médicis sont au-dessus de la vue de Florence, celles de Grégoire XIV Sfondrati, originaire de Somma, dans la province de Naples, mais issu d'une famille milanaise, figurent au-dessus de Milan, tandis que l'écu de Clément VIII Aldobrandini, né à Fano dans les Marches et issu d'une famille florentine se trouve au-dessus de la vue de Rome. La vue de Rome figure donc en tant que Siège de l'Église et de la papauté.

⁶⁶ Sur Florimi, voir les références note 43. Sur la vue de Florence de Florimi, voir T. FRANGENBERG 1994, p. 56 et G. BOFFITO, A. MORI 1973, pp. 44-46. Les vues de Florimi sont consultables au cabinet des cartes de la British Library de Londres.

⁶⁷ Sur la vue de Vavassore et ses copies, voir M. IULIANO 2008. La vue de Constantinople de Florimi est rare. Un exemplaire a été vendu lors d'une vente Sotheby's le 13 octobre 1999 (lot 193). Constantinople-Florimi (M.) Constantinopoli, double-page engraved view, 342x490 mm (Siena, c. 1600) "The Travel Sale : Mediterranean and the Middle East". Un exemplaire fut aussi vendu dans un Recueil composite de vues, estampes, cartes gravées et plans manuscrits datés de ca. 1600 à 1719 (lot. 11 ; vente Binoche Re-

naud Giquello. Vendredi 6 novembre 2009. Drouot. *Cartes géographiques anciennes. Voyage, Atlas, Régionalisme*).

⁶⁸ La vue de Francfort, surmontée des armes des Habsbourg, est sans doute une allusion au fait que les rois allemands et les empereurs étaient élus à Francfort depuis 855. Ils y furent aussi couronnés à partir de 1562. Les décors du palais contiennent plusieurs autres allusions à la lutte contre les Turcs, en particulier dans la salle dite du siège, où l'on voit les troupes impériales et pontificales assiégeant une forteresse turque. Voir F. BETTONI, M. BERGAMINI 2009, pp. 76-77. Sur Clément VIII, Rodolphe II et les guerres contre les Turcs, voir K.M. SETTON 1991, pp. 12-17, mais surtout L. VON PASTOR, 1958-1964, XI, pp. 196-229. Il était très courant, au XVI^e siècle, d'associer les barbares de l'époque antique avec les "nouveaux barbares" turcs. Sur cette association, voir N. BISABA 2004, chap. 2, "The New Barbarian: Redefining the Turks in Classical Terms", pp. 43-93.

⁶⁹ Sur la bataille de Lépante et le siège de la Valette dans la galerie des cartes, voir L. GAMBI, A. PINELLI 1994, II, cat. 432 et 434, p. 379. Voir aussi G.-F. LE THIEC 2007, p. 37 et Strunck 2011.

⁷⁰ Sur la signification de la fresque de Raphaël dans le contexte de la menace turque, voir Leuschner, in corso di stampa. Carlo Cansacchi a rappelé qu'un bon nombre de nobles d'Amelia s'engagèrent entre 1530 et 1590 dans les armées des barons italiens luttant contre les turcs, souvent à la tête de compagnies levées et financées par eux-mêmes. Voir C. CANSACCHI 1955-1958, p. 141.

⁷¹ P. MANGIA 2004, pp. 25-45. L'auteur (note 72, p. 39) attribue à tort les vues de ville du Palazzo Pettrignani à Vianosino da Varese d'après des cartons d'Ignazio Danti sur la base de leur ressemblance avec les vues de villes de la galerie des cartes géographiques du Vatican.

⁷² F. NICOLAI 2009.

⁷³ Il s'agit d'une série de douze gravures réalisées par Hans Collaert (janvier, mars, juin et juillet) et Adrian Collaert, d'après des compositions de Josse de Monper (voir F.W.H. HOLLSTEIN 1951, vol. IV, "Adrian Collaert", n. 559-570 et "Hans Collaert", n. 125-128). La série fut gravée de nouveau par Jacques Callot dans l'atelier de Philippe Thomassin à Rome en 1609 ou 1610. Il est possible que Matteo Florimi lui-même ait gravé cette série, puisque l'on sait qu'il publia plusieurs gravures d'après Adrian Collaert dans les mêmes années (E. LEUSCHNER 2008, pp. 249-250 et fig. 108). Plusieurs fresques à Amelia (mai, juillet, septembre, octobre, novembre et décembre) sont inversées par rapport aux gravures de Callot, ce qui indique qu'elles furent manifestement réalisées à partir d'une autre édition.

⁷⁴ Sur le concept de *Respublica christiana*, voir N. BISAHA 2004, pp. 140-141. Le thème est particulièrement important sous le pontificat de Clément VIII qui cherchait à tout prix à unifier les princes chrétiens contre les Turcs. Voir L. VON PASTOR 1958-1964, XI, pp. 196-229. Naomi Miller a suggéré que les vues de ville italiennes et musulmanes ajoutées aux premiers manuscrits latins de la *Géographie* de Ptolémée (BAV, Vat. Lat. 5699 et Urb. Lat. 277) étaient liées au contexte des guerres entre l'Europe chrétienne et l'Empire ottoman. Voir N. MILLER 2003, pp. 129-131.

⁷⁵ D. RIBOULLAULT 2010.

⁷⁶ Sur le cycle de Mantoue, voir M. BOURNE 1999 (p. 54 sur la vue de Rome). Sur la vue de Rome de Mantoue (A.P. FRUTAZ 1962, pl. XCVIIa, tav. I67), datée vers 1539, voir Fagiolo 2000.

⁷⁷ Nous sommes en désaccord sur ce point avec l'interprétation de plusieurs auteurs, comme Marco Folini (M. FOLINI 2008) qui écrit "Les vues peintes dans la *Camera delle città* du marquis de Mantoue... furent sélectionnées uniquement sur la base du critère de l'alternance entre villes "maritimes" (Constantinople, Naples, Venise, Gênes) et "méditerranéennes" (c'est-à-dire de l'arrière-pays: Rome, Florence, Le Caire et probablement Paris, cette dernière ville demeurant mal établie), sans qu'il y entre la moindre logique de référence politico-territoriale". Teofilo Collenuccio à Francesco II, Gonzaga, 23 novembre 1493 (Voir Bourne 1999, appendix, doc. n. 4): "... El Napoli se dipinge tucta via, e riuscirà bello. L'ò facto porre dopoi Roma, perché l'ordine deve esser questo, però che, cominciando da l'uscio del camarino, gli è Constantinopoli, quale è città maritima, segue poi Roma, ch'è città mediterranea, seguirà Genoa, che è città maritima. El ci resta e avanza el loco per una altra città mediterranea: pensate qual voi volite ch'ella sia...".

⁷⁸ Les premières vues modernes de Paris datent des années 1530. Sur la vue de Paris de la *camera delle città*, voir les remarques de J. BOUTIER 2002, pp. 9-10. Voir les documents dans M. BOURNE 1999, pp. 77-79, docs. n. 13, 14, 16-20, 24, 25, 36, 38. Concernant la vue du Caire, Bourne note (p. 58) qu'elle est le sujet de pas moins de 16 lettres écrites sur une période de 7 mois, démontrant ainsi la rareté de l'image de la ville égyptienne et la détermination du marquis pour s'en procurer une.

⁷⁹ Sur l'alliance des occidentaux avec les sultans d'Égypte contre les turcs, voir K.M. SETTON 1978, pp. 381, 410, 416, 425, 448, 522. ⁸⁰ Pour un encadrement historique voir, par exemple, A. DENIS 1979, pp. 62-66. On sait, d'après de très nombreuses lettres, que Francesco Gonzaga fut directement concerné par

ces questions. C'est d'ailleurs lui qui fut choisi par la Sainte Ligue nouvellement formée afin de chasser l'invasisseur Charles VIII d'Italie, vaincu à la bataille de Fornoue le 6 juillet 1495. Sur les relations entre le pape Innocent VIII, Francesco Gonzaga et le sultan Bajazet, voir K.M. SETTON 1978, pp. 405, 412, 426, 439, 455; H.J. KISSLING 1965; P. FERRATO 1876. Sur Francesco Gonzaga à la bataille de Fornoue, voir D. CHAMBERS 1995.

⁸¹ Le premier document mentionnant la vue de Paris pour la *camera delle città* date du 9 janvier 1494. Les troupes françaises d'invasion se mettent en marche pour l'Italie le 25 janvier de la même année. Voir M. BOURNE 1999, p. 58: "Francesco perhaps deemed Paris particularly worthy of inclusion in his Room of the Cities in light of the impending French descent into Italy and of his own hopes for an alliance with their sovereign".

⁸² "Cum omnibus perspectum satis esse credam, quanta sit cognitio historiarum utilitas, benignè Lector; equidem mihi persuadeo, neminem poenè esse, modò historiarum primis (quod aiunt) labris gustari, qui nesciat, quàm necessaria sit ad eas rectè intelligendas, Geographiae (quae meritò à quibusdam historiae oculis appellata est,) cognitio. Multa enim in historiis occurrunt, ne dicam poenè omnia, quae nisi aliqua locorum cognitione polleas, non solum intelligi bene non possunt, verum etiam contrà quàm debeant nonnunquam intelliguntur; ut fit, cum in aliis, tum potissimum in Regum, Imperatorumque expeditionibus, in diversis gentium migrationibus, et in clarissimorum virorum diversarum Regionum perustrationibus, peregrinationibusque": Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerp 1570, sig. B ii (trad. anglaise dans T. FRANGENBERG 1994, note 33, p. 60).

⁸³ Y. LACOSTE 1976.

⁸⁴ L'architecture est généralement attribuée à Bernardino Cantone avec la collaboration de Giovan Battista Castello dit "il Bergamasco". Sur le palais et ses décors, voir A. CAPPELINI 1932; U. NEBBIA 1938; E. POLEGGI 1957; P. ROTONDI 1958; M. LABÒ 1970, pp. 204-211; G. BIAVATI 1974; E. GAVAZZA 1974, pp. 18, 142, 151; F. CARACENI 1976; *Genua picta* 1982, pp. 161-167, 256 et sq.; E. PARMA 1999, pp. 197-198; G. BOZZO 2004.

⁸⁵ Le décor de l'antichambre du bureau préfectoral, composé de scènes tirées de la mythologie gréco-romaine et de l'Ancien Testament, dont la rencontre entre Salomon et la Reine de Saba, est attribué à l'atelier des Calvi. Les œuvres les plus significatives du palais, cependant, sont les fresques de Giovanni et Luca Cambiaso qui ornent les voûtes de la Sala degli Arazzi avec l'Histoire d'Hercule et la Vengeance d'Apollon sur les

Greco. Sur les parois sont figurés des épisodes de la guerre de Troie.

⁸⁶ F. ALIZERI, 1875, pp. 232-244 (ici pp. 237-238).

⁸⁷ Une première tentative isolée d'identifier les sources du cycle se trouve dans E. RE 1956.

⁸⁸ A.P. FRUTAZ 1962, p. 187, pl. CXXVIII, tav. 256. La vue mesure 273x348 cm.

⁸⁹ Voir R.V. TOOLEY 1949, p. 586; D. WOODWARD 1990, 42.03. La vue mesure 43,5x73 cm.

⁹⁰ *Antwerpiae Civitatis Belgicae toto orbe cogniti et celebrati emporii simulacrum*, Romae: Claudij Duchetti formis. La vue mesure 31,5x42,5 cm. Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Royale de Belgique (XXXI Anvers - circa 1565) - Duchetti - IV 6.131 (Magasin - Cartes et Plans). Voir F. BORRONI SALVADORI 1980, p. 66, n. 200 et A. DEJARDIN 1862, t. I, p. 275 (129bis), où il est curieusement daté de [1650?]. Il est très proche du plan de la ville de 1568 de Pauwels van Overbeke (28,3x47,5 cm, Antwerpen Stedelijk Prentenkabinet). Sur les vues d'Anvers, voir *De stad Antwerpen* 1978.

⁹¹ *Hierusalem / Antonino de Angelis de Lecio... Marius Cartaro inciderebat*, Rome, 1578 (Moldovan Family Collection, New-York). Antonio de Angelis était un moine franciscain envoyé à Jérusalem en 1570 par le Vatican pour en rapporter un "portrait" précis de la ville. Sur cette vue, voir A. MOLDOVAN 1983, pp. 17-24; R. RUBIN 1989; R. RUBIN, M. LEVY 1989; R. RUBIN 1999.

⁹² Voir M. LABÒ 1970, p. 208, qui présume que la vue de Gênes a été entièrement peinte. Sur les restaurations, voir *Palazzo Doria Spinola* 2001.

⁹³ E. RE 1956, p. 147. Sur la vue de Grassi, voir E. POLEGGI, I. CROCE 2008. On notera que Ceva Doria, le père d'Andrea Doria et oncle d'Antonio participa à la campagne d'Otranto.

⁹⁴ Pour une biographie d'Antonio Doria, voir R. Savelli in *DBI*, 41, 1992, pp. 282-286, ainsi que le site internet <http://www.corsaridemediteraneo.it/corsari/d/doria-antonio3.html>.

⁹⁵ *Genua Picta* 1982, pp. 161-167. Les décors de la façade ont fait l'objet d'une importante restauration dans les années 1930, voir U. NEBBIA 1938.

⁹⁶ Sur la prise d'Almeria et de Tortosa, voir la chronique du génois Caffaro (1080-ca.1164) dans L.T. BELGRANO 1890, pp. 79-89 ainsi que B. GARI 1992 et J.B. WILLIAMS 1997. Le lien entre les Doria et les croisades remonte une génération plus tôt, puisque, selon la légende, le père d'Ansaldo, Arduin (Arduino) passa par Gênes vers 1050 en route pour la croisade et tomba amoureux d'une des deux filles de la maison d'Oria. Il semble d'ailleurs que cet épisode soit repré-

senté sur la façade du palais, dans la scène la plus à gauche. Sur les Doria, voir A.M.G. SCORZA 1924, *ad vocem*.

⁹⁷ Sur le palais et son commanditaire, voir R. LOPEZ TORRIJOS 2009. Sur les vues de villes du palais d'El Viso, voir I. RODRIGUEZ MOYA 2009.

⁹⁸ R. LOPEZ TORRIJOS 2004, p. 132.

⁹⁹ A.M. TANTILLO MIGNOSI 2000. Tous ces commanditaires de cycles de vues de ville se connaissaient très bien. Par exemple, Antonio Doria, Gentil Virginio Orsini et le père de Don Alvaro de Bazan, lui aussi amiral, participèrent tous à la campagne de Tunis, aux côtés de Charles Quint. Ils sont, avec d'autres personnages comme Andrea Doria, les principaux protagonistes des ouvrages traitant de la lutte des papes contre la piraterie et les Turcs en Méditerranée. Voir par exemple. P.A. GUGLIEMOTTI 1876.

¹⁰⁰ Voir L. ROEMER 2009 et L. ROEMER 2010.

¹⁰¹ Plutarque, *Vie d'Alexandre le Grand*, XXXVIII: "Il l'interrogea ensuite sur l'empire qui lui était destiné et demanda si le dieu lui accorderait de régner sur tous les hommes".

¹⁰² Sur Dietrich von Ratenau comme monarque absolu, voir E. STAHL-BOTSTIBER 1987. Sur son engagement contre les Turcs, voir R.R. HEINISCH 1987.

¹⁰³ Sur ce cycle, voir C. STRUNCK 2007, pp. 101-102, avec de nombreux documents. La galerie contient, outre de larges cartes géographiques figurées sous forme d'hémisphères et des figures allégoriques en grisaille, 25 vues de villes dans des cartouches disposés en frise et des vues de ports importants, en particulier sur les volets intérieurs. Selon Strunck, le librettin Antonio Oliva (1624-1691) pourrait être responsable du programme.

¹⁰⁴ Sur ce thème voir aussi les liens entre les cartes de la Terre Sainte et de l'Italie dans le cycle de la Terza Loggia au Vatican, ou dans celui de la Sala del Mappamondo du Palais Farnèse de Caprarola (L. PARTRIDGE 1995, p. 439) ainsi que R. PREIMESBERGER 1976, pp. 262-264; MCGUINNESS 1995, pp. 185-189.

¹⁰⁵ Les Colonna prétendaient descendre de Jules César, Vénus et Osiris. Sur les origines mythiques de la famille, voir P. COLONNA 1927; M. CALVESI 1987, pp. 85-91, 97-103.

¹⁰⁶ C. STRUNCK 2007, p. 102.

¹⁰⁷ Voir F. BRAUDEL 1966.

¹⁰⁸ P. MOREL 1996, p. 47.

¹⁰⁹ Angela Böck, dans M.L. MADONNA 1993, pp. 79, 82; C. BERTELLI 1997.

¹¹⁰ G. LABROT 1987.

¹¹¹ Voir J.-M. BESSE 2008.

¹¹² Sur Giovanni Botero, voir R. DESCENDRE 2009. Sur les relations entre politique et géographie entre XVI^e et XVII^e siècle, voir P. CARTA, R. DESCENDRE, 2008.