

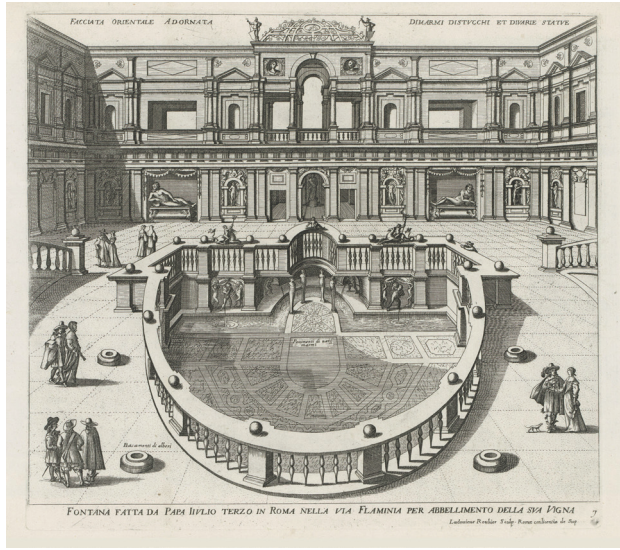
Introduction. Poésies de villas/Villas de poésie

En 1552, an 11 du pontificat de Jules III, paraît une médaille figurant la nouvelle villa papale, la Villa Giulia, désignée comme « Fons virginis Villae Giuliae » (*Fontaine de la vierge de la Villa Giulia*), en référence au nom de l'ancien aqueduc, l'*Aqua Virgo* ou *Acqua Vergine*, d'où provient l'eau qui jaillit au sein du nymphée [fig. 1]. Elle commémore l'adoption du modèle final du projet de construction qui avait débuté dès l'accession du pape au trône de Saint-Pierre, en 1550¹. Outre ce qu'elle révèle de la genèse architecturale du monument, la médaille témoigne de l'entière subordination du programme de la villa à la source² et, bien plus, de l'importance d'un tel programme au sein du pontificat de Jules III. Il est, en effet, relativement rare qu'un édifice à destination privée comme une villa suburbaine fasse l'objet d'une telle commémoration publique, d'autant plus que la possession de la villa fut transférée au frère du pape, Baldovino del Monte, dès 1553. Les autres médailles du pontificat julien correspondent ainsi aux événements et monuments du Jubilé de 1550 (basilique, porte sainte), aux grandes orientations de la politique papale (*anglia resurgens*, *securitas*, *hilaritas pontificia*, *annona pontificia*, etc.) et aux dévotions à la Vierge et au Christ (par exemple, *Virgo tua gloria partus*)³. Comment expliquer la centralité de cette fontaine au sein de la villa d'une part, et du programme politique du pape d'autre part ? Quels furent les modèles artistiques et culturels qui peuvent en expliquer la genèse et quel rôle cet espace joua-t-il au sein de la vie de cour ?

Il existe relativement peu de documents qui permettent de répondre à ces questions. Un rare témoignage vient du *Teatro d'impreso* de Giovanni Ferro, publié en 1623, qui signale la médaille comme signifiant « la pureté du lieu qui n'est pas entaché par les vices », une interprétation qui contredit la réputation



Fig. 1 Dessin de la médaille de la Villa Giulia, d'après Letarouilly.



de Jules III cultivée dans l'historiographie, soit celle d'un pape aux mœurs scandaleuses⁴ [fig. 2]. Quant au nymphée lui-même, il subit de graves altérations après la mort de Jules III si bien qu'une reconstitution fiable de son aspect original est extrêmement difficile. Grâce à des descriptions et plusieurs gravures, on sait néanmoins que les parois et les loggias qui l'entourent étaient ornées de peintures et de nombreuses sculptures de prix, notamment celle d'une nymphe-Vénus endormie. Quatre grands platanes, dont les emplacements avaient été soigneusement préparés, le protégeaient des ardeurs du soleil [fig. 3]. L'une des deux loggias ouvrant sur le nymphée, qui abritait une statue de Vénus, évoquait le temple près duquel l'antique source d'eau avait été découverte par une jeune Vierge, selon les écrits de Frontin sur les aqueducs antiques (fin du 1^{er} siècle ap. J.-C.). Cette histoire est évoquée dans le bas-relief, attribué à Bartolommeo Ammanati, qui orne encore aujourd'hui le plafond de cette petite salle. En une mise en abîme subtile, l'œuvre elle-même rappelait le tableau qui, selon Frontin toujours, se trouvait dans le temple antique⁵. Au-delà des quelques sources visuelles et documentaires qui nous sont parvenues, il existe une quantité non négligeable de poèmes dédiés au nymphée qui

Fig. 2 Girolamo Sicciolante (cercle de), *Pape Jules iii* (Giovanni Maria Ciocchi del Monte), huile sur toile, v. 1550, 106 x 86 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3413. Photo: Rijksmuseum.

Fig. 3 Vue du nymphée de la Villa Giulia, gravé par Louis Rouhier, publié par Giovanni Giacomo de' Rossi, *Le fontane ne' Palazzi e ne' giardini di Roma... parte terza*, v. 1653-1691, eau-forte, 25,1 x 28,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BI-1893-A39-58. Photo: Rijksmuseum.

peuvent apporter un éclairage intéressant à notre compréhension de cet espace et de sa fonction. Ils ont été très peu étudiés et cet article entreprend pour la première fois de les réunir⁶.

L'historiographie récente sur la littérature et la poésie produites dans le cadre des villas et leurs jardins justifie amplement que l'on s'y intéresse⁷. La « poésie de villas », comme on pourrait l'appeler, constitue, à la Renaissance, un véritable sous-genre, profondément marqué par les modèles antiques d'Horace, de Martial, de Pline et du Stace et auquel donneront leurs lettres de noblesse l'érudition et le talent des grands humanistes et poètes de la Renaissance comme Angelo Poliziano, Jacopo Sannazaro, Giovanni Pontano ou Paolo Giovio. De manière essentielle, on peut distinguer deux grandes formes littéraires : celle qui dérive des modèles de l'*ekphrasis* antique et s'applique à décrire une villa et son jardin et celle qui tente de ressusciter l'art de la poésie épigrammatique. Du premier genre, on peut donner comme exemples les descriptions de la villa d'Agostino Chigi (la Farnésine) par Egidio Gallo (*De viridario Augustini Chigii Vera libellus*, 1511) et de Blosio Palladio (*Suburbanum Augustini Chisii*, 1512)⁸ ou, plus tard, en 1575, celle de la villa d'Este de Tivoli par le grand poète français Marc-Antoine Muret, composée dans la mouvance des *Silves* de Stace et de Politien⁹. Citons aussi, parmi tant d'autres, les descriptions de nature clairement encomiastique de la villa Médicis de Careggi par Alessandro Braccesi (1493), de la villa Montalto à Rome par Aurelio Orsi (1588) ou encore, au xvii^e siècle, de la villa Aldobrandini à Frascati par Giovanni Battista Ciampoli¹⁰. Le prestige du genre ekphrastique *all'antica* était tel qu'on créa aussi de toutes pièces des descriptions de villas disparues comme le fit Lelio Manfredi avec son *Palazzo di Lucullo*, composée en 1515 pour Isabelle d'Este, une description de la villa de Lucullus à Tusculum basée sur celle que fit Varron de sa villa de Cassino¹¹. Plus tard, Giovanni Battista Campeggi nommera sa villa près de Bologne *Il Tuscolano* en référence à l'antique villa de Cicéron. Entre 1567 et 1582, de nombreux *letterati* s'y réunirent pour produire des poèmes sur la villa célébrant le propriétaire comme un nouveau Cicéron¹². Des citations choisies figuraient parfois au sein des décors des villas, comme ce fut le cas pour les loggias

de la villa Lante sur le Janicule (1533) ou la villa Mondragone à Frascati (1616-1618). À la villa Lante, l'architecte Jules Romain avait fait graver dans l'élégante loggia ouvrant sur l'époustouflant panorama de Rome ce passage du poète romain Martial concernant l'antique villa de Julius Martialis: «*Hinc septem dominos uidere montis/et totam licet aestimare Romam* [D'ici l'on peut voir les sept collines-reines et embrasser du regard toute la ville de Rome]» (*Ep.* IV. 64, 11-12), entremêlant ainsi étroitement le paysage moderne et la mémoire poétique du paysage de la Rome antique¹³. Les architectes participèrent aussi à cet engouement littéraire en rédigeant eux-mêmes des descriptions, en italien cette fois. La plupart s'inspirent, parfois de façon quasi-plagiaire, des lettres de Pline le Jeune décrivant ses fameuses villas, redécouvertes dès 1419 par Guarino da Verona à la cour de Ferrare¹⁴. L'exemple le plus connu est la lettre de Raphaël sur la Villa Madama¹⁵, tout à la fois pastiche plinien, promenade guidée et revendication de la paternité de l'invention. Dans cette même veine, Bartolomeo Ammanati rédigea, en 1555, une description de la Villa Giulia qui constitue l'un des documents les plus cités par les historiens¹⁶.

Comme pour les vues topographiques de villas et de jardins qui accompagnèrent le développement de ce genre littéraire, la question du synchronisme entre les chantiers de construction et les descriptions se révèle importante. Parmi les nombreuses *vedute* peintes ou gravées qui nous sont parvenues, beaucoup figurent des projets seulement partiellement réalisés. Ces images jouèrent néanmoins un rôle important dans le développement des chantiers, garantissant que ces derniers soient terminés selon le projet initial sanctionné par l'image¹⁷. Dans un ouvrage récent, centré sur la villa Madama à Rome, Yvonne Elet a montré que les descriptions poétiques et littéraires avaient pu jouer un rôle similaire, participant activement à l'élaboration du projet architectural. Outre la lettre de Raphaël, l'analyse de l'historienne de l'art américaine porte de manière spécifique sur un long poème en vers rédigé en 1518 par l'humaniste Francesco Sperulo, alors que le chantier était à peine démarré. Intitulé *Villa Medicea versibus fabricata* (littéralement «La Villa Médicis construite en vers»), le poème joua un rôle important dans l'élaboration de ce qu'Elet nomme les «struc-

100

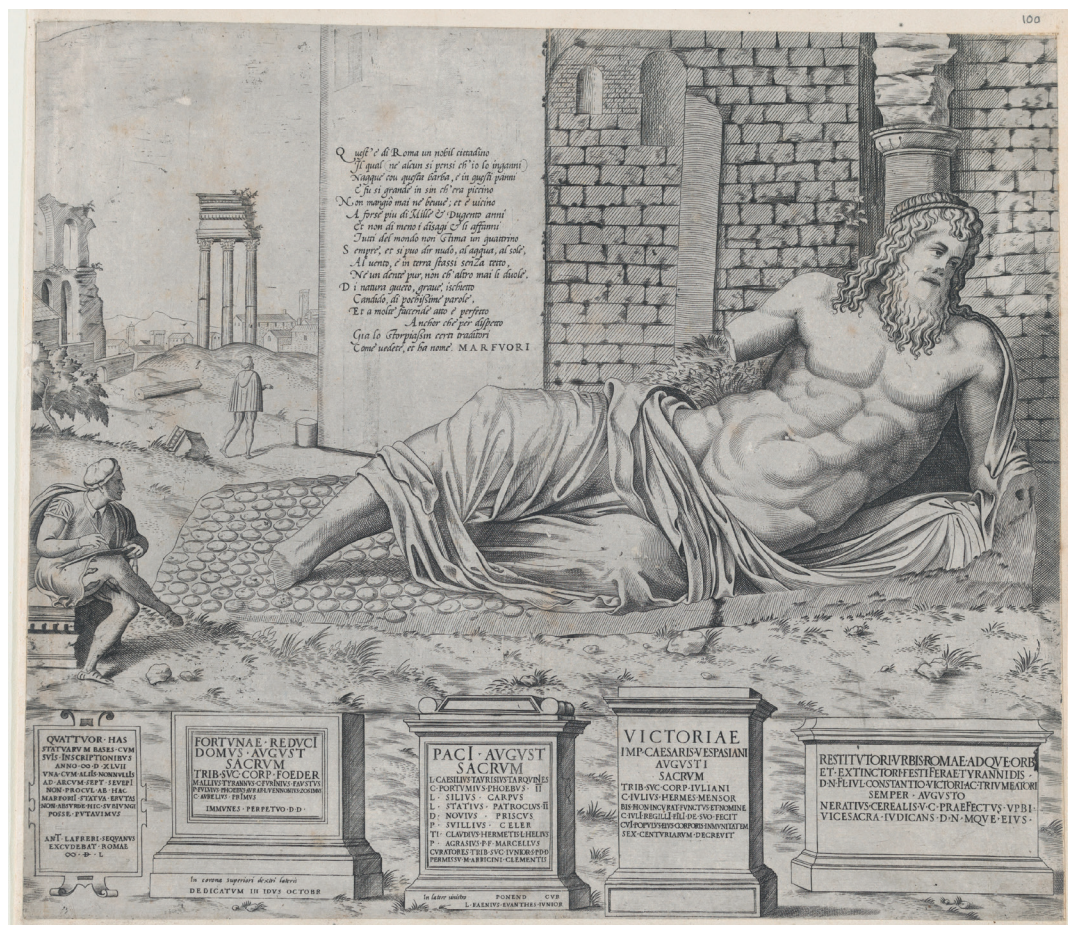
tures conceptuelles» ou «métastructures» du projet architectural, lesquelles ne désignent pas seulement l'architecture et son décor, mais aussi les valeurs archéologiques, poétiques, philosophiques, et idéologiques dont ils sont porteurs¹⁸. En bref, comme l'indique le titre on ne peut plus clairement, la poésie constitue l'un des matériaux essentiels de l'édifice conceptuel de la villa.

Une deuxième catégorie de production littéraire indissociable de la culture des villas et des jardins de la Renaissance est la poésie épigrammatique. À l'origine une inscription en prose ou vers que l'on attachait à une tombe, une statue ou un monument, l'épigramme en vint à désigner un court poème au caractère ingénieux, spirituel (*argutia*) et savant, construit sur une ambiguïté cultivée et une culture partagée¹⁹. Ce type de composition poétique était pratiqué au cours de banquets dans les jardins, dans la tradition des *symposia* philosophiques²⁰. Une part de son intérêt résidait dans la capacité d'improvisation du poète et le caractère apparemment spontané et informel des compositions, empreintes de *sprezzatura*²¹. Une lettre du cardinal Jacopo Sadoleto adressée en 1529 à l'humaniste Angelo Colocci capture l'esprit de ces joutes poétiques :

Oh, combien de fois me reviennent à l'esprit ces colloques, ces banquets que nous avons souvent l'habitude de tenir, quand, soit dans tes jardins [orti suburbani], soit dans les miens sur le Quirinal, ou au Cirque Maxime, ou sur les rives du Tibre au temple d'Hercule, ou ailleurs, nous nous réunissions entre hommes savants, respectables non moins par la vertu que par la réputation : où, après les banquets familiers, assaisonnés moins de gloutonnerie que d'esprit, l'on récitait des poésies et déclamait des oraisons, à la grande satisfaction de tous parce qu'ils révélaient une grandeur d'esprit [altezza d'ingegno], teintée néanmoins d'allégresse et de grâce²².

Dans ce cas-ci également, il faut concevoir ces poèmes comme partie intégrante des lieux qui les ont inspirés. Les études de Kathleen Christian sur les collections de statues antiques dans les jardins de Rome ont ainsi mis l'accent sur la manière dont les statues qui y étaient disposées jouaient un rôle fondamental pour la production d'épigrammes faisant parler les sculptures elles-mêmes (protopopée), comme si les poèmes que l'on fixait

101



souvent près ou sur les statues activaient véritablement la voix, l'esprit, le souffle vital (*pneuma*) que l'on attribuait alors à ces œuvres²³. Il existe encore aujourd'hui à Rome des vestiges tangibles de ces anciennes pratiques, même si les croyances qui y sont attachées ont très largement évolué. Sur le socle de la statue antique surnommée *Pasquino*, située près de la place Navone, on attache, comme on le fait depuis des siècles, des morceaux de papier contenant des poèmes ou des pamphlets qui donnent voix au personnage et dont les contenus sont franchement satiriques et critiques à l'égard des pouvoirs en place (*pasquinades*)²⁴. Une autre « bouche de marbre », la sculpture dite *Marforio*, aujourd'hui

Fig. 4 Nicolas Beatrizet (attr.), Marforius, 1550, dans *Speculum Romanae Magnificentiae*, édité par Antonio Laferri, gravure, 37,2 x 43,5102 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv.41.72 (2.100). Photo: The Metropolitan Museum of Art.

restaurée et exposée aux Musées capitolins, fonctionnait sur le même principe [fig. 4]. Dans la gravure qu'en a réalisé vers 1550 Nicolas Beatrizet, un jeune homme, assis sur un fragment de ruine, est figuré en train de dessiner la statue ou bien de composer un poème, peut-être celui que l'on peut lire sur le mur, derrière la statue. Quoiqu'il en soit, l'image met en scène la relation directe entre la statue, les inscriptions antiques et modernes disséminées dans l'espace de la ville et l'inspiration artistique et poétique dont elles étaient à l'origine.

L'habitude consistant à attacher les poèmes aux statues dériverait, selon les spécialistes, de pratiques votives ancestrales. Dans la Grèce et la Rome antiques, on laissait en effet des prières adressées aux dieux sur des tablettes de plomb parfois clouées sur les statues ou les murs des sanctuaires. Dans l'*Ars poetica* (75-7), le poète Horace indique que la mode de l'épigramme utilisée pour les épitaphes poétiques dérive de ces rituels de prières qui perdurèrent dans un contexte chrétien, comme en témoignent toujours les *ex voto* attachés aux tombes des saints dans les églises²⁵. L'Académie platonicienne constitue un autre modèle important pour les poètes de la Renaissance assemblés dans les jardins. Diogène Laërte (3, 43-45) rappelle qu'après la mort de Platon, ses disciples l'enterrèrent au sein du jardin de l'Académie et composèrent des épigrammes en son honneur qu'ils attachèrent à sa tombe. Certains de ces vers sont parvenus aux humanistes de la Renaissance par l'intermédiaire de l'*Anthologie grecque*, un recueil d'épigrammes écrites en mémoire d'illustres poètes et philosophes. Il fut publié à Florence en 1494 dans la version du byzantin Planude et fit rapidement l'objet d'un immense intérêt. Intéressons-nous à présent plus spécifiquement aux poèmes sur le nymphée de la Villa Giulia.

Les poèmes de Giovan Francesco Commendone (1524-1584)

Un épisode peu exploré de l'histoire de la Villa Giulia concerne la production poétique de Giovan Francesco Commendone²⁶. Né à Venise le 17 mars 1524 d'une famille de médecins aux intérêts humanistes, il fait ses études de philosophie à l'Université de

Padoue, y étudiant notamment Platon, avant de s'orienter vers le droit. Il arrive à Rome au moment du Jubilé de 1550 et, introduit par plusieurs personnalités politiques vénitiennes, commence à fréquenter la cour ainsi qu'un important cercle de lettrés parmi lesquels se trouvent Giulio Poggiani, Guglielmo Sirleto et Paolo Manuzio. Avec Annibal Caro (1507-1566), protagoniste-clé de cette étude, qui participa à l'élaboration du programme du nymphée de Jules III, il développe une forte amitié (le célèbre poète lui dédiera quelques années plus tard un sonnet extrêmement élogieux). Au service du secrétariat d'État, le jeune Commendone gravit rapidement les échelons de la hiérarchie curiale. Envoyé pour diverses missions diplomatiques en Angleterre et au Portugal, il est nommé dès 1555 protonotaire et évêque de Zante et Cefalonia. Moins de dix ans plus tard, en 1564, il est élevé à la dignité cardinalice par le pape Pie IV²⁷.

Les informations les plus précieuses sur sa jeunesse romaine se trouvent dans la biographie que lui consacra son secrétaire, Antonio Maria Graziani, qui devint plus tard évêque d'Amelia. Publiée en latin à Paris en 1669, elle fut traduite en français deux ans plus tard²⁸. On y apprend son extrême précocité pour la composition poétique. À 14 ans, «il se laissa charmer des douceurs de la poésie, et s'appliqua si heureusement à lire et à écrire des vers, que l'on était étonné de voir, que dans sa grande jeunesse, non seulement il surpassait ceux de son âge, mais qu'il pouvait même être comparé aux plus excellents poètes de son siècle»²⁹. Au chapitre VIII, Graziani explique comment le jeune homme entra dans les grâces du pape :

Le Pape Jule faisait bâtir avec beaucoup de soin et de dépense hors de la porte Flaminienne une belle maison de plaisance. Il y avait fait conduire par de longs canaux les eaux très pures d'une source ancienne. Une Nymphé de marbre, d'un ouvrage antique, qui était comme assoupie, et penchée sur une urne, les recueillait, et les distribuait dans les jardins. Jule [sic.] voulut qu'on fit diverses petites poésies à l'honneur de cette statue, pour être gravées selon la disposition, et les espaces des marbres. Tous les beaux-esprits, non seulement de Rome, mais encore de toute l'Italie, s'exercèrent sur ce sujet. Commendon avait eu dès son enfance une extrême passion

104

pour les vers. Il est vrai qu'elle était un peu diminuée : mais se sentant animé par le désir de plaire à son maître, et par cette louable émulation, qui excitait tous les savants hommes d'Italie, il composa quelques Épigrammes, qui convenaient fort au sujet, et qui remplissaient très à propos les espaces vides des marbres. Le Pape les ayant lues, comme il avait le goût fort délicat pour ces sortes d'ouvrages, il ne les approuva pas seulement, mais il commanda qu'on les fit graver, et les préféra à toutes les autres.³⁰

Graziani ne retranscrit néanmoins aucun de ces poèmes, expliquant que la promotion du jeune homme par le pape admiratif eut pour conséquence paradoxale «qu'il renonça entièrement à la poésie», détruisant au passage de nombreuses œuvres, «les brûlant avec plus de plaisir, qu'il n'en avait eu autrefois à les écrire»³¹. Certains de ces poèmes ont néanmoins survécu à de tels actes d'autocensure et sont préservés dans plusieurs manuscrits préparatoires à la *Vie* de Graziani, aujourd'hui conservés dans diverses archives italiennes³². L'éminent latiniste P. Emilio Springhetti, dans la seule étude jamais consacrée à l'œuvre poétique de Commendone, a examiné celui conservé aux archives de l'Université Pontificale Grégorienne de Rome qui contient quatorze épigrammes, de différents genres ou mètres, recensés dans le manuscrit de 15 à 28³³. Ce codex s'accompagne en outre, en appendice, d'une dissertation très intéressante du poète jésuite Girolamo Lagomarsini, datée du 6 juin 1768, qui atteste de l'authenticité des poèmes³⁴. Une première épigramme sur le nymphée fut publiée en 1783 dans le quatrième volume des *Anecdota litteraria ex mss. codicibus eruta* édité par le grand érudit et abbé Giovanni Cristoforo Amaduzzi, qui se trouve en outre être l'auteur d'une des premières études sur la Villa Giulia, malheureusement inachevée. Un de ses chapitres devait traiter des «*Poesie varie in celebrazione di questa villa, specialmente del ninfeo annesso al palazzo principale*»³⁵. Amaduzzi indique qu'il a copié l'épigramme «du codex manuscrit des archives de Cornelius Mussius, évêque de Bitunto [Bari], jadis de la bibliothèque des Frères Sylvestres de Sentium ou de Sassoferrato, maintenant du Cardinal Recteur Stefano Borgia», et donc, à la Bibliothèque Vaticane³⁶.

105

Adonium Francisci Commendonii

Ad fontem celeberrimum Iulii III. P. M.

Spectator nitidi loci,

Et fontis, geminas vides

Sacro numine virgines.

Saxo labitur altera,

Lymphis accubat altera.

Isti iniurius oscula

Figes, ut magis aestues,

Illi innoxius, ut calor

Urens, ut sitis arida

Pellatur, bibe, proloe,

Hauri, nudaque pectora

Caste respiciens, abi.

Il faut attendre 1842 pour que d’autres poèmes de la série soient publiés. Ils paraissent dans les *Spicilegium Romanum* du cardinal Angelo Mai, célèbre philologue et infatigable déchiffreur de manuscrits, vraisemblablement à partir du même codex de Graziani conservé à la Bibliothèque vaticane, déjà complété par le mémoire de Lagomarsini³⁸. Voici les poèmes dans l’ordre et la numérotation choisie par l’auteur, avec leur traduction en vis-à-vis :

I

Nympha loci niveosque sinus pectusque pudicum

Tecta iacet, crines fusa, supina caput.

Virginei flos oris hiat, patulisque labellis

Halat inoffenso blanda sopore quies.

Dextra iniecta humero tereti labentia tergo

Colligit in parvos lintea pressa sinus.

Laeva comes lateri pronae superincubat urnae,

Qua nitidis virgo desilit unda vadis.

Et fovet argentes latices levis halitus almi

Pectoris ; haud alio mitior aura loco est.

Ede diu molles animas, genialia fontis

Flumina ! Sic felix irriget ora sopor !

Sic et nympharum princeps celebrere choreis !

106

Un poème adonique³⁷

par Francesco Commendone

Pour la très célèbre fontaine de Jules III

Pontifex Maximus /Toi, qui regardes ce lieu splendide /Et cette fontaine, tu vois ces jumelles /Vierges [créées] par la grâce de Dieu. /L’une coule sur la pierre, /L’autre est étendue près de la fontaine. /À celle-ci [la deuxième] tu donneras des baisers plutôt illicites, /Afin de brûler davantage de désir ; /À celle-là [la première] tu en donneras d’assez innocents, /Afin d’apaiser la chaleur brûlante et ta soif aride. /Bois, baigne-toi, /Abreuve-toi et, après avoir jeté un regard pur sur /Leur poitrine découverte, va-t’en !

1. La Nympe de ce lieu est étendue, sa poitrine, blanche comme la neige, est couverte, couverte aussi sa gorge pudique, /[Elle] est étendue, les cheveux épars, la tête en arrière. /La fleur de sa bouche virginale s’ouvre et, à travers ses lèvres ouvertes, /Son doux repos exhale un sommeil paisible. /Sa main droite posée sur son épaule charnue tient l’étoffe qui glisse le /long de son dos, pressée en petits plis. /Sa main gauche s’étend sur un vase penché de côté, /D’où l’eau vierge descend dans ces vagues cristallines. /Le souffle léger de sa poitrine nourricière réchauffe les eaux froides ; /Aucune brise n’est plus douce nulle part ailleurs. /Fais voir au monde [, Prince,] les ondes joyeuses de cette source, /Fais voir son âme longtemps endormie ! /Qu’un sommeil profond, heureux, te rafraîchisse

Sic tibi perpetua defluat amnis aqua !

Rexque paterque hominum totum qui temperat orbem

Saepe suam dicat, semper Iulus amet !

II

Tibure ducta, patris sub Iuli montibus aureis,

Foeta undis virgo delicias pario.

III

Casta verecundis oculis pete virginis hospes

Limina, virgineas et pete purus aquas.

Labitur una vadis virgo, cubat altera virgo,

Sacra vides geminis marmora virginibus.

Labilis in blandos dum murmurat unda susurros,

Sub Iuli dormit munere nympha loci.

Et somnum et violare sacrae vada virginis, hospes,

Parce, bibe, et domino laeta precatus abi.

IV

Quisquis ab aurorae populis et luminis ortu,

Quisquis ab occasu pelagoque, ruente quadriga,

Sive aestu nimio, sive ustis frigore ab oris,

Cernis inexpletis oculis haeresque tuendo

Eximia forma recubantis virginis ora,

Compositosque in somnum artus, propriumque quieti

Obrepens per membra decus, placidisque labellis

Molliter halantes tranquilli flaminis auras ;

Hoc volo te monitum paucis, ignarus Iuli

Neforte in legem commisso, principis iram

Offendas, graviter teneros violare sopores,

Virgineosque manu latices temerare profana

Ausis, Oreadam cum sit castissima princeps.

Virgo est quam spectas efflantem pectore somnum,

Virginis ad blandae crepitantia murmura lymphae.

Scilicet haec olli pater ocia fecit Iulus.

107

ainsi le visage, /Et que ce soit ainsi, prince³⁹, que tu sois célébré par les danses des Nymphes ! /Qu’ainsi l’eau éternelle de ce fleuve coule sans cesse pour toi ! /Que Jules, roi et père des hommes qui veille sur le monde entier, /Souvent la désigne [comme] la sienne, et qu’il l’aime pour toujours.

11. Originaire de Tibur⁴⁰, [jaillissant] en bas des collines dorées du père Jules, /Moi, la vierge abondante en eau, je donne naissance aux délices.

111. Toi qui passes ici, cherche de ton regard pudique la chaste demeure de cette vierge /Et dirige-toi sans tache vers ses eaux vierges. /L’une de ces vierges coule au fond du bassin, l’autre se couche à son bord. /Tu vois ici un monument en marbre consacré à deux jumelles. /Alors que la source qui coule murmure en chuchotant doucement, /La Nympe de cet endroit dort sous l’œuvre de Jules. /Garde-toi, visiteur, de déranger le sommeil et les eaux de cette vierge sacrée, /Bois et, après avoir salué joyeusement le maître du lieu, va-t’en.

1v. [Que tu viennes] des peuples de l’aurore, là où prend naissance la lumière, /Ou des régions du couchant, [que tu arrives] par mer ou [par terre] en rapides carrosses, /[Que tu sois né] dans les contrées accablées par une trop grande chaleur ou par le froid, /Tu discernes avec des yeux insatiables et tu regardes fixement /Le visage d’une beauté remarquable de cette vierge couchée /[Et] son corps endormi, /[Et] cette beauté propre au sommeil qui glisse furtivement à travers ses membres ; /[Et tu distingues] le doux murmure du souffle tranquille qui erre par ses lèvres paisibles. /Je veux t’avertir en peu de mots, puisque tu ne connais pas Jules : /N’attise pas la rage du prince à cause d’un crime contre sa loi ! /N’ose pas perturber leur sommeil paisible /Et profaner ces eaux virginales de ta main impie, /Puisque leur princesse est la plus chaste des Oreades⁴¹. /Elle est cette vierge que tu regardes respirer paisiblement dans son sommeil, /Au son des murmures crépitants de sa douce eau virginale. /Évidemment, c’est le père Jules qui lui assure toute cette oisiveté⁴².

Sum fons virgineus, fluente pura,
Aqua virginea virginis puellae,
Nitori sacer, et sacer pudori.
Immundi procul este et impudici.

Virgo puella, virgo aqua est.
Aut purus hospes adi, aut abi.

Quant à Springhetti, il se contente de publier dans son article de 1970 un seul poème supplémentaire, huitième poème qui vient s'ajouter aux sept déjà publiés par Amaduzzi et Mai⁴³.

Este procul impurae manus,
Et impudica lumina.
Est enim aqua Virgo, quae fluit;
Virgo est puella, quae cubat.

En attendant la publication éventuelle des autres poèmes de Commendone contenus dans le manuscrit des archives de l'Université Grégorienne⁴⁴, on peut noter que ses poèmes s'articulent autour de trois thématiques principales. Avant tout, ils mettent en jeu la confusion signifiante entre la nymphe-vierge (*Virgo*) et le nom de la source *Virgo*. Les poèmes insistent sur la présence de deux vierges, l'une, la statue de marbre, personnifiant l'autre, l'eau de la source. En d'autres termes, le ressort poétique provient de l'usage répété de la paronomase, soit l'utilisation dans la même phrase de mots aux consonnances semblables mais aux sens différents, créant une indétermination voulue entre signifiant et signifié. Un second thème classique est celui de l'intrusion du spectateur, apostrophé plusieurs fois, notamment dans le premier poème publié par Amaduzzi (*Spectator*). C'est toute la thématique du regard voyeur et impur qui vient transgresser l'espace virginal du nymphée qui est réactivée ici — sur les traces de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, publié en 1499 dans la patrie de Commendone —, donnant ainsi aux poèmes une certaine charge érotique, mais articulant en

v. Je suis une fontaine virginale, une source pure, / Une eau vierge d'une jeune fille virginale, / Sacrée grâce à ma beauté, sacrée grâce à ma pudeur. / [Vous], abjects et indécents, [tenez-vous] loin de moi !

vi. Cette jeune fille est une vierge, cette eau est une vierge. / Viens avec l'âme pure étranger ou va-t'en !

Tenez-vous loin, mains impures, / Et toi, lumière indécente. / Car cette eau qui coule est l'Aqua Virgo; / Cette Vierge est cette fille qui dort.



même temps un discours sur la réception de l'œuvre d'art⁴⁵ [fig. 5]. Enfin, le désir du spectateur qui est en même temps une soif d'eau fraîche est tempéré par la présence quasi constante du pape en conclusion des poèmes. Il apparaît comme le véritable gardien, bienveillant mais sévère, des vertus virginales de la nymphe et de la dimension sacrée de la source. Ainsi, un choix guidé entre *virtus* et *voluptas* est proposé au visiteur, qui reconduit à l'idéal humaniste du *vir virtutis*, soit l'homme capable, par ses actions, d'influer sur les caprices de la fortune. Cet idéal constitue justement l'élément clé de l'*impresa* personnelle du pape Jules III, la *Prudence (ou Vertu) soumettant la Fortune*, motif omniprésent dans les décors de la villa [fig. 6ab]⁴⁶. Le thème du choix entre *virtus* et *voluptas* sera repris presque immédiatement dans les jardins de la Villa d'Este de Tivoli, construite à partir de 1550, où le célèbre épisode d'*Hercule à la croisée des chemins* est mis en scène à travers la disposition des statues dans le jardin et les décors peints de la villa⁴⁷.

Fig. 5 Benedetto Bordone (attr.), Nymphe et Satyre, gravure dans *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499, 29,5 cm x 22,4 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 23.73.1. Photo: The Metropolitan Museum of Art.



**Les sources d'inspiration pour le nymphée:
la tradition de la *huius nymphe loci***

Les poèmes de Commendone s'inscrivent au sein d'une tradition déjà bien établie à Rome une génération plus tôt consistant à composer des épigrammes célébrant — et bien souvent faisant parler — des statues de nymphes endormies associées à une source, soit le motif dit de la *huius nymphe loci*. Il s'agit d'un véritable *topos* iconographique dont les ramifications complexes tant au sud qu'au nord des Alpes, notamment chez Dürer et Cranach, ont donné lieu à d'innombrables études⁴⁸ [fig. 7]. L'origine de cette tradition iconographique remonterait à une épigramme pseudo-classique attribuée à l'humaniste Giannantonio Campano, membre de l'Académie Romaine de Pomponio Leto et datée vers 1459-1464. Trahissant l'influence des grands modèles poétiques déjà cités, notamment Martial (*Nympha sacri regina lacis...*, Ep. 9, 58) et Ovide (*Fast.* 3, 18-19), elle donnait voix à une statue de la collection romaine du cardinal Giacomo Ammannati Piccolomini, alors évêque de Pavie :

Huius nymphe loci, sacri custodia fontis
Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.
Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
Rumpere. Sive bibas sive lavere tace.

110

Fig. 6a Federico Brandani, d'après Prospero Fontana, *La Vertu soumettant la Fortune*, stuc, 1553, Rome, Villa Giulia. Photo: Wikimedia Commons.

Fig. 6b Prospero Fontana, *La Vertu soumettant la Fortune*, dessin, 1553, 36 x 24 cm, Londres, Royal Collection Trust, inv. RCIN905990. Photo: Royal Collection Trust.

Moi, Nympe de ce lieu, gardienne de cette source sacrée, / Je dors en écoutant le doux murmure de l'onde. / Ne trouble pas mon sommeil, toi, qui touches ce marbre sculpté! / Que tu boives ou que tu te baignes, tais-toi⁴⁹.



À la fin du xv^e siècle, on pouvait admirer des statues semblables dans les jardins du Cardinal de S. Clemente, Domenico della Rovere, au Palazzo dei Penitenzieri (via della Conciliazione), du cardinal Rodrigo Borgia (le futur Alexandre VI) au Palais de la Chancellerie, et peut-être aussi dans celui d'Agostino Maffei. Mais les plus célèbres et les mieux étudiées sont celles qui furent installées sous le pontificat de Jules II à la Villa du Belvédère au Vatican et dans les jardins d'Angelo Colocci et de Hans Goritz. Les choix observés à la Villa Giulia ne peuvent se comprendre pleinement sans prendre en compte ces précédents.

En 1512, Jules II acquiert de la collection d'antiques d'Agostino Maffei une grande statue de femme allongée qui vient surmonter une fontaine spécialement aménagée en forme de grotte rustique dans la cour des statues de la Villa du Belvédère, aux côtés du *Laocoön* et de l'*Apollon du Belvédère*. La statue, figurant Ariane endormie, fit l'objet de nombreux poèmes qui prolongent clairement, parfois jusqu'à la paraphrase, la tradition inaugurée par Campano. La mise en scène poétique du *Spectator* admirant la statue mais enjoint de ne pas troubler son sommeil, qui caractérise ces poèmes, connaît même une interprétation visuelle dans un dessin désormais célèbre du portugais Francesco de Hollanda

111

Fig. 7 Lucas Cranach, *La nymphe de la source*, huile sur bois, v. 1545-1550, 15,2 x 20,3 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.1.136. Photo: The Metropolitan Museum of Art.

(*Libro*, fol. 8v), daté vers 1538-1539, lequel s'intéressait d'ailleurs beaucoup aux recherches épigraphiques et aux pratiques poétiques romaines⁵⁰ [fig. 8]. Comme le montre ce dessin, la nouvelle nymphe du Vatican est identifiée comme la reine Cléopâtre à cause d'un bracelet en forme de serpent qu'elle porte au bras gauche ; un rôle qui lui permet de s'insérer à l'intérieur d'un discours diffusé par les panégyristes de Jules II célébrant le pape comme nouveau Jules César⁵¹.

Cette double identification fit à nouveau l'objet d'une mise en scène soignée sous le pontificat de Jules III, lequel s'inscrit pleinement dans les pas de son homonyme (lorsqu'on installe la statue au Vatican, le jeune Giovan Maria Ciocchi Del Monte, futur Jules III, est *cameriere* de Jules II). Dès 1550 en effet, Jules III fait déplacer la nymphe-Cléopâtre depuis le *Cortile delle statue* dans une salle — désormais dite *de la Cléopâtre* — qui conclut la grande perspective du corridor du Belvédère et charge le fontainier Curzio Maccarone de l'insérer dans une nouvelle niche rustique. Daniele da Volterra, quant à lui, est chargé de décorer la voûte de la salle de scènes centrées sur le thème chrétien de l'eau et du Salut, orientant dans un sens contre-réformiste les thématiques humanistes de la *huius nymphae loci*⁵². La Cour des statues de Jules II apparaît ainsi comme un modèle crucial pour le nymphée de la villa de Jules III ; nouveau *cortile delle statue*, on y retrouve, outre de nombreuses statues antiques, la présence centrale des Dieux fleuves (le Tibre et le Nil au Vatican ; le Tibre et l'Arno à la Villa Giulia [fig. 3]) et celle de la nymphe endormie.

Une année plus tard, en 1513, l'humaniste Angelo Colocci, secrétaire apostolique à la Curie, acheta une propriété près du quartier de la fontaine de Trevi et de San'Andrea delle Fratte où surgissaient les ruines de l'aqueduc Claudien qui apportait à Rome l'eau de l'Aqua Virgo⁵³. Dans ce jardin, qui servit aux réunions de l'Académie romaine de Pomponio Leto, figuraient de nombreuses statues et surtout des inscriptions dont l'une d'elles reproduisait l'épigramme « *Huius Nymphae Loci* »⁵⁴. En visite en 1559, le français Jean-Jacques Boissard copia l'inscription et l'associa à une statue de nymphe endormie dans une gravure subséquente publiée dans ses *Romanae urbis topographia et antiquitates*, mais l'authenticité d'une telle res-



112

Fig. 8 Francisco de Holanda, *La fontaine de Cléopâtre / Nymphe endormie*, dessin, 1538-1539, Antigualhas, fol. 8v, El Escorial, Bibliothèque de San Lorenzo.

titution ne fait plus aujourd'hui l'unanimité⁵⁵ [fig. 9]. Quoiqu'il en soit, la nymphe devint le sujet et la voix de nombreux poèmes et stimula les recherches sur l'histoire antique de la source et du culte des nymphes auquel elle était liée⁵⁶. Colocci le premier localisa son origine à Salone dans la campagne romaine dans un de ses poèmes (*Ad Nympham Salonida*)⁵⁷. L'humaniste possédait dans sa bibliothèque l'ouvrage de Frontin sur les aqueducs antiques, dont l'*editio princeps* (1484-1492) avait été mise au point par Pomponio Leto et Johannes Sulpicius et intégrée dans leur édition du *De architectura* de Vitruve⁵⁸. Les discussions humanistes qui entourèrent la restauration de l'Aqua Virgo et leur mise en scène épigraphique et poétique par les membres de l'académie romaine dans les *horti colotiani* permettent en somme de mieux comprendre les choix architecturaux et thématiques de la Villa Giulia. À cet égard, l'idée initiale consistant à organiser toute la villa autour de la source revient sans doute à l'oncle de Jules III, Antonio Maria Ciocchi del Monte, créé cardinal par son ami Jules III en mars 1511⁵⁹. En effet, c'est lui qui, en 1519, acquit le terrain *fuori Porta Flaminia* où surgit la source⁶⁰. Mécène distingué — il joua notamment un rôle dans l'élaboration de la tombe de Jules II par Michel-Ange⁶¹ — il était également un humaniste apprécié des cercles de l'Académie romaine. Angelo Colocci lui offrit par exemple le fameux *Virgile Mediceus* qu'il tenait lui-même de Pomponio Leto et qui passera ensuite aux mains de Jules III⁶².

Un troisième jardin romain donna aux *sodalides* humanistes et poétiques ses lettres de noblesse : celui du clerc luxembourgeois Hans Goritz, lui aussi attaché au service de la Curie sous le pontificat de Jules II. Situé près de la basilique de Maxence et de Constantin, il contenait une grotte avec une statue de nymphe endormie à laquelle était associée une version abrégée de l'épigramme de Campano (*Nymphae, Loci/Bibe. Lava/Tace*). Les célébrations poétiques prenaient un relief tout particulier le jour de la Sainte-Anne, sainte patronne de Goritz. Il avait fait élever pour cette sainte un autel dans l'église de Sant'Agostino associé à une statue de la Vierge à l'enfant d'Andrea Sansavino et à la célèbre fresque du prophète Isaïe de Raphaël. C'est sur un pilier près de cet autel, qui marquait l'emplacement de sa future tombe, que les



113

Fig. 9 Jean-Jacques Boissard, *Nymphe de la source dans le jardin d'Angelo Colocci*, dans Jean-Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia*, IV, Rome, 1598, pl. 25.

humanistes attachaient leurs poèmes, tels des offrandes votives. 114 Après avoir rejoint la fraîcheur du jardin de Goritz, les poètes y disposaient d'autres épigrammes, les unes attachées aux arbres cédratiers, les autres aux murs du jardin, mais aussi aux puits et aux nombreuses statues qui s'y trouvaient. Ces poèmes firent l'objet d'une édition en 1524 par Blosio Palladio, intitulée *Coryciana*, double allusion au nom latinisé de Goritz (dérivé des *Géorgiques* de Virgile 4, 127) et à la nymphe du Mont Parnasse Corycia mentionnée par Pausanias (10, 6, 3; 10, 32, 2)⁶³. Ils forment un précédent, voire un modèle incontournable aux inscriptions commanditées par Jules III au jeune Commendone.

Cultiver l'ambiguïté: les identités multiples de la nymphe

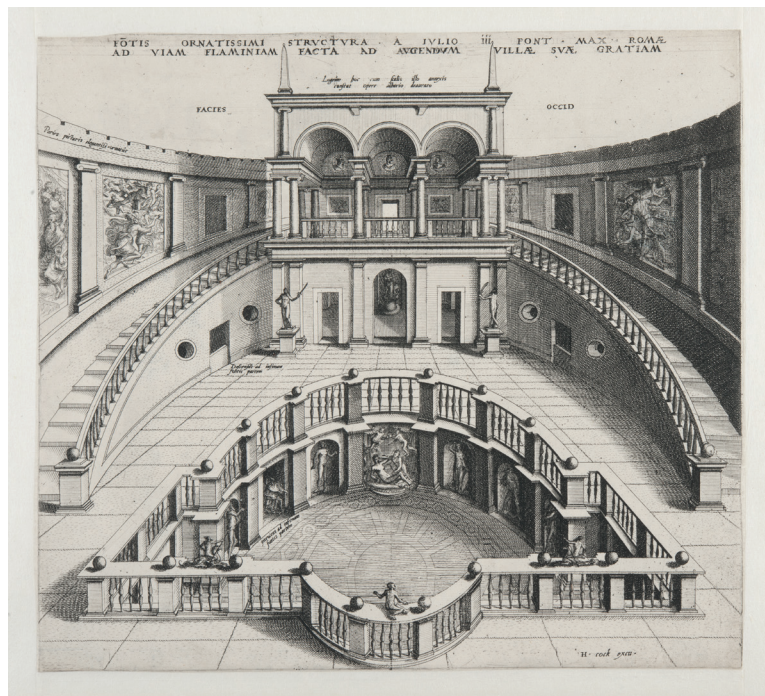
Les épigrammes inventées pour Colocci et Goritz fusionnent fréquemment l'image de la nymphe, celle de la statue, celle de la source, mais aussi celles de Vénus et de la Vierge Marie. Rien ne doit surprendre ici si l'on observe par exemple les épigrammes de l'*Anthologie grecque* qui se caractérisent par l'usage répété de figures de style jouant sur les sonorités, les positions et les relations établies entre divers mots (paronomase, allitération, chiasme, asyndète, homéotéleute, polysyndète, hyperbate) et leur signification (métonymie, métaphore, comparaison, périphrase ou synecdoque)⁶⁴. Dans le cas qui nous intéresse, le lien établi dans les poèmes entre ces *vierges* aux identités multiples témoigne aussi admirablement de la présence du sentiment religieux dans les pratiques d'invention poétique adressées aux nymphes à la Renaissance ou, comme l'exprime Phyllis Pray Bober, «de la facilité avec laquelle les poètes glissent du monothéisme au polythéisme»⁶⁵. Elles signalent, en somme, l'espace du jardin non pas tant comme paysage sacré au sens chrétien du terme que comme paysage sacral, où se fait jour ce qu'Hervé Brunon a pu nommer «la tentation humaniste du paganisme poétique»⁶⁶. Une telle polysémie largement teintée de syncrétisme est également de mise à la Villa Giulia. Mais plus encore qu'à la Vierge Marie, c'est à la Vierge en tant que constellation, la Vierge zodiacale, que ferait également référence le nymphée dans son ensemble. En effet, le pape était né le 10 septembre 1487

115 sous le signe de la Vierge et c'est sans doute pour cette raison que la petite loggia ouvrant directement sur le nymphée fut ornée d'un cycle astrologique. La dimension cosmologique du nymphée — les quatre éléments et les quatre saisons y figuraient, selon Ammannati — prenait ainsi une dimension toute personnelle⁶⁷. *Virgo* fait également référence ici à la *Virgo-Astrea-Fortuna* de Virgile, très tôt interprétée dans un sens chrétien, qui annonce un nouvel âge d'or (*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas... iam redit et Virgo; Ecl. 4, 6*), thème essentiel du pontificat de Jules III. Dès 1550, dans un spectacle donné en l'honneur de son élection, on avait dressé un Mont (allusion au nom du pape Monte) célébré par une nymphe avec le *motto* «*Aurea pax toto surget sub montibus orbe*», évocateur de la fameuse quatrième éclogue⁶⁸. Dans les mêmes années, le médecin du pape et célèbre poète Girolamo Fracastoro composa en l'honneur de Jules III un long poème pastoral sur le modèle virgilien (*Maxime divini pastor gregis, inclite Iuli; Carm. 12, 1*). Déclamé à travers la voix du dieu Pan, il est rythmé par un refrain annonçant un nouvel âge d'or (*Dicite Io, satyrisci, et Io geminate, coloni: aurea felici nascuntur saecula mundo*), jouant fréquemment sur les références aux montagnes si chères aux panégyristes du pape Del Monte⁶⁹.

Les nymphes de Hieronymus Cock et de Paolo Graziani

Malgré leur caractère fortement suggestif sur le plan visuel, les poèmes de Commendone permettent difficilement de préciser quelle était l'apparence de la statue et sa mise en scène originale dans la partie inférieure du nymphée ou *fonte bassa*. L'un des poèmes de Commendone (*Nympha loci niveosque...*) semble décrire une typologie qui correspond étroitement aux nymphes des fontaines de la Rome antique, comme celle qui se trouve aujourd'hui aux Musées du Vatican ou au musée archéologique de Tarragona⁷⁰.

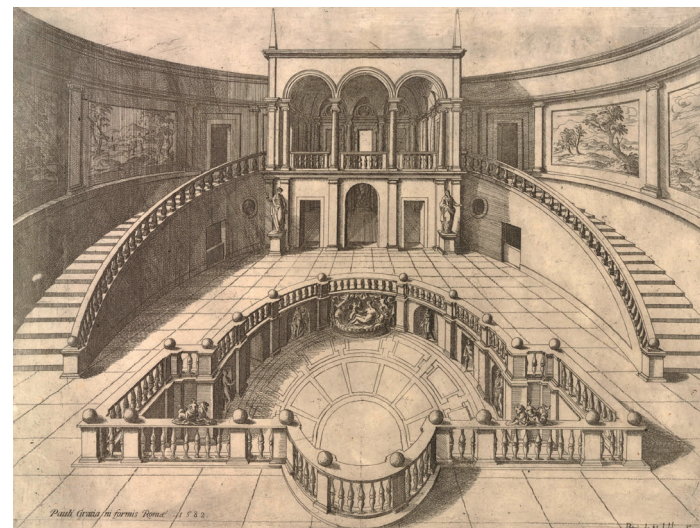
Quant aux gravures du nymphée — celle de Hieronymus Cock d'abord, datée vers 1558, puis celle de Paolo Graziani de 1582 qui en dérive —, elles montrent la nymphe dans des poses complètement différentes, bien que, dans les deux cas, elle occupe une alcôve pourvue de rideaux et est accompagnée de *putti*/cupidons. Dans la



gravure de Cock, la nymphe a le bras gauche relevé et fait face à un second personnage difficile à identifier, peut-être un satyre, dans la lignée de la célèbre gravure de l'*Hypnerotomachia Poliphili* [fig. 5 & 10]. Mais elle est largement fantaisiste, comme je l'ai montré ailleurs et il ne faut pas s'y fier⁷¹. La gravure plus tardive publiée par Paolo Graziani, actif à Rome et donc peut-être plus proche de la réalité, montre la nymphe entourée de Cupidons et appuyée sur une urne, laquelle est effectivement mentionnée plusieurs fois dans les poèmes [fig. 11]. Nova suggère que le groupe statuaire dans cette gravure est inspiré du tableau de Vénus et Cupidon dans les *Imagines* de Philostrate (1-6), hypothèse plausible puisque l'ouvrage servit de source pour plusieurs autres tableaux de la villa. Quoiqu'il en soit, la pose est très différente de celle des nymphes des fontaines de la Rome antique, de l'Ariane du Vatican, comme de la plupart des types connus de nus féminins allongés. Surtout, elle ne dort pas, alors que les poèmes font presque tous allusion à son sommeil ! Par contre, elle est très proche des *Danaë* de Corrège, de Titien et

116

Fig. 10 Hieronymus Cock, d'après Bartolomeo Ammanati, gravée par Joannes et Lucas van Doetecum, *Nymphée de la villa Giulia*; vue du côté ouest, eau-forte et burin, v.1558, 26,1 x 28,9 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv.S. V. 88763. Photo : Bibliothèque royale de Belgique.



de Primatice, tandis que sa pose et sa physionomie allongée font clairement penser à la Nymphé dite de Fontainebleau, inventée par Rosso Fiorentino, dont l'image circulait notamment dans la belle gravure de Pierre Milan et René Boyvin datée 1545-1554 [fig. 12]. Si l'on compare les deux compositions, on constate que les poses des deux nymphes et leurs membres allongés sont identiques, tandis que le chien de Fontainebleau fait place, dans la gravure romaine, à un Cupidon ailé, peut-être emprunté à Corrège. Pour questionner ces ressemblances, on peut rappeler qu'au début de 1540 puis à la fin de 1545, Primatice, le maître d'œuvre italien de Fontainebleau,

117



Fig. 11 D'après Hieronymus Cock, publié par Paolo Graziani et Pietro de' Nobili, *Nymphée de la villa Giulia*, dans *Speculum Romanae Magnificentiae*, gravure, 1582, 30,1 x 40,6 cm, Londres, British Museum, inv.1950.0211.67. Photo: Trustees of the British Museum.

Fig. 12 René Boyvin et Pierre Milan, *La nymphe de Fontainebleau*, gravure, 31,8 x 52,7 cm, v.1545-1554, New York, Metropolitan Museum, inv.32.105. Photo: The Metropolitan Museum of Art.

se rendit à Rome depuis la cour de François 1^{er} dans le but d'y faire provision d'antiques et d'exécuter des copies en bronze des plus célèbres sculptures de la Cour du Belvédère. Il réalisa ainsi une copie de l'Ariane endormie qui fut placée à Fontainebleau dans la grande *Galerie* de François 1^{er} avant d'être déplacée dans les Jardins de la Reine⁷². Or, il fut assisté dans ce travail par le jeune Vignole qui, quelques années plus tard, allait concevoir, avec Giorgio Vasari et Bartolomeo Ammanati, le nymphée de la Villa Giulia. D'autre part, l'inscription sous la gravure de Milan et Boyvin indique que la nymphe béllifontaine était le modèle peint d'un dessin conçu pour une sculpture. On pense que Primatice, à qui ce projet est attribué, devait en tirer une figure de cuivre qui aurait servi à orner la porte du château, selon la volonté du roi lui-même, et ce, au moment où l'artiste travaillait avec Vignole à la fonte des modèles antiques rapportés de Rome⁷³. Vignole se serait-il inspiré de la prestigieuse demeure royale où il avait travaillé pour concevoir le nymphée du nouveau pape, se souvenant de la légende bellifontaine pour mettre en scène celle de l'Acqua Virgo⁷⁴? Malgré le caractère séduisant d'une telle hypothèse, il faut rester prudent et suggérer plutôt que l'auteur de la gravure se serait inspiré pour concevoir sa vue du nymphée de gravures prééxistantes, notamment celle de Milan et Boyvin, à une époque où le nymphée avait été vidé de la majorité de ses statues. En effet, à la mort de Jules III, son exceptionnelle collection fut largement dispersée et on ignore tout du destin de l'énigmatique sculpture, une fois privée de son fameux gardien⁷⁵.

L'auteur de la *Lex hortorum* : l'humaniste portugais

Aquile Estaço (Achilles Statius, 1524-1581)

Aucune inscription ne semble avoir été ajoutée au décor du nymphée, à l'exception des deux longs textes gravés sur des plaques de marbre ou *Lex hortorum* qui accueillent encore aujourd'hui les visiteurs au pied des deux grandes rampes semi-circulaires [fig. 13ab]. Le premier consiste en une charmante description latine de la villa qui fait l'éloge du jardin et de ses sculptures, des jeux d'eau, des bassins de poissons et des volières. Les visiteurs sont enjoins à jouir de ces merveilles à condition

118

de ne pas causer de dommages. Tout comme dans les poèmes de Commendone, l'auteur de la *Lex* personnifie la source en la désignant par le terme *virgo* et demande au visiteur de ne pas la déranger en utilisant le verbe *temerare* qui signifie souiller, profaner, violer. On trouve donc ici l'avertissement aux spectateurs, typique du genre de la *Huius Nympha loci*, mais aussi une idée plus précise de la fonction de la source auxquels les visiteurs devaient véritablement s'abreuver :

Aquam hanc, quod est virgo, ne temeranto;
sitimque fistulis non flumine, poculis non osculo aut volis extingunto⁷⁶

Le second texte gravé dérive moins de la poésie ekphrastique que de l'administration légale et testamentaire et marque la cession de la propriété au frère du pape Baldovino del Monte — avec défense d'aliénation —, un acte qui remonte à novembre 1553⁷⁷. Lorsque Lagomarsini en 1768 puis Mai en 1842 visitent la villa en ruine — seul un Hubert Robert réussit à sublimer le sentiment de tristesse devant l'état lamentable de la villa [fig. 13] — ils ne trouvent aucune trace des poèmes de Commendone et il faut croire que le projet évoqué par Graziani fut tout simplement avorté à la mort du pape⁷⁸.

L'idée de faire graver des vers dans un jardin de sculptures n'était pas nouvelle. Le jardin du cardinal Carafa sur le Quirinal était, selon Francesco Albertini (1510), décoré «de nombreuses épigrammes» tirées de Virgile, Pline, Hésiode, Caton, Varron ou Columelle. Dans les années 1520, l'organisation harmonieuse d'inscriptions poétiques antiques et modernes et de statues fit aussi l'objet d'une mise en scène recherchée dans le jardin d'antiques du cardinal Andrea della Valle. Ces deux jardins étaient d'ailleurs chacun pourvus d'une *Lex hortorum* qui anticipent celle de la Villa Giulia⁷⁹. Cette dernière possédait aussi un très grand nombre d'inscriptions antiques. Amaduzzi indique que le jardin était entouré d'un haut mur orné d'inscriptions et de bas-reliefs qui dépassaient la centaine⁸⁰. Rodolfo Lanciani note, quant à lui, la fréquence de l'indication «in hortis Iulii III pont. max.» dans le volume VI du *CIL* (*Corpus inscriptionum Latinarum*) consacré à la ville de Rome⁸¹.

119

Qu'ils ne dérangent pas cette eau,
puisque'elle est vierge; / qu'ils étanchent
leur soif dans les fontaines, non pas dans
le fleuve, avec des verres, non pas avec leur
bouche ou la paume de leur main.



De nombreux visiteurs ont copié la *Lex hortorum* de la Villa Giulia dans le cadre de récits de voyages⁸². À ma connaissance, les mentions les plus anciennes, outre celle de Jean-Jacques Boissard qui visite la villa en 1559, se trouvent dans deux manuscrits conservés à la bibliothèque Vallicelliana de Rome. Elles sont très intéressantes car elles rapportent un texte légèrement différent de celui que l'on peut lire dans le nymphée et qui fut ensuite si souvent publié. Le premier manuscrit, cod. Vall. G. 51 (c. 333r-c. 334r) s'apparente à des miscellanées concernant la ville de Rome⁸³. Le second manuscrit, cod. Vall. B. 106, est mieux connu car il rassemble un ensemble de textes du célèbre humaniste portugais Aquiles Estação (Achilles Statius), dont la bibliothèque et les écrits sont à l'origine de la fondation de la bibliothèque Vallicelliana⁸⁴. Jozef Ijsewijn signale le poème sur la Villa Giulia intitulé *Lex hortensis* (fol. 178 = 187v) comme étant une invention d'Estação «en latin archaïque», ignorant qu'il correspond, à quelques détails près, à celui gravé dans le nymphée⁸⁵. On pourrait arguer qu'Estação a tout simplement recopié plus tardivement l'inscription dans le cadre de ses études poussées sur l'épigraphie ancienne qui le conduisirent à visiter de nombreux jardins de Rome. Cependant, cette hypothèse n'explique pas les différences, mêmes mineures, entre les deux versions. Les titres sont différents, le poème du Ms. B. 106 ne contient aucune abréviation, et plusieurs mots et accords varient. D'autre part, la récolte épigraphique d'Estação — qui porte, qui plus est, sur des inscriptions antiques et non pas modernes — est contenue dans un autre manuscrit, cod. Vall. B. 104, qui est fort différent dans sa conception et sa genèse du cod. Vall. B. 106. Ce dernier ne contient pas de transcriptions épigraphiques et renferme essentiellement les *carmina sacra* et *carmina profana* composés par le poète⁸⁶. On peut donc raisonnablement attribuer l'élégante *Lex hortorum*/*Lex hortensis* de la Villa Giulia à Aquiles Estação, l'un des meilleurs latinistes de son temps et non pas à Commendone comme l'avait suggéré Ammaduzzi. Son établissement officiel à Rome est daté généralement à 1559, mais il aurait pu s'y rendre alors que Jules III était encore sur le trône papal, vers 1555 selon Isjewin, voire envoyer le poème depuis Paris, les Pays-Bas ou Padoue où il séjourna durant ces années de *peregrinatio academica* avant de s'installer de manière

Fig. 13 Hubert Robert, *Le nymphée de la villa Giulia*, dessin à la sanguine, v. 1761, 39,8 x 53 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. 59.23.71. Photo: The Metropolitan Museum of Art.

définitive dans la ville éternelle où il fit une brillante carrière au sein de la Curie romaine⁸⁷. La poésie occupe une place importante dans son œuvre et à Rome ses meilleurs amis sont des poètes. L'allemand Paulus Melissus le désigne comme «la fierté des poètes», mais la plupart de ses compositions attendent encore d'être éditées.

Ippolito et Lelio Capilupi (1511-1580 ; 1497-1560): une villa virgilienne

Parmi les courtisans qui jouèrent un rôle politique et diplomatique important à la cour de Jules III, il faut compter le poète originaire de Mantoue Ippolito Capilupi, secrétaire du duc de Mantoue, et son frère Lelio Capilupi, surnommé le «second Virgile de Mantoue»⁸⁸. George Hugo Tucker a récemment analysé avec beaucoup d'acuité et de précision la grande description poétique de la Rome de Jules III que l'on trouve dans le centon x des *Centones ex Virgilio* de Lelio Capilupi, ouvrage publié à Rome en 1555 et dédié à Joachim Du Bellay (*Ad Iulium III. Pont. Max. Cento x. Romae Prosopopeia*). Le poème est entièrement composé de fragments virgiliens tirés principalement de l'*Énéide*, réactivant ce faisant l'homonymie prestigieuse et pseudo-généalogique entre le pape Jules III et Iule-Ascagne, fils d'Énée et fondateur mythique de Rome⁸⁹. Le centon inaugural consacré spécifiquement à la Villa Giulia (*Ad Villam Iuliam Iulii III. Pont. Max.*), composé dans l'esprit des *Silves* du Stace et de Politien, et précédé de trois distiques d'Ippolito qui le consacre au pape, réactive ainsi, comme chez Fracastoro, l'image de la *vigna* papale comme campagne virgilienne :

Virgilius cecinit divini ruris honores,
Et sacri fontis murmur IVLE tui.
Nulla fugit tam dulce sonans pede lympha per herbas.
Non usquam floret tam bene cultus ager.
Haec igitur merito celebravit Musa Maronis.
Non alio poterant dulcius ore cani.

L'*Aqua Virgo*, célébrée ici comme source sacrée, reçoit évidemment dans le poème une place centrale au moment de décrire le

Virgile-même a fait l'éloge de la beauté de cette divine campagne / Et du murmure de ta fontaine sacrée, ô Jules. / Aucune autre source ne ruisselle dans l'herbe en chantant sur un si / doux rythme ; / Aucun autre domaine cultivé avec tant de soin ne se couvre d'aussi belles couleurs. / La Muse de Virgile les a célébrés ainsi avec bonne raison / Et aucun autre aède n'aurait pu les chanter plus délicatement⁹⁰.

nymphée (v.50-58) dont sont évoqués notamment les majestueux platanes. Je donne ici le passage original latin avec les notes explicatives et les traductions fournies par Tucker qui fournissent un aperçu de l'extrême virtuosité de ce poème. De part et d'autre du poème, Capilupi a indiqué les sources des extraits de Virgile cousus ensemble dans son poème. La note placée dans la marge de gauche [placée ici à droite] indique bien que la source dont il est question correspond à la statue de la nymphe :

	[...] <i>prospectat euntem</i> ⁹¹	Æ. VII.	
G. IIII.	<i>Illa quidem</i> ⁹² , <i>largoque humectat flumine vultum</i> ⁹³ .	Æ. I.	
Æ. I.	O quam te memorem Virgo ⁹⁴ <i>que maxima Sacro Fonte sonans</i> ⁹⁵ : <i>cælo ve quibus te laudibus æquem</i> ⁹⁶ ?	Æ. VII.	Marmoream imagi[-] nem virginis quæ fonti præ est, alloquitur ⁹⁷
Æ. I.	<i>Nympharum domus hic</i> ⁹⁸ , Vivoque sedilia saxo ⁹⁹ .	Æ. XI.	
G. II.	<i>Inter enim labuntur aquæ</i> ¹⁰⁰ , mirabile visu ¹⁰¹ .	Æ. I.	
Æ. VIII.	<i>Nymphæ laurentes</i> ¹⁰² , præstanti corpore Nymphæ ¹⁰³ ,	Æ. XII.	
G. IIII.	<i>Cæsariem effusæ nitidam per candida colla</i> ¹⁰⁴ :	Æ. I.	
Æ. VII.	<i>Corpora sub ramis deponunt arboris altæ</i> ¹⁰⁵ . ¹⁰⁶		

Ippolito composa également deux sonnets sur l'Aqua Virgo. Publiés en 1590 dans les *Capiluporum carmina*, ils remontent peut-être aux années où les frères Capilupi fréquentaient assidûment la Villa Giulia ou bien, plus vraisemblablement, au moment où Pie IV décida de restaurer l'aqueduc, en juin 1561¹⁰⁷.

Joachim Du Bellay (1522-1560): une villa dionysiaque

Joachim Du Bellay arriva à Rome en 1553 comme secrétaire et parent du cardinal Jean Du Bellay, lui-même éminent latiniste et mécène d'un des plus beaux jardins d'antiques de Rome, les *Horti Bellaiani*¹⁰⁸. Il se lia d'une amitié forte avec Lelio Capilupi ainsi qu'à d'autres membres de l'«Accademia de' Vignuaioli» comme Annibal Caro, à qui il dédia plusieurs poèmes élogieux¹⁰⁹. La Villa Giulia fut sans nul doute un lieu de rencontre privilégié pour ces lettrés unis par un même amour pour les plaisirs champêtres que le programme décoratif de la Villa Giulia, centré sur l'eau, mais aussi le vin, mettait en valeur plus que toute autre villa de

la Renaissance. À cet égard, il faut rappeler que Caro avait terminé l'adaptation en italien du célèbre roman pastoral grec de Longus *Daphnis et Chloé* (1538) dont Charles Davis a suggéré qu'il avait probablement influencé les décors de la villa, notamment le nymphée, et dans lequel le thème central de la nymphe et du satyre est complété par de très fréquentes allusions au culte de Bacchus¹¹⁰. Cette œuvre était connue tant de Capilupi que de Du Bellay¹¹¹ et c'est un tel contexte qu'il faut invoquer pour signaler une première épigramme composée par Du Bellay sur la fontaine du nymphée, publié en 1558 à Paris dans ses *Poematum libri quatuor* :

In fontem Iulii III. P. M.

Cur has mampineis iugis Iulus

Fontis Virginei Deas sacrarit,

Hospes scire cupis ? Ferunt Lyæum

Ignibus patriis adhuc rubentem

Nymphas culmina montium colentes

Hoc pellucidulo abluisse fonte.

Le poète fait ici écho à la grande quantité de vignobles qui composaient l'immense parc de la Villa Giulia. Il renvoie aussi au décor de la voûte de la grande loggia semi-circulaire traitée comme une magnifique pergola et complétée par plusieurs tableaux en dessus-de-porte sur des thèmes bachiques. Le thème du vin et de l'eau est surtout développé dans la salle du rez-de-chaussée située au nord du vestibule d'entrée, décorée entre 1553 et 1555 par Prospero Fontana et son atelier. Elle est entièrement dédiée à Bacchus et aux nymphes [fig. 14ab]. Des dessins aujourd'hui dispersés de Giorgio Vasari pour les peintures prévues dans le nymphée indiquent aussi que le thème bachique devait y figurer sous la triple thématique virgilienne des *Cerealia*, *Baccanalia* et *Fontanalia*¹¹³. Le thème sera précisément développé par un ami de Du Bellay, le grand poète Marc-Antoine Muret, lorsqu'il composera quelque vingt ans plus tard son éloge des fontaines de la villa d'Este de Tivoli¹¹⁴.

Il appartenait aussi à l'auteur de la *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse* (1549) de transférer à sa langue maternelle le prestige et l'*argutia* attachés à la tradition poétique de la nymphe

124

Sur la *Fons Virginis* [De la Villa Giulia] du souverain pontife Jules III / Pourquoi Jules a-t-il immortalisé les déesses / De la *Fons Virginis* sur ces collines couvertes de pampres, / Tu désires le savoir, visiteur ? À cause de Lyæus [Bacchus-Dionysos], dit-on, / Qui, encore tout rouge des feux paternels, / A été lavé par les Nymphes habitant les sommets de ces monts / Dans cette source cristalline¹¹².



endormie, comme l'avaient fait quelques années auparavant les poètes de la Pléiade dans leurs poèmes sur la fontaine du château d'Arcueil (1549)¹¹⁵. Outre le sonnet XII du *Songe* (1558) qui met en scène nymphes et satyres assemblés auprès d'une source, Du Bellay composa deux sonnets en français sur la *Fons Virginis*, l'un avant et l'autre après la mort du pape qui survint à la Villa Giulia, le 23 mars 1555. Ils paraissent pour la première fois à Paris en 1569 dans les *Œuvres françaises* éditées par Frédéric Morel, réactivant tous les topoi poétiques de la *nympha loci*¹¹⁶ :

La Nymphe Dormante

À la fontaine de Pape Iules III

Bien fut iadis la chasteté craintive,

Seule n'osant par les bois s'égarer,

Où sur les eaux, de peur d'y demeurer

De quelque Dieu peu chastement captive.

Fig. 14ab Prospero Fontana et atelier, *Scènes avec Bacchus et des nymphes*, 1553-1555, Villa Giulia, salle de la Fortune. Photo: Wikimedia Commons.

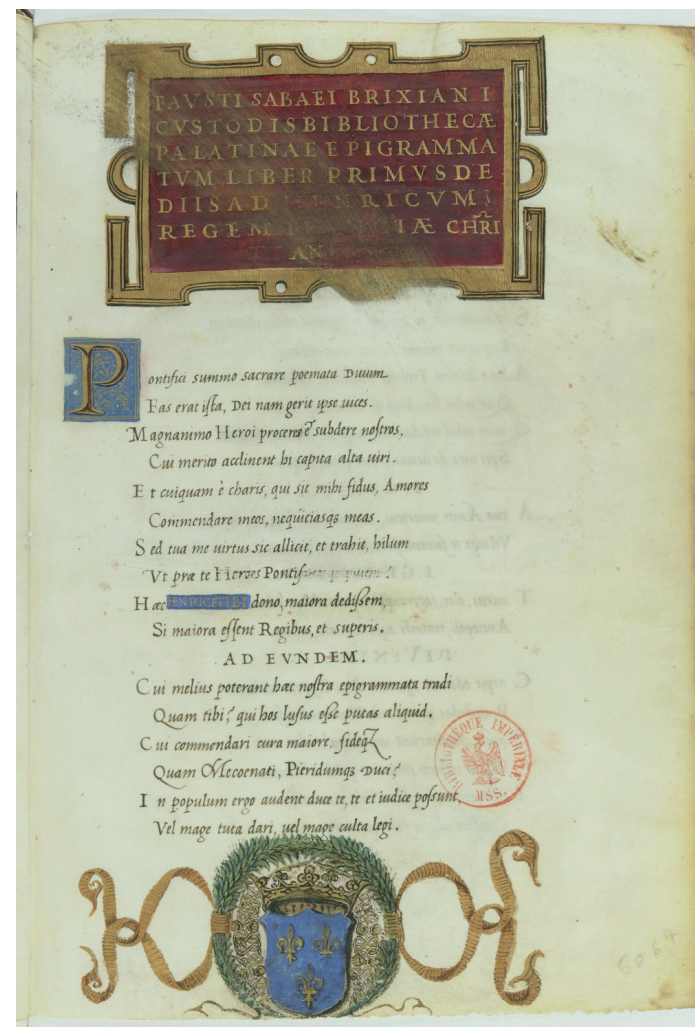
Des Dieux cornus la grand'troppe lassive
 Ne permettoit les Nymphes s'asseurer,
 Feust au repos, feust pour desalterer
 Du long travail la chaleur excessive.
 Donques pourquoy est mon dormir si long,
 Ce qu'autre Nymphé en seurté ne fait onc ?
 Cesse, passant, de t'en donner merveille.
 Iules qui peut les Dieux mesmes fascher,
 A commandé qu'au pied de ce rocher
 Et seule, & nue, & chaste ie sommeille.

Elle mesme apres la mort du Pape.

Ce n'estoit pas le sommeil, qui fermoit
 Si longuement ma paupiere serree :
 Donques pourquoy suis-ie tant demeuree
 Tenant fermé l'œil qui point ne dormoit ?
 Iadis mon eau, qui craintive souloit
 Des yeux mortels se tenir separee,
 Pour estre plus des hommes assuree
 Dessoubs ces monts secretement couloit.
 Depuis voyant que l'honneur de mon onde,
 Iules, par toy estoit publique au monde,
 Mes yeux honteux n'ont ozé voir le iour.
 Mais puis qu'aux tiens la lumiere est faillie,
 Pour n'estre plus de vergongne assaillie,
 Te m'en retourne à mon premier sejour.

Fausto Sabeo (1475-1559) : le triomphe de l'épigramme

On doit une importante série de poèmes sur la nymphe de Jules III à l'un des plus éminents bibliothécaires de la Bibliothèque Vaticane, Fausto Sabeo. Appelé à Rome par Léon X, il appartient pleinement à l'humanisme romain d'avant le sac qui consacra le triomphe de la poésie au jardin — il adressa ainsi des poèmes à Angelo Colocci et Blosio Palladio — et fut chargé, avec le cardinal Antonio del Monte, de mesurer les dommages subis par la bibliothèque dont il termina le recatalogage en 1533. Il fut particulièrement attaché



à la France et ne tarit pas d'éloges sur le cardinal Jean Du Bellay. Ses épigrammes furent rassemblés dans un magnifique recueil dédié au roi de France Henri II, *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque*, publié à Rome en 1556, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de France [fig. 15]. Parmi ses innombrables épigrammes inspirées de Catulle, de Martial et de l'*Anthologie grecque* — certaines, titrées «*e Graeco*», sont des traductions latines d'épigrammes grecques de l'*Anthologie* —, nombreuses

Fig. 15 *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque*, Rome, 1556, Ms. Lat. 17 908, Paris, Bibliothèque nationale de France. © Gallica/BNF.

sont celles qui portent sur des œuvres d’art et, notamment, les sculptures qui ornaient les jardins de Rome : celles, célèbres, de la cour du Belvédère, mais aussi celles du jardin de Blosio Palladio sur le Monte Mario, du cardinal Cervini sur le mont Amiata et de la Villa Giulia¹¹⁷. Ces poèmes ont fait l’objet il y a quelques années d’une édition allemande très soignée, accompagnée notamment de commentaires sur les statues¹¹⁸. Le poète consacre une série de quatre épigrammes à la Fontaine de la Vierge toutes intitulées « *In fontem Virginis In Hortis Iulii Tertii Pont. Max.* » :

[37] (p. 136)

Quae pedibus liquidis vitreas percurritis undas
Atque susurratis carmine dulcisono,
Nympha loci, o Nymphae, hic dormit, vos parcite somnum
Rumpere, dum blandae luditis et canitis.

[38] (p. 144)

Huc veniens taceas, hic Cypria lassula dormit,
Alludunt blando murmure Nereides.
Sola licet, secura cubat, non numine tantum,
Sed vigili cura principis et studio.

[39] (p. 148)

Ne me vexato, sum lassa puella quiescens,
Iulius errantem repperit hicque locat,
Ut sim Virginei fontis custodia virgo;
Montia Nympha vocor, quae Charis una fui.

[41] (p. 151)

Hic sese lavit nitidis Venus aurea in undis,
Quum vicit divas lotaque et una duas.

Outre le recours peu original aux jeux de mots sur le nom du pape (*Montia Nympha*), le poète inclut une série d’allusions plus subtiles et érudites. Dans le premier poème, *Nympha loci* renvoie à la célèbre épigramme de Campano. *Cypria* désigne, dans le second, l’île de Cythère, où serait née Vénus. Sabeo assimile, dans la troisième

128

Vous, qui courez à travers les ondes cristallines avec vos pieds limpides, / Et qui murmurez un poème mélodieux, / Ô Naiades, ne troublez pas le sommeil de la Nympe de ce lieu qui dort ici, / Lorsque vous jouez et chantez tendrement.

Si tu passes par cet endroit, tais-toi, car Cypria dort ici fatiguée, / Plaisantent les Néréides d’un doux murmure. / Même si elle est seule, elle repose en toute sécurité, non tant grâce à sa nature divine, / Mais surtout par le soin et le zèle de ce prince attentif.

Ne me trouble pas ! Je suis juste une jeune fille fatiguée qui se repose. / Jules m’a trouvée en train d’errer et il m’a amenée en ce lieu, / Afin que je devienne moi, vierge, la gardienne de la Fontaine de la Vierge ; / On m’appelle la nymphe Montia, autrefois une des Charités.

C’est ici que la rayonnante Vénus s’est lavée dans l’onde scintillante / Avant qu’elle ne vainque, à elle seule, les deux autres déesses.

épigramme, la nymphe papale avec *Charis*, l’une des Charités de la mythologie grecque. Associées aux Grâces par les romains, elles désignaient des déesses personnifiant la vie, la beauté et la grâce ; en grec, « source de joie ». Le terme peut aussi renvoyer à certains éléments du décor, soit les allégories féminines des vertus figurées au plafond du Salon de la Fortune, incluant la Charité, qui fonctionnent en somme comme les alter ego chrétiens des nymphes païennes omniprésentes dans le décor¹¹⁹ [fig. 16]. On les retrouve encore dans l’un des médaillons ovoïdes qui ornaient l’entrée de la loggia du Nymphée figurant la Religion et la Charité¹²⁰. Enfin, le quatrième poème insiste sur l’association entre la nymphe et Vénus, avec une allusion cette fois au Jugement de Pâris à l’issue duquel Vénus reçoit la pomme d’or (*Venus aurea*). Il s’agit de l’élément déclencheur de la guerre de Troie, des pérégrinations d’Énée et des origines de Rome, un thème-clé du pontificat de Jules III et de sa villa¹²¹.

L’ouvrage de Sabeo représente le triomphe de l’épigramme. Le genre fit rarement l’objet d’une telle somme, plus de trois mille vers ! Considéré comme un moyen de se distinguer, de démontrer son ingéniosité dans la variation infinie d’un même thème, l’épigramme fut surtout pratiquée par des jeunes poètes qui, comme Commendone, abandonnent ensuite souvent l’exercice ; exercice qui leur a néanmoins permis d’accéder à une certaine position sociale. En effet, l’épigramme est avant tout un art courtisan, un moyen d’attirer l’attention pour le poète tandis qu’il constitue un outil politique efficace pour le mécène à qui il est destiné. Pour Sabeo, octogénaire à la mort du pape, la pratique de l’épigramme est moins l’occasion de saisir des opportunités qu’elle est l’œuvre de toute une vie, signalant aussi la codification du genre, cautionné par les traités parus quelques années auparavant de Francesco Robortello (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, 1548) et surtout de Julius Scaliger (*Iulii Caesaris Scaliger Novorum Epigrammatum, Liber unicus*, 1533 ; *Poetices libri septem*, 1561) qui l’étudient de manière savante et détaillée¹²². Les épigrammes de Sabeo sur la nymphe de l’Aqua Virgo renverraient, selon Scaliger, à l’évocation de ce qui est *mollis* (doux), *tener* (tendre), *languidus* (délicat) et *suavis* (charmant) : belles figures au repos, aux mouvements gracieux redoublés par l’image de l’eau figurée dans tous ses aspects sensuels,



Fig. 16 Federico Brandani, d’après Prospero Fontana, *Charité*, stuc, 1553, Villa Giulia, salle de la Fortune. Photo : Wikimedia Commons.

lieux silencieux et ombragés qui incitent à la détente — autant de *topoi*, en somme, du *stylus humilis* de la poésie pastorale¹²³.

130

Miguel Da Silva (1480-1556): le sculpteur amoureux

Eduardo del Pino González a récemment signalé un autre poème sur la fontaine de Jules III composé par Miguel da Silva, poète néo-latin portugais, évêque de Viseu puis cardinal, l'un des plus grands humanistes de son temps. Le poème se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque de l'Escorial tandis qu'une copie plus tardive existe aussi à la Bibliothèque Nationale de Florence¹²⁴. En nous appuyant sur les recherches fondamentales de Sylvie Deswarte-Rosa sur la Rome de Miguel da Silva, commençons par donner un bref aperçu de l'étoffe du personnage avant d'examiner le poème¹²⁵.

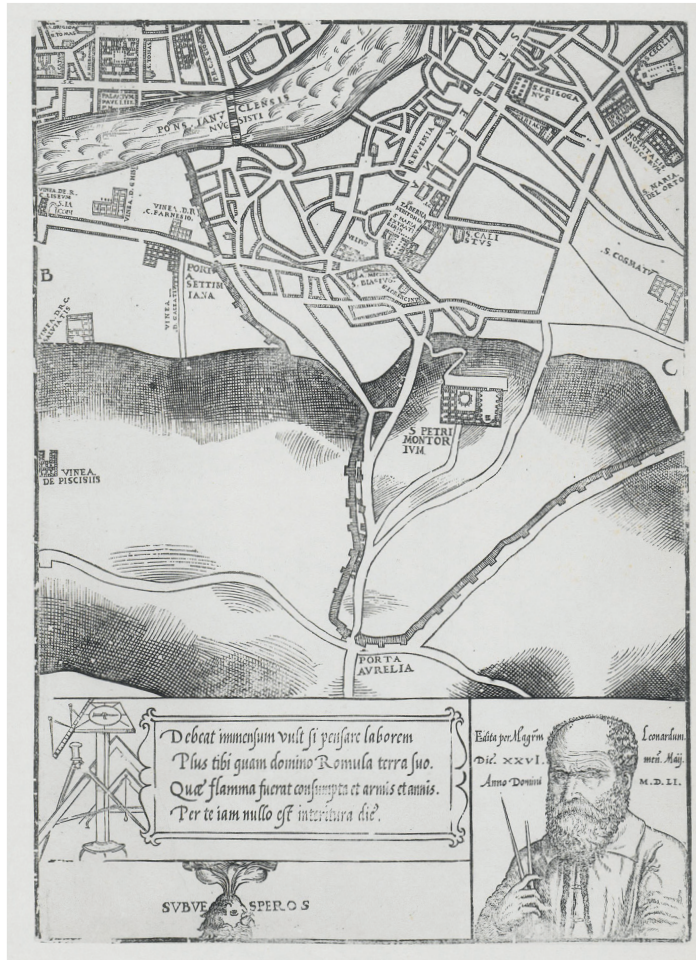
Miguel da Silva s'établit comme un personnage incontournable de la Rome de Léon X et de Clément VII en qualité d'ambassadeur du roi du Portugal entre 1515 et 1525. Contre l'avis du roi, il retourne ensuite s'établir à Rome en 1540 où, malgré la confiscation de ses biens et la disgrâce royale dont il fit l'objet, il est nommé cardinal par Paul III dès l'année suivante. Il meurt à Rome en 1556 sans que sa mise à l'écart ne remette en cause sa renommée de grand humaniste et homme de lettres. Miguel da Silva incarne en effet l'idéal du parfait courtisan. C'est à lui qu'est dédié en 1527 le fameux *Libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione. Formé à Sienne, frotté de néo-platonisme florentin, intime de Léon X et grand ami du pape Clément VII, il compte parmi ses amis intimes Blosio Palladio, Lattanzio et Claudio Tolomei, Jacopo Sadoleto et Giovanni Rucellai, dont il fréquente le célèbre jardin florentin (*Orti oricellari*) où l'on tente de faire revivre l'Académie de Marsile Ficin. Sa renommée est immense. Son compatriote André de Resende écrit de lui en 1531 dans son *Erasmii Encomium* qu'il est «extrêmement connu dans le monde latin et dans la ville de Rémus [Rome], également savant dans les deux langues, embrassant dans sa seule poitrine la philosophie et la haute poésie, et d'égale valeur en toutes deux», ou encore en 1534 dans *Pratio pro Rostris*: «Miguel da Silva, nourrisson des

deux Muses, brûlant d'enthousiasme pour toute l'Antiquité, qui a rempli du bruit de son érudition l'Italie entière».

131

Ses activités de lettré sont intimement liées à l'univers des jardins. D'abord ceux d'Angelo Colocci, qui s'intéresse à la littérature portugaise, avec qui il partage de très nombreux intérêts, notamment dans le domaine des études grecques et de l'épigraphie. Il figure dans la liste de poètes dressée par Colocci dans le Ms. Vat. Lat. 3 450 à côté de Pietro Bembo, Jacopo Sadoleto, Egidio da Viterbo, Fabio Vigili, Claudio Tolomei, Janus Lascaris, Ludovico Ariosto, Giangiorgio Trissino, Girolamo Britonio, etc. Après le sac de Rome, Miguel da Silva fréquente le cénacle du jardin de Blosio Palladio, la Villa delle Peschiere, construite vers 1532 près du Vatican, où l'on essaye de recréer l'atmosphère cultivée d'avant 1527. Ces réunions poétiques sont notamment évoquées par Marcantonio Flaminio dans ses *Carminum Libri VIII* (1727).

Le cardinal de Viseu possédait lui-même un jardin immédiatement attenant à la célèbre villa d'Agostino Chigi chantée par l'ami Blosio Palladio. La façade du palais, tout proche de la petite église de San Jacopo in Settignano, donnait sur la via della Lungara, tandis que les jardins bordaient le Tibre, jouxtant les écuries de la future Farnésine. La propriété est visible sur le plan de Rome de 1551 de Leonardo Bufalini, marquée «VINEA. DE. R. C. LISEVM» c'est-à-dire, «vigna du cardinal de Viseu» [fig. 17]. Ce jardin reste extrêmement méconnu, mais sa réputation semblait bien établie si l'on en croit le témoignage intéressant du voyageur Silésien Seyfried Rybisch qui visite Rome en septembre 1554. Outre la Villa Giulia, dont il donne une intéressante description en latin, il indique à propos des jardins de Miguel da Silva: «Il y a sur les bords du Tibre le très beau palais du cardinal espagnol [sic] de Viseu: ses jardins possèdent quantité de délices fort agréables et ont été ornés à grand frais et suivant un agencement admirable d'une foule d'arbres variés, de forêts d'orangers, d'une profusion de belles fontaines; ils sont agrémentés d'oiseaux enfermés dans des cages grillagées»¹²⁶. Un *avviso* d'Angelo Oldradi sur les terribles inondations de 1557 confirme que le jardin du cardinal était célèbre à Rome: «Ha ruinato anchora il Giardino si famoso di Viseo, posto su la riva del Tevere, la bellezza del quale, a chi non l'a veduto,



come havete voi sarebbe difficil cosa a credere»¹²⁷. Le cardinal se passionnait évidemment pour les antiquités. Il semble avoir été le premier, en 1525, soit plus de vingt ans avant le roi François 1^{er}, à avoir fait réaliser des moulages de sculptures antiques pour les envoyer au Portugal¹²⁸.

Peu de ses poèmes ont été conservés. On en trouve dans diverses anthologies, celle de Giovanni Matteo Toscano (*Carmina illustrium poetarum Italarum*, Paris, 1577) ou celle de Tommaso Buonaventura et Giovanni Gaetano Bottari (Florence, 1722). Sylvie Deswarte-Rosa a publié le grand poème *De Aqua Argentea* sur

Fig. 17 Leonardo Bufalini, *Plan de Rome*, 1551, détail avec le jardin du cardinal de Viseu, Miguel da Silva sur les bords du Tibre (en haut à l'extrême gauche). Photo: Universitätsbibliothek Heidelberg.

l'aqueduc d'Évora adressé au roi Jean III et mentionne son épigramme pour la ville de Rome à l'occasion de l'exposition des Fastes Consulaires au Capitole ainsi que d'autres épigrammes adressées à Titien, à Camilo Vitelli et à Blossio Palladio.

Le poème sur la nymphe de Jules III est très intéressant. S'il fait parler la statue elle-même selon le procédé très convenu de la prosopopée, Silva choisit comme «pointe» de son poème la question de ses identités multiples et changeantes, évoquant du même coup la production poétique que nous avons, sans doute en partie seulement, rassemblée dans cette étude.

In statuam puellae ad Aquam Virginem

Michaelis Sylvii Cardinalis

Quae nuper de me multi cecinere caveto,

Hospes, ne male te carmina decipiant.

Non dea, non fontis numen, nec Nympha Dianae,

Sed decet id quod sum dicere simpliciter.

Sum statua ut cernis specie formata puellae,

Quam placida oppressit, dum fluit unda, quies.

Et qui me fecit similem fortassis amavit,

At surdam precibus, quod sopor ipse notat.

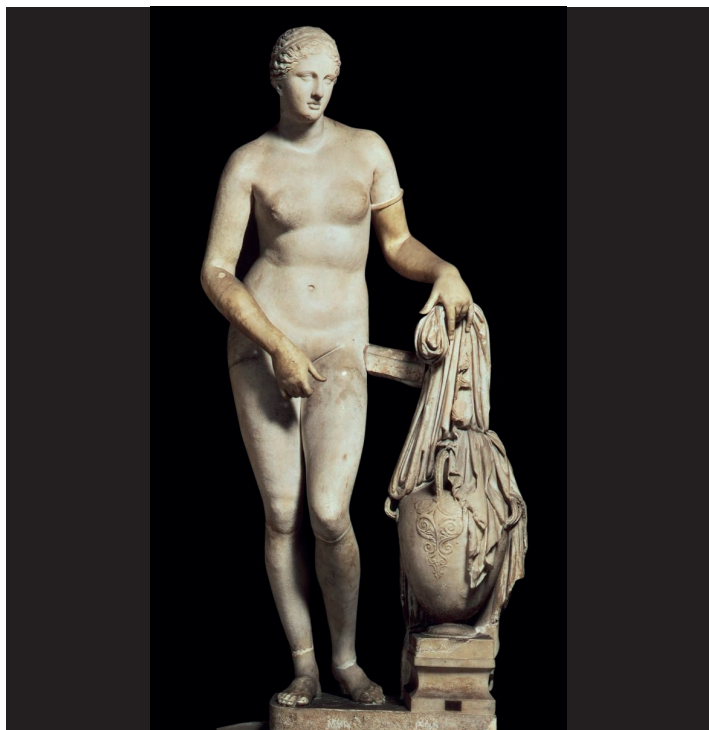
Iulius hic posuit, nomen quoque Virginis addit

Conveniens Fonti temporibusque suis.

Miguel da Silva s'inscrit clairement en compétition avec les autres poètes. Par une critique implicite, il oppose à leurs éloges sa vérité nue et humble ; à l'imagination poétique, une vision simple de ce qui est : il ne s'agit que d'une statue, faite d'après une jeune fille. S'il prend ainsi le contrepied de l'emphase oratoire de ses collègues en resituant la nymphe dans un *stylus humilis* plus dignifié, il offre, dans la deuxième partie du poème une interprétation inédite et remarquable, d'une portée théorique considérable : celle du sculpteur amoureux mais éconduit. On peut difficilement ne pas penser, en effet, au mythe de Pygmalion (Ovide, *Métamorphoses* 10, 6), dont le poète fournit une interprétation inversée (Pygmalion tombe amoureux d'une statue qui, grâce à Vénus, devient vivante et qu'il épouse/Le sculpteur de la

Sur la statue de la jeune fille de l'Acqua Vergine
Par le cardinal Miguel Sylvio

Attention, visiteur, ne te laisse pas abuser par / Les poèmes que beaucoup ont récemment chantés à mon sujet. / Je ne suis ni une déesse, ni la divinité de cette fontaine, ni une nymphe de Diane. / Il faudrait par contre dire tout simplement ce que je suis. / Je suis une statue, comme tu t'en aperçois, ciselée sur la beauté d'une jeune fille, / Plongée dans un sommeil paisible, alors que l'onde ruisselle [autour de moi]. / Celui qui m'a créée a peut-être aimé une personne qui me ressemble, / Mais qui était sourde à ses supplications, d'où ma propre impassibilité. / Jules m'a placée ici et m'a donné le nom de Vierge, / Nom qui convient en même temps à la Fontaine et à sa propre époque.



134

Villa Giulia tombe amoureux d'une jeune femme qui le repousse et qui est transformée en statue)¹²⁹; ni manquer de comparer l'anecdote à celle du premier nu féminin de l'art grec, la Vénus de Cnide du sculpteur Praxitèle, qui avait pris sa maîtresse pour modèle¹³⁰. La magnifique copie conservée au Vatican avait fait, par exemple, l'objet d'une épigramme de Fausto Sabeo tirée de l'*Anthologie de Planude* (16, 159)¹³¹ [fig. 18]. Bref, Miguel da Silva, qui connaît toutes ces sources, maîtrise parfaitement, on le voit, les ressorts de l'épigramme, ouvrant à une réflexion profonde sur les rapports entre l'art et la nature, l'illusion et l'amour. Après cette ouverture vertigineuse, la chute, qui désigne typiquement le dédicataire, renoue néanmoins avec le positivisme qui marque le début du poème: le nom de la nymphe lui vient tout simplement du nom de l'eau de la source, Aqua Virgo. Enfin, dans la dernière phrase, l'adjectif possessif reflexif *suus* renvoie au sujet de la phrase, Jules, et non pas à la Fontaine. On peut considérer

Fig. 18 Vénus de Cnide, copie romaine d'un original attribué à Praxitèle v.360 av. J.-C., marbre, 205 cm, Vatican, Musei Vaticani. Photo: Wikimedia Commons.

qu'il s'agit ici d'une allusion au signe astrologique du pape né sous le signe de la Vierge, dont on a vu qu'il était célébré dans l'une des loggias du nymphée et, plus généralement, à l'époque de son règne «juste», celui de la Vierge Astraea. 135

**Lorenzo Gambara (v. 1495-1585)
et Francesco Franchini (1500-1559): poètes des Farnèse**

Parmi les intimes de la cour des Farnèse, famille qui joua un rôle de premier plan dans la Rome de Jules III — et dans son élection au trône de Saint-Pierre —, figure, outre Annibal Caro et le bibliothécaire Fulvio Orsini, le poète et humaniste originaire de Brescia Lorenzo Gambara¹³². Omniprésent dans les sources, il semble avoir fréquenté presque tous les poètes rassemblés dans cette étude. Probablement influencé par Caro, il donna une traduction très libre en quatre livres publiés en 1569 du *Daphnis et Chloé* de Longus. Les historiens de l'art le connaissent surtout pour les poèmes qu'il adressa à son maître le cardinal Alexandre Farnèse à propos de son palais de Caprarola. L'*Arcis Caprarolae descriptio* paraît d'abord dans l'édition de ses *Poemata* en 1569, puis dans un ouvrage complet publié en 1581. La description s'insère à l'intérieur d'une fiction narrative de caractère bucolique qui porte les protagonistes, Ladon et Aceste, des jardins Farnèse de Rome (les splendides *Horti farnesiani* sur le Palatin et ceux de la Farnésine, que le cardinal vient tout juste d'acquérir) à ceux de Caprarola. Selon Carlo Caruso, ces personnages, revêtus de leurs vestes pastorales, sont certainement basés sur des personnages historiques ayant vraiment visité les lieux, notamment le savant Guglielmo Sirleto que fréquentent tous les poètes de cette étude et à qui Commendone avait dédié un poème¹³³. Les poèmes dédiés à Jules III, publiés à Rome en 1553 puis à Bâle en 1555 avec les *Poematum libri VIII* de son ami Basilio Zanchi, sont bien moins connus. Composés sous la forme d'églôges pastorales et maritimes considérées parmi les plus significatives du genre, ils évoquent certains des grands thèmes décoratifs et poétiques de la Villa Giulia et déguisent ainsi sans doute une réalité bien tangible pour notre poète¹³⁴.

Un long poème «In Fontem Iulii III» est entièrement consacré au nymphée. Le poème est une véritable sublimation poétique et mythologique du paysage de la villa Giulia et de son nymphée, d'inspiration très clairement virgilienne. Il met en scène l'Océanide Leucé, mère de la Néréide Clymène, qui erre par monts et par vaux à la recherche de sa fille disparue. Le récit, inventé pour l'occasion par le poète, est évidemment inspiré de celui de Cérès et de Proserpine, où est d'ailleurs mentionnée Leucé, changée en peuplier après sa mort aux enfers (Serv. Ad Virg., *Eclog.* 4.250 et 7.61). Le choix était judicieux car la villa Giulia comptait de très nombreux peupliers. Clymène, la nymphe disparue, est en réalité la nouvelle gardienne de la source papale décrite à travers le poème comme une grotte merveilleuse. Telle une sibylle, elle chante désormais l'avènement d'un nouvel âge d'or, thème incontournable du pontificat julien. La nymphe raconte à sa mère éplorée qui s'est reposée par hasard près de la source comment, pour échapper aux assauts amoureux du Dieu Jupiter déguisé en pâtre satyrique, elle a traversé le Tibre là où son cours s'élargit, allusion assez précise au gué construit pour le pape sur le fleuve pour accéder à la villa depuis le Vatican et la zone des prati. Ayant passé le gué, la chaste nymphe est sauvée par Alcimédon qui n'est autre que le pape Jules III¹³⁵. Les sous-entendus sont nombreux dans ce poème qui, à l'évidence, évoquait visuellement l'aqueduc de l'Aqua Virgo, les décors du nymphée et le paysage bucolique de la villa et de son parc. Le thème central de la vierge qui fuit fait ainsi directement écho au bas-relief que décrit Ammannati à l'entrée du nymphée «un'Hercole assiso in atto di fume, ed una femmina appresso in habito di vergine che fuggie. Che dinota l'acqua della fontana secreta...»¹³⁶.

Un autre poète, au service d'Octave Farnèse cette fois, a laissé une élégante épigramme sur la fontaine papale. Originaire de Cosenza, soldat dans la suite impériale de Charles Quint durant la terrible campagne d'Alger de 1541, Francesco Franchini évolue dans les cercles impériaux auxquels est lié Octave et voyage dans l'Europe entière¹³⁷. À Rome, il fréquente Annibal Caro qui loue mais critique parfois sa poésie tel un véritable professeur, ainsi que Lorenzo Gambarà et Basilio Zanchi avec lesquels il est reçu par les deux Du Bellay dans les *Horti Bellaiani*¹³⁸. Son œuvre

136

poétique est connue grâce à ses *Poemata* publiées à Rome chez Giovanni Onori en 1554, puis rééditées à Bâle en 1558, une année avant sa mort¹³⁹. Parmi les épigrammes satiriques et amoureuses qui valurent à l'ouvrage de figurer dès 1559 à l'*Index librorum prohibitorum*, se trouve une élégante épigramme sur la *Fons Virgo*, dont nous reproduisons ici la traduction rimée par le poète Lionel-Édouard Martin :

IN FONTEM IVLII TERTII PONT. MAX.

Garrula quae manat gelidis e montibus unda,

Quaeque fluit blando per cava saxa sono :

Ad sese niveas invitat pura columbas,

Cygne tuos cantus et Philomela tuos :

Formosae Charites, dulcesque accedite Nymphae :

Ad sua vos virgo convocat antra soror.

137
LA FONTAINE DU PAPE JULES III

L'eau jaseuse, coulant des glaciaux sommets, / Et dont l'exquis babil court sur les roches creuses, / Mande en sa pureté les colombes neigeuses, / Et, cygne et rossignol, appelle vos caquets : / Belles Grâces, venez, et vous, les Nymphes tendres : / La Vierge, votre sœur, vous invite en ses antres.

Conclusion

Dans son portrait du pontificat de Jules III, Ludwig van Pastor louait le pape pour les services rendus aux lettres, à l'art et à la science : la nomination du savant cardinal Marcello Cervini (le futur Marcel II) comme conservateur de la Vaticane, la recherche de nouveaux manuscrits grecs, la réforme de l'université. L'importance de la poésie à la Villa Giulia, le choix de centrer l'iconographie de la villa sur la nymphe de la source, participent pleinement de cet amour des lettres hérité de la Rome de Léon X et de Jules II. On peut tout à fait comprendre, à la lumière de notre étude, qu'Alfred de Reumont, se basant sur la lecture (erronée) d'une ancienne inscription, ait considéré la Villa Giulia comme le lieu d'une véritable académie¹⁴⁰. Mais si l'on peut parler d'académie, c'est plutôt dans le sens qu'on lui donnait alors : une réunion informelle de lettrés (*sodalitates*), unis par un même intérêt pour l'épigraphie antique, le latin et le grec, la poésie — en particulier Virgile ! — et qui éalisaient, au gré des occasions, tel ou tel jardin de Rome pour leur servir de cadre¹⁴¹. Tous ces lettrés, on l'a vu, se connaissaient. Ils appartenaient aux mêmes cercles d'intellectuels provenant des quatre coins de l'Europe, au service de la

Curie et travaillant le plus souvent comme secrétaires d'éminents et savants cardinaux.

La fortune poétique du nymphée est riche d'enseignement pour l'historien de l'art. Elle démontre combien l'intertextualité et l'intermédialité (ainsi des liens entre poésie, peinture et jardin), mais aussi l'érudition basée sur l'étude de l'antiquité, constituaient les bases de la culture de la villa à la Renaissance. Pour pleinement la comprendre, c'est la performance et le processus de construction du sens (rempli d'humour voire de sarcasme, de jeu et de surprises) qu'il faut mettre en avant plutôt que l'examen isolé de l'œuvre d'art, qu'elle soit poésie, architecture, sculpture ou peinture. L'esprit, la grâce, la désinvolture (*sprezzatura*), triade obligée du parfait *Courtisan* de Castiglione à laquelle adhéraient nos poètes présuppose en effet l'art de mettre les choses en rapport les unes avec les autres de manière sans cesse renouvelée, mais aussi de se distinguer sur le plan intellectuel et politique¹⁴². Le nymphée, ainsi, est la scène de l'esprit et cet esprit un puissant moteur de réussite à la cour du pape. Comme l'écrit le biographe de Commendone, Antonio Maria Graziani, Rome est une ville «où l'on peut aspirer à tous les honneurs, quand on a de l'esprit et du mérite»¹⁴³. Outre Miguel da Silva à qui fut dédié le *Livre du courtisan*, ce désir d'avancement transparait chez plusieurs autres de nos protagonistes. Le cardinal Antonio Del Monte rédigea, à l'intention de son neveu le futur Jules III, un petit traité sur l'art de réussir à la cour de Rome, *l'Idea del prelato*, publié en 1616 mais rédigé dès 1511. Commendone signa, quant à lui, en 1554, soit précisément au moment où il composait ses vers pour le nymphée, son *Discorso sopra la corte di Roma*, qui jouit ensuite d'une grande notoriété¹⁴⁴. L'ensemble des recommandations que l'on trouve dans ces écrits donne à la production poétique rassemblée ici une dimension éminemment stratégique et politique, mais elle ne diminue en rien ni son intérêt ni sa grâce.

Sauf mention contraire, toutes les traductions du latin dans cet article sont de Alin Mocanu, de l'Université de Montréal, revues et révisées par George Hugo Tucker et par Ginette Vagenheim. Je les remercie vivement tous les trois. Toute erreur et contresens demeurent entièrement de mon fait.

notes

- 1 John Coolidge, «The Villa Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century», *The Art Bulletin*, 25, 1943, pp.177-225, pp.185-187 ainsi que de nombreux auteurs subséquents datent la médaille de 1553. Richard Tuttle (*Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan, Electa, 2002, p.167) anticipe la datation à 1552. Une seconde version, accompagnée de la mention «ann. IIII», date de 1554. La médaille fut frappée par Gian Federico Bonzagna d'après un dessin de Bartolomeo Ammanati.
- 2 Voir surtout Charles Davis, «Villa Giulia e la "Fontana della Vergine"», *Psicon*, 8-9, 1976, pp.131-141. Concernant la Villa Giulia, l'ouvrage de référence demeure la thèse d'Alessandro Nova pour qui le nymphée était terminé au printemps 1553: *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York-Londres, 1988.
- 3 *Choix historique des médailles des papes*, Paris, 1839, pp.10-12.
- 4 Giovanni Ferro, *Teatro d'impresse*, Venise, G. Sarzina, 1623, p.188 («La Villa Giulia ch'era un palazzo suburbano vicino a Roma, era di Giulio terzo col FONS VIRGO, per mostrare la purità del luogo non macchiato da vitij»). Selon la plupart des spécialistes, les appétits grossiers de Jules III sont mis en scène notamment par Rabelais dans le *Quart Livre* à travers le personnage de l'évêque Homenaz. Voir Robert Marichal, «Le dernier séjour de Rabelais à Rome», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 124^e année, n°4, 1980, pp.686-697 (pp.694-696). Son amour pour un pauvre mendiant qu'il fit cardinal (Innocenzo del Monte), cause d'un énorme scandale, ne fit rien pour améliorer sa réputation. Ce sont ces faits peu glorieux que les historiens ont souvent retenus de son pontificat.
- 5 Charles Davis, *Villa Giulia*, op. cit. Voir en outre Denis Ribouillault, «La villa Giulia et l'âge d'or augustéen», in *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Philippe Morel (éd.), Paris, Presses Universitaires François Rabelais et Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp.339-388 (avec bibliographie) et *id.*, «De la peinture au jardin (en passant par la poésie): la vallée Giulia à Rome, de Michel-Ange à Poussin», in *De la peinture au jardin*, Hervé Brunon et Denis Ribouillault (éds), Florence, Olschki, 2016, pp.43-92.
- 6 En 1955, Jacob Hess indique qu'il a réalisé une étude sur la fortune poétique du nymphée, mais à ma connaissance, un tel projet ne fut jamais publié. Voir «Amaduzzi und Jenkins in Villa Giulia», *English Miscellany*, 6, 1955, pp.175-204, republié dans ses *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, I, pp.309-326 (ici p.316), II, pp.221-226.
- 7 Pour une synthèse récente sur le sujet, voir Hervé Brunon, «De la littérature au jardin», in *Delizie in villa: il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Gianni Venturi et Francesco Ceccarelli (éds), Florence, Olschki, 2008, pp.5-31.
- 8 Sur ces poèmes et plusieurs autres, voir Carlo Caruso, «Poesia umanistica di villa», in *Feconde verner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, T. Crivelli et Carlo Caruso (éds), Bellinzona, Casagrande, 1997, vol.1, pp.272-294. Blosio Palladio témoigne également de sa passion pour les jardins dans toute une série de

- lettres, pour la plupart inédites, conservées à la Bibliothèque Corsiniana de Rome. Les lettres manuscrites digitalisées sont désormais disponibles en ligne [<http://dati.isma.roma.it/inventari/local/>].
- 9 George Hugo Tucker, «La description de la villa d'Este à Tivoli chez M.-A. Muret (*Poematia*, 1575), dans la mouvance des *Silves* de Stace et de Politiien», in Perrine Galand (éd.), *La Réception de Politiien en France au XVI^e siècle, Camenae*, 22, décembre 2018, accessible en ligne. Sur les descriptions poétiques de villas, voir aussi Donatella Manzoli, «Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine», *Studi romani*, LVI, 1-4, janvier-décembre 2008, pp.109-166.
 - 10 Alessandro Braccesi, «Ad eundem descriptio horti Laurentii Medicis», in *Alexandri Bracii Carmina*, Alexander Perosa (éd.), Florence, 1493, pp.75-77; Aurelio Orsi, *Perettina, sive Sixti v. ...horti exquilini*, Rome, J. Martinellum, 1588 (Carlo Caruso, *op. cit.*, *Poesia umanistica di villa*, pp.279-282); Giovanni Battista Ciampoli, *Rime di Monsignor Giovanni Ciampoli...*, Rome, Carbelletti, 1648, pp.54-72.
 - 11 Francesca Mattei, «L'invenzione dell'antico alla corte dei Gonzaga. Lelio Manfredi e la descrizione della villa di Lucullo a Tusculum», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LX, 1, 2018, pp.107-126.
 - 12 Nadja Aksamija, «Architecture and Poetry in the Making of a Christian Cicero: Giovanni Battista Campeggi's *Tuscolano* and the Literary Culture of the Villa in Counter-Reformation Bologna», *I Tatti Studies*, 13, 2010 (2011), pp.127-199.
 - 13 Mika Kajava, «Villa Lante al Gianicolo e la villa di Giulio Marziale», in *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitatori*, Tancredi Carunchio et Simo Örmä (éds), Rome, 2005, pp.11-15. Sur les inscriptions dans la loggia de la Villa Mondragone à Frascati, voir Tracy Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome: Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp.133, pp.247-248, p.273.
 - 14 Sur la fortune de ces lettres dans l'histoire de l'architecture, l'ouvrage de Pierre de la Ruffinière Du Prey, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago, 1995, demeure très utile. Sur l'influence de la redécouverte des lettres de Pline par Guarino da Verona sur l'architecture et la conception de la villa de Belriguardo près de Ferrare, voir Teresa Sambin de Norcen, «I miti di Belriguardo», in *Nuovi antichi: committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, Richard Schofield (éd.), Milan, 2004, pp.17-75 (pp.43-44).
 - 15 Raphaël, «Letter Describing Villa Madama: transcription, translation, and commentary», in Guy Dewez, *Villa Madama: A Memoir Relating to Raphael's Project*, Londres, 1993, pp.21-31.
 - 16 Bartolomeo Ammanati, lettre datée du 2 Mai 1555 à Marco Benavides à Padoue (Pesaro, Bibl. Oliveriana, MS 374, II, fols. 91-96), citée dans Tilman Falk, «Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLIII, 1971, appendice III, pp.171-173.
 - 17 Sur cette question, je me permets de renvoyer à Denis Ribouillault, «Toward an archaeology of the Gaze. The Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas», in *Clio in the Italian Garden: Twenty-First-Century Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives*, M. Benes et M. G. Lee (éds), Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture xxxii, Washington D.C., Harvard University Press, 2011, pp.203-232, en particulier pp.205-208; *id.*, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI^e siècle*, Paris, INHA-CTHS, 2013, pp.300-315.
 - 18 Yvonne Elet, *Architectural Invention in Renaissance Rome: Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017 avec une bibliographie fournie sur la dimension poétique des villas de la Renaissance à laquelle je renvoie pour de plus amples développements.

- 19 Sur le genre, voir notamment *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, Maria Kanellou, Ivana Petrovic et Chris Carey (éds), Oxford, Oxford University Press, 2019 et surtout *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, Susanna De Beer, Karl Enekel et David Rijser (éds), Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2009, en particulier l'introduction par Karl Enekel.
- 20 Sur l'importance de cette tradition pour les jardins de la Renaissance, voir Denis Ribouillault, «*Hortus academicus*. Les académies de la Renaissance et le Jardin», in *Des jardins & des livres*, Michael Jakob (éd.), cat. exp., Genève, MétisPresses, Fondation Martin Bodmer, 2018, pp.23-34.
- 21 Carlo Caruso, *Poesia umanistica di villa, op. cit.*, pp.274-275.
- 22 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4102, cc.16v-17r. Voir Domenico Gnoli, «Orti letterari nella Roma di Leone X», *Nuova antologia*, janvier-février 1930, pp.3-19 (p.15).
- 23 Kathleen Wren Christian, «Poetry and "spirited" Ancient Sculpture in Renaissance Rome», in Kathleen Wren-Christian, «Poetry and "Spirited" Ancient Sculpture in Renaissance Rome», in *Aeolian Winds and the Spirit in Renaissance Architecture*, Barbara Kenda (éd.), Londres, Routledge, 2006, pp.103-124.
- 24 Voir Gladys Dickinson, *Du Bellay in Rome*, Leyde, Brill, 1960, chap.8, pp.155-164, et plus récemment Maddalena Spagnolo, *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Rome, Campisano Editore, 2019. Un certain nombre de textes sont traduits en français dans Mary-Lafon [Jean-Bernard Lafon], *Pasquino et Marforio. Les bouches de marbre de Rome*, Paris, A. Lacroix, 1877.
- 25 Maia Wellington Gahtan, «Appended Epitaphs», in *Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis. Proceedings of the Fifteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Münster, 2012)*, Astrid Steiner-Weber et Karl A. E. Enekel (éds), Leyde, Brill, 2015, pp.214-226.
- 26 À ma connaissance, seuls Alessandro Nova, *The Artistic Patronage, op. cit.*, pp.105-107 et Ruth Tschäpe, *Die Villa Giulia: Rekonstruktion des Bildstandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Bestandes zu fassen*, Aachen-Mainz, 1995, pp.207-210 (qui commet malheureusement plusieurs contresens) ont brièvement examiné certains des poèmes de Commendone.
- 27 Voir Domenico Caccamo, «Commendone, Giovanni Francesco», *Dizionario biografico degli italiani*, 27, 1982, accessible en ligne. Le sonnet d'Annibal Caro est publié dans Annibal Caro, *Opere*, Ugo Antonio Amico (éd.), Florence, Le Monnier, 1864, p.436. Sur la participation d'Annibal Caro au programme du nymphée, voir Denis Ribouillault, *La villa Giulia, op. cit.*, pp.339-340.
- 28 Antoine Maria **Gratianus**, *De vita Joannis Francisci Commendoni Cardinalis libri iv*, Paris, 1669, lib.I, c.5; Antoine Maria **Gratiani**, *La vie du cardinal Jean François Commendon*, Paris, Chez Sébastien Mabre-Carmois, 1671.
- 29 *Ibid.*, p.13. J'ai modernisé l'orthographe.
- 30 *Ibid.*, pp.36-37.
- 31 *Ibid.*, p.38. Même si Graziani n'en dit rien, on peut imaginer qu'une telle attitude ait pu correspondre à la mort inattendue de Jules III en mars 1555 et au changement abrupt du climat moral et religieux des débuts de la Contre-réforme, sous Marcel II, puis Paul IV, en 1555.
- 32 *Carmina reperta in Bibliotheca Cardinalis Commendoni quae ex legato R. P. D. Antonii Cauchi (Cocco) Commendoni eius Nepotis pervenerunt ad Stephanum Benassium. Et creduntur composita ab eodem Cardinale*, Rome, Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana, Ms. apug 1219, I, 1-54 [https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=224076]. Une mention des poèmes se trouve dans une note contenue dans un bref article de 1844. L'auteur indique que les vers

- «si trovano in un codice vaticano unitamente a quattro libri di lettere di Antonio Graziano vescovo di Amerino». Voir «Degli orti di papa Giulio III», *Il Saggiatore Giornale Romano*, 3, 1844, pp.91-92. Malheureusement, je n'ai pas pu localiser ce manuscrit à la Bibliothèque Vaticane, qui semble être la source consultée à la fois par Amaduzzi et Angelo Mai (voir *infra*). À noter que les archives Graziani, aujourd'hui à la villa Graziani de Vada (Livorno), conservent un manuscrit antérieur à l'ouvrage publié à Paris en 1669 qui contient peut-être des informations supplémentaires. Voir Giuseppe Mazzatinti, *Gli archivi della storia d'Italia*, vol. IV, Rocca S. Casciano Licinio Cappelli editore, 1904, p.6, n°2.
- 33 Aemilius Springhetti, «Ioannes Franciscus Commendone (1524-1584). Legatus Pontificius et Cardinalis, Poëta Latinus», *Archivum Historiae Pontificiae*, 8, 1970, p.215-237, en particulier p.231-232. Les archives grégoriennes conservent des notes de Springhetti sur le Ms. apug 1219. Voir Fondo Springhetti, dossier 11.
- 34 Girolamo Lagomarsini, *Dimostrazione dell'autenticità dei carmi contenuti in APUG 1219 attribuiti al Card. Giovan Francesco Commendone*, Rome, Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana, Ms. apug 1219, II, 1-12. Sur Lagomarsini, voir l'article de Franco Arato dans *Dizionario degli italiani*, 63, 2004, accessible en ligne.
- 35 *Storia della villa di Giulio III fuori della Porta del Popolo nella via Flaminia opera lasciata imperfetta dall'abate Gio. Cristofano Amaduzzi co' monumenti e notizie sulla Medesima*, Savignano sul Rubicone, Biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatridi, Ms. Am. 49, cc. 1r-249r. Sur Amaduzzi et la Villa Giulia, outre Jacob Hess, «Amaduzzi und Jenkins in Villa Giulia», *op. cit.*, voir Carla Benocci, «Amaduzzi e Villa Giulia: un erudito settecentesco interpreta il paradiso di papa Giulio III», in Paola Delbianco (éd.), *Atti della nona Giornata amaduzziana*, Cesena, Società editrice Il Ponte Vecchio, 2012, pp.57-109. Amaduzzi avait pris connaissance de la biographie de Commendone par Graziani et, sur cette base, il attribue, mais de manière erronée, la *Lex Hortorum* du nymphée à Commendone. Il mentionne, en outre, les épigrammes sur le nymphée de Fausto Sabeo.
- 36 *Ancedota litteraria ex mss. codicibus eruta*, vol. IV, Romae, Apud Antonium Fulgonium, 1783, pp.429-430, pp.445-446.
- 37 Un type de vers formé de dactyles et de spondées.
- 38 Angelo Mai, *Spicilegium Romanum*, t. VIII, Romae, Typis collegii urbani, 1842, pp.479-487. Mai signale en outre cinq épigrammes très brèves de Commendone publiées en 1554 dans le grand ouvrage sur les poissons d'Ippolito Salviani, médecin personnel de Jules III: Ippolito Salviani, *Aquatilium animalium historiae, liber primus: cum eorumdem formis, aere excusis*, Romae, Apud eundem Hippolytum Saluianum, 1554, fol. 5v.
- 39 Il s'agit évidemment du pape Jules III.
- 40 Il s'agit de l'ancien nom de la petite ville de Tivoli.
- 41 Les oréades sont des nymphes des montagnes et des grottes, sœurs notamment des satyres.
- 42 Ici, le terme traduit le latin *otium* qui est un concept central de la culture des villas antiques et renaissantes.
- 43 Aemilius Springhetti, «Ioannes Franciscus Commendone», *op. cit.*, p.232.
- 44 La situation sanitaire mondiale au début de l'année 2020 a largement compromis les recherches dans les archives italiennes envisagées pour compléter cette étude. Je les remets donc à plus tard.
- 45 Sur ce thème, voir l'étude fondamentale de François Lavocat, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005, en particulier p.284 et sq.

- 46 Quentin Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought: Volume 1, The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp.94-101 («The powers of the *Vir virtutis*»). Sur le thème de la fortune à la Villa Giulia, voir Denis Ribouillault, *La villa Giulia*, *op. cit.*, pp.360, pp.364-365, p.372.
- 47 Denis Ribouillault, «Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli: un théâtre des jardins et du territoire», *Studiolo*, 3, 2005, pp.65-94. Sur le thème, il faut renvoyer à la célèbre étude d'Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins*, tr. Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999.
- 48 Sur le thème de la *huius nympha loci*, les études les plus fréquemment citées sont: Otto Kurz, «Huius Nympha Loci: A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, pp.171-177; Millard Meiss, «Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, 5, 1966, pp.348-382; M. Liebmann, «On the Iconography of the Nymph of the Fountain by Lucas Cranach the Elder», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, pp.434-437; Elizabeth Blair MacDougall, «The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type», *The Art Bulletin*, 57, 3, 1975, pp.357-365; Pray Phillis Bober, «The *Coryciana* and the Nymph *Corycia*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, pp.223-239; David Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp.32-39. Je fournis en outre quelques références de publications plus récentes et importantes sur le sujet qui possèdent d'amples bibliographies: Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp.65-89, pp.90-121; Z. A. Pataki, 'Nympha ad amoenum fontem dormiens' (CIL VI/5, 3^e): Ekphrasis oder Herrscherallegorese? Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus, Stuttgart, 2005; Kathleen Christian, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome c. 1350-1527*, New-Haven/Londres, Yale University Press, 2010, pp.134-142, 178-182 et *passim*; Virginie Leroux, «L'érotisme de la belle endormie», *Seizième siècle*, 7, 2011, pp.15-35; Xavier Espluga, «La primera tradición textual de *Carmina Latina Epigraphica* VI 3^e (1)», in *Ex officina. Literatura epigráfica en verso*, C. Fernández Martínez et alii. (éd.), Séville, Universidad Sevilla, 2013, pp.121-155; Barbara Baert, «The Sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, *Genius Loci* and Silence», in *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Karl A. E. Enekel et Anita Traninger (éds), Leyde, Brill, 2018, pp.149-176; Sara Agnoletto, «Giocare a fare i Classici. L'epigramma "Huius Nympha Loci", l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani», *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, 163, 2019, accessible en ligne.
- 49 Sur les épigrammes de Campano, voir Susanna De Beer, «The Pointierung of Giannantonio Campano's Epigrams: Theory and Practice», in *The Neo-Latin Epigram*, pp. 137-163.
- 50 Sur Francisco de Holanda au Belvédère, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere», in *Il Cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Matthias Winner, Bernard Andreae et Carlo Pietrangeli (éds), Mayence, Philipp von Zabern, Rome, 1998, pp.389-410 (p.402); sur son intérêt pour l'épigraphie, voir *idem*, «Sous la dictée de la Sibylle. Épigraphie et Poésie. Un exemplaire des *Epigrammata Antiquae Urbis* annoté par André de Resende et Francisco de Holanda», in Gerard González Germain (éd.), *Peregrinationes ad inscriptiones colligendas. Estudios sobre epigrafía de tradición manuscrita*, Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp.73-134.

- 51 Je me contente de renvoyer ici à l'excellente analyse de Leonard Barkan, «The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives», *Representations*, 44, Autumn 1993, pp.133-166. Pour un traitement plus récent avec ample bibliographie, voir Claudia Marie Wolf, *Die Schlafende Ariadne im Vatikan: ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*, Hambourg, Kovač, 2002 et Lorenzo Miletto, «Una celebrazione poetica del Cortile delle Statue e della "Cleopatra" in Vaticano: Aurelio Serena da Montopoli», *Prospettiva*, pp.165-166, janvier-avril 2017, pp.3-19 qui publie un poème latin de l'humaniste Aurelio Serena daté du 8 mars 1512, qui constituerait ainsi la première célébration connue de l'Ariane endormie.
- 52 Sur le programme du Belvédère de Jules III, je me permets de renvoyer à Denis Ribouillault, «Jeux de mots et d'images: les frises peintes de l'appartement de Jules III au Vatican (vers 1550-1553)», in Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine (éds), *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, actes du colloque, Paris/Rome (collection d'histoire de l'art, 16), 2016, pp.102-129 (ici pp.112-113).
- 53 L'arche est figurée dans un dessin de Fra Giocondo (Uffizi, I54IA), lequel publie aussi le texte de Frontin dans son édition du Vitruve de 1513 (*Vitruvius iterum et Frontinus a Iocundo revisi repurgatique...*, Florence, F. Giunta, 1513).
- 54 Sur Colocci, outre la bibliographie *supra*, voir l'entrée dans le *Dizionario biografico degli italiani*, 27, 1982, accessible en ligne (avec bibliographie). Sur son intérêt pour les épigrammes voir Maia Wellington Gahtan, «Angelo Colocci as a Collector of Epigrams», *op. cit.*, pp.277-288.
- 55 Sara Agnoletto, «Giocare a fare i classici», *op. cit.*
- 56 Sur ce sujet, voir Charles Davis, *Villa Giulia, op. cit.*, et Frank Fehrenbach, «Nymph and Corpuscule. Transformations of the Aqua Virgo», in Hartmut Böhme, Christof Rapp et Wolfgang Rösler (éds), *Übersetzung und Transformation (Transformationen der Antike; 1)*, Berlin, 2007, pp.455-474 (ici p.463). Ils citent les travaux de Pomponio Leto, Bartolomeo Marliano, Lucio Fauno, Lucio Mauro, Pirro Ligorio, Bernardo Gamucci, Fioravante Martinelli et Faminio Nardini. Les études les plus poussées sur l'aqueduc furent entreprises par Agostino Steuco qui les publia en 1547 dans son *De revocanda in Urbem Aqua Vergine*, in *Opera omnia quae extant omni, e veteribus bibliothecis...*, Paris, 1578, fol.293v-296r. Le lien entre l'*Aqua Virgo* et un culte romain des nymphes est l'objet de l'ouvrage plus tardif de Jean Chiflet, *Aqua Virgo fons Romae celeberrimus, et prisca religione sacer*, Anvers, Balthasar Moretus, 1652; Officinia Plantiniana, 1662 (qui mentionne l'épigramme de Campano, p.17).
- 57 Federico Ubaldini, *Vita Angeli Colotii episcopi Nucerini*, Rome, 1673, pp.35, pp.38-39 qui rapporte de nombreux poèmes sur l'*Aqua Virgo* (p.32 et sq.).
- 58 Un exemplaire du Frontin est signalé parmi les caisses de l'*inventario* de sa bibliothèque. Voir Samuel Lattès, «Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 48, 1931, pp.308-344 (p.316).
- 59 Vasari note «E per Antonio cardinale di Monte cominciò una grande fabbrica alla sua vigna fuor di Roma in sull'Acqua Vergine»: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G. Milanesi (éd.), Florence [1878-1885], 1981, vol. VII, p.497.
- 60 Alessandro Nova, *The Artistic Patronage, op. cit.*, p.58.
- 61 Barbara Agosti, Maria Beltramini, «Antonio del Monte e la maniera moderna», in *Humanitas. Studi per Patrizia Serafin*, Alessandra Serra (éd.), Rome, UniversItalia, 2015, pp.433-451.
- 62 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Mediceus laurentianus latinus 39, 1; Pierre de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, F. Vieweg, 1887, pp.272-273.

- 63 Blosio Palladio, *Coryciana*, Jozef Ijsewijn (éd.), Rome, 1997. Voir la lettre dédicace de Blosio Palladio: «[...] Ubi alius ad arbores citrias, alius ad hortenses parietes, alius ad puteos aut signa, quae illic plurima sunt et speciosa, omnia antiqui operis et gloriae plena, hoc illac temere et varie carmina affigunt, tuas statuas, tuam pietatem liberalitatemque eius diei tam in deos quam in homines tantam uno ore concelebrant?».
- 64 *Les Épigrammes de Maxime Planude*, introduction, édition critique et traduction de Ilias Taxis, Berlin, Walter de Gruyter, 2017, p.17.
- 65 Pray Phyllis Bober, «The Coryciana and the nymph Corycia», *op. cit.*, p.228 avec des exemples.
- 66 Hervé Brunon, «Du jardin comme paysage sacré en Italie à la Renaissance», in *Paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Denis Ribouillault et Michel Weemans (éds), Florence, Olschki, 2011, pp.283-316.
- 67 Sur cette loggia, Jules III et l'astrologie à la Villa Giulia, voir Denis Ribouillault, *La villa Giulia, op. cit.*, p.360. La description du nymphée par Ammanati se trouve dans Tilman Falk, *Studien, op. cit.*, pp.171-173.
- 68 Anselmo Gioccarello, *Le triomphali Feste e giostre fatte nell'inclitta Città di Bologna con le pubblicazione d'un'altra giostra che se havrà da fare di Santa Croce di maggio prossimo per la creation di M. S. Papa Giulio III in Bologna*, 1550, s.p.; Denis Ribouillault, *De la peinture au jardin, op. cit.*, pp.75-77.
- 69 James Gardner (trad.), *Girolamo Fracastoro. Latin Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 2013, pp.246-255 et L. B. T. Houghton, *Virgil's Fourth Eclogue in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp.148-150. Il écrit p.171: «Neither the supreme pontiffs of the Renaissance nor their publicists seem to have felt the need to choose between devotion to *Virgo Maria* and the cultivation of *Virgo Astraea* — and indeed the conflation of these two figures elsewhere from at least the time of Constantine suggests that they were not alone».
- 70 Inv. MV_982_0_0 et inv. MNAT 12 275. Voir les photographies dans Otto Kurz, *Huius Nympha Loci, op. cit.*, pl.23c; Elizabeth Blair MacDougall, *The Sleeping Nymph, op. cit.*, fig.3, p.360.
- 71 Denis Ribouillault, *De la peinture au jardin, op. cit.*, pp.68-71.
- 72 Sylvia Pressouyre, «Les fontes de Primaticc à Fontainebleau», *Bulletin Monumental*, 127, III, 1969, pp.223-239.
- 73 «Ô Phidias, ô Apelle, a-t-on pu concevoir de votre temps quelque chose de plus beau que cette sculpture dont vous voyez ici l'image, que François 1^{er} [...] laissa inachevée à sa maison sous la forme d'une statue de Diane se reposant de la chasse et répandant l'urne de la fontaine Belle eau?». Voir Bertrand Jestaz, «Benvenuto Cellini et la Cour de France: (1540-1545)», *Art et artistes en France de la Renaissance à la Révolution (Bibliothèque de l'École des Chartes)*, 161, 2003, pp.71-132, pp.101-103.
- 74 Sur l'influence de ce séjour français sur les projets architecturaux subséquents de Vignole, notamment celui de la Villa Giulia, voir Sabine Frommel, «Fontainebleau», in Richard Tuttle, *Jacopo Barozzi da Vignola, op. cit.*, pp.129-138; *idem*, «Vignola in Francia: un episodio incerto del suo itinerario artistico», in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Anna Maria Affanni et Paolo Portoghesi (éds), Rome, Gangemi, 2011, pp.215-236.
- 75 La majorité des sculptures fut déplacée dès l'époque de Pie IV dans la cour inférieure du Belvédère et le nouveau Casino de Pie IV. Voir Tilman Falk, *Studien, op. cit.*, pp.132-134.
- 76 Le texte latin est cité d'après la transcription de *ibid.*, p.170.
- 77 *Ibid.* L'acte notarié est publié dans Domenico Tesoroni, *Il Palazzo Firenze e l'eredità di Balduino del Monte*, Rome, Stabilimento tipografico dell'Opinione, 1889, pp.89-92.

- ⁷⁸ Angelo Mai, *Spicilegium romanum*, op. cit., p. 480.
- ⁷⁹ David Coffin, «The “Lex Hortorum” and Access to Gardens of Latium during the Renaissance», *The Journal of Garden History*, 2-3, 1982, pp. 201-232 (pp. 202-206).
- ⁸⁰ Giovanni Cristoforo Amaduzzi, *Storia della villa di Giulio III*, c. 19r.
- ⁸¹ Rodolfo Lanciani, «Il Codice barberiniano xxx, 89 contenente frammenti di una descrizione di Roma del secolo XVI», *Archivio della Società romana di Storia patria* VI (1883), p. 232.
- ⁸² Voici quelques exemples de voyageurs qui ont copié directement l'inscription ou l'ont reprise d'ouvrages plus anciens : Jean-Jacques Boissard (visite en 1559 ; publiée dans *Romanae urbis topographia et antiquitates*, 1597-1602) ; Nicolas Audebert (visite vers 1574-1578) ; Giovanni Galeazzo Rossi (mentionnée dans une lettre de 1576 ; Nadja Aksamija, *Architecture and Poetry*, op. cit., p. 148), anonyme du *Codice barberiniano xxx, 89* (visite vers 1580) ; Jean Sarrazin (texte rapporté en 1582) ; Caspar Janthesius (publiée dans *Itinerarium*, 1637), Martin Zeiller (publiée dans *Topographia Italiae*, 1688), etc. Le texte est donné plus tard dans Letarouilly (1840), Angelo Mai (1842), Tilman Falk (1971) et David Coffin (1982).
- ⁸³ *Scritture spettanti alla città di Roma. Tomo II. Quale contiene le notizie concernenti la città medesima, suo governo, stato economico, entrate, provvedimenti per le inondazioni del Tevere, tasse, composizioni, spese del Palazzo Pontificio et altro*. Voir la notice détaillée [https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=245708].
- ⁸⁴ Biblioteca Vallicelliana B. 106, *Achillis Statii Lusitani Orationes Epistolae et Opuscula omnia quae in foliis sparsa habebantur*. Voir, sur ce manuscrit, M. Tella Bartoli, «A Proposito di Aquile Estaco e dei Carmina del codice Vallicelliano B. 106», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romana*, 17, 1975, pp. 293-362 ; Jozef Ijsewijn, «Achilles Staius, a Portuguese Latin Poet in Late 16th Century Rome», in *Humanismo português na época dos descobrimentos : congresso internacional Coimbra 9 a 12 de outubro de 1991*, Coimbra, 1993, pp. 109-123 (la contribution la plus importante à ce jour, qui critique la précédente publication) ; José C. Miralles Maldonado, «Un poema inédito de Aquiles Estaco», *Euphrosyne. Revista de filologia clássica*, 29, 2001, pp. 389-408 ; Isabella Iannuzzi, «Tra Portogallo e Roma : note per un profilo di Achille Stazio», in *Tramiti : figure e strumenti della mediazione culturale nella prima età moderna*, Elisa Andretta, et al. (éd.), Roma, Viella, 2015, pp. 167-195 (180).
- ⁸⁵ Jozef Ijsewijn, *Achilles Staius*, op. cit., pp. 110-111, pp. 122-123.
- ⁸⁶ Sur l'œuvre d'Estaco concernant l'épigraphie, voir Alejandra Guzmán Almagro, «A Portuguese Contribution to 16th century Roman Antiquarianism : the case of Aquiles Estaco (1524-1581)», in *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, M. Barbara et K. A. E. Emenkel (éds), Leyde, Brill, 2012, pp. 353-376 ; id. «Iscrizioni romane di tradizione manoscritta : il codice epigrafico di Aquiles Estaco», *Euphrosyne. Revista de filologia clássica*, 44, 2016, pp. 307-320. Je remercie Alejandra Guzmán Almagro pour les discussions que nous avons pu avoir sur ce sujet.
- ⁸⁷ Jozef Ijsewijn, *Achilles Staius*, op. cit., p. 111 note néanmoins avec prudence : «Whether this may be interpreted as a sign that Staius has seen Julius III is open to debate». Il cite également, dans le même codex (f. 218v), une lettre datée du 29 juillet 1553 qui mentionne le souhait du père d'Aquiles de le voir partir finalement pour l'Italie. Voir aussi, sur cette période de sa carrière, Américo da Costa Ramalho, «Notas sobre a formação de Aquiles Estaco», *Biblos*, 54, 1978, pp. 239-252 (repris dans *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980, pp. 293-310).
- ⁸⁸ Concernant leurs carrières respectives, je renvoie aux biographies contenues dans le *Dizionario biografico degli italiani*, 18, 1975 (Gaspere de Caro, Ippolito C. ; Claudio Mutini, Lelio C.).

- ⁸⁹ *Laelii Capilupi Patritii Mantuani Centones ex Virgilio*, Antonio Possevino (éd.), Rome, Valerius Doricus, 1555. Voir George Hugo Tucker, «La Poétique du centon, une poétique de la Silve ?», in *La Silve : histoire d'une écriture libérée en Europe de l'Antiquité au XVIII^e siècle* (Latinitates : culture et littérature latine à travers les siècles/Latin culture and literature through the ages, v), Perrine Galand et Sylvie Laigneau-Fontaine (éds), Turnhout, Brepols, 2013, pp. 525-564. Le poème est mentionné par David Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 163. Une traduction en italien a été récemment publiée par Donatella Manzoli, «La villa e le forbici. Villa Giulia in un centone di Lelio Capilupi», *Studi romani*, LX, I-IV, janvier-décembre 2012, pp. 57-85. Une brève synthèse centrée sur la Villa Giulia se trouve dans Denis Ribouillault, *De la peinture au jardin*, op. cit., pp. 60-63. Sur Capilupi, voir aussi George Hugo Tucker, «A Roman Dialogue with Virgil and Homer : Capilupi, the Cento and Rome», in *Italy and the Classical Tradition. Language, Thought and Poetry 1300-1600*, Carlo Caruso et Andrew Laird (éds), Londres, Bloomsbury, 2009, pp. 204-238.
- ⁹⁰ George Hugo Tucker, *La Poétique*, p. 539. Traduction révisée par Alin Mocanu.
- ⁹¹ «[À la vérité, celle-ci] la/le suit du regard». *Énéide*, VII, 813 : [illam omnis... iuventus/] turbaque miratur matrum et prospectat euntem, [/attonitis inhians animis] (la jeunesse et les matrones rutiliennes regardent avec émerveillement la belle guerrière Camille, en la suivant du regard).
- ⁹² «À la vérité, celle-ci [la/le suit du regard]». *Géorgiques*, IV, 457 : illa quidem, dum te fugeret per flumina praecipis, [/immanem ante pedes hydrum moritura puella/[...] non vidit in herba] (s'enfuyant, Eurydice ne voit pas le serpent caché qui va la mordre et la tuer).
- ⁹³ «Et baigne son visage d'un grand flot de larmes». *Énéide*, I, 465 : multa gemens, largoque umectat flumine voltum (ému, ayant vu à Carthage une représentation de la chute de Troie, Énée fond en larmes).
- ⁹⁴ «Ô comment t'appeler, Vierge ?». *Énéide*, I, 327 : O quam te memorem virgo ? namque haud tibi voltus [/mortalis] (Énée, ébloui par la beauté divine de sa mère Vénus déguisée en chasserresse, lui adresse la parole).
- ⁹⁵ «Qui, la plus grande, faisant résonner l'air par les eaux de ta source Sacrée». *Énéide*, VII, 83-84 : [lucosque sub alta/] consulit Albunea, nemorum quae maxima sacro/ fonte sonat saevamque exhalat opaca mephitim (le roi Latinus consulte l'oracle de Faunus près de la forêt d'Albunea, et près de sa source sacrée).
- ⁹⁶ «Ou par quelles louanges te rendre égal au ciel ?». *Énéide*, XI, 125 : vir Troiane, quibus caelo te laudibus aequem ? (Drances, ennemi de Turnus, adresse des paroles flatteuses à Énée).
- ⁹⁷ «Il s'adresse à la statue en marbre de la vierge devant l'eau de la source.»
- ⁹⁸ «La demeure des Nymphes ici». *Énéide*, I, 168 : [intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,/] Nympharum domus. Hic fessas non vincula navis [/ulla tenent] (description du port naturel où la flotte troyenne se réfugie sur la côte de Carthage).
- ⁹⁹ «Et des sièges [sculptés] dans la pierre Vive». *Énéide*, I, 167 : intus aquae dulces vivoque sedilia saxo, [/Nympharum domus] (même description).
- ¹⁰⁰ «Car au milieu coulent les eaux [du Nymphée]». *Géorgiques*, II, 349 : inter enim labentur aquae, tenuisque subibit [/halitus] (conseils sur la plantation et sur l'irrigation de la vigne).
- ¹⁰¹ «Chose merveilleuse à voir». *Énéide*, XII, 252 : [cunctaque volucres/] convertunt clamore fugam (mirable visu) [/aetherae obscurant pinnis, hostemque per auras/[...] premunt] (les Rutiliens voient le présage d'une volée d'oiseaux).

- 102 «Des Nymphes du Latium» [sujet, au nominatif, chez Capilupi]. *Énéide*, VIII, 71 : Nymphæ, laurentes Nymphæ, genus amnibus unde est [/Tuque, o Thybri] (Au bord du Tibre Énée adresse une prière aux Nymphes de ce fleuve [au vocatif]).
- 103 «Des Nymphes au corps extraordinairement beau». *Énéide*, I, 71 : sunt mihi bis septem præstanti corpore Nymphæ (les propos de Junon qui promet de donner en épouse à Éole l'une d'entre les quatorze nymphes, des plus belles, qui lui sont connues).
- 104 «[Des Nymphes] à la chevelure tombante en cascade sur un cou blanc comme la neige». *Géorgiques*, IV, 337 (description de la chevelure des nymphes de Cyrène, mère du berger Aristée).
- 105 «[Des Nymphes] S'allongent à l'ombre des branches d'un grand arbre». *Énéide*, VII, 108 (Énée, ses capitaines, et son fils Iule se reposent, étendus au pied d'un grand arbre).
- 106 L. Capilupi, «Cento ex Virgilio In Villam Iuliam Iulii III. Pont. Max.», v. 50-58, in *id.*, *Centones ex Virgilio*, éd. citée [1555], fol. A[i]^{vo}-ii^{ro}.
- 107 *Capiluporum* [Hippolyti, Laelii, Camilli, Alphonsi, Iulii] *carmina*, Iulius Capilupus et Iosephus Castalio (éd.), Romae, ex typographia haeredum Io. Lilioti, 1590, pp. 64-65. Dans une édition subséquente, le second poème est attribué à Lelio (Giovanni Gaetano Bottari, *Carmina illustrium poetarum italarum*, Florentiae, apud J. C. Tartinium et S. Franchium, 1719, pp. 199-200). Les poèmes sont mentionnés par Alessandro Nova, *The Artistic Patronage*, op. cit., et reproduits notamment dans Jürgen Blänsdorf, «Aspekte eines poetischen Themas in der neulateinischen Dichtung Italiens und Frankreichs», *Bandusia. Quelle und Brunnen in der Lateinische, italienischen, französischen und deutschen Dichtung der Renaissance*, Jürgen Blänsdorf, Dieter Janik et Eckart Schäfer (éds), Stuttgart, Teubner, 1993, pp. 1-72 (68). Sur la restauration de l'acqueduc de l'Aqua Virgo, voir David Karmon, «Restoring the Ancient Water Supply System in Renaissance Rome: The Popes, the Civic Administration, and the Acqua Vergine», *The Waters of Rome*, 3, août 2005, accessible en ligne [http://www3.iath.virginia.edu/waters/karmon.html]; Katherine W. Rinne, «Between Precedent and Experiment: Restoring the Acqua Vergine in Rome (1560-1570)», in *The Mindful Hand: Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialisation*, Lissa L. Roberts, Simon Schaffer et Peter Dear (éds), Amsterdam, Edita et University of Chicago Press, 2007, pp. 95-116 et Ginette Vagenheim, «Pirro Ligorio et "l'histoire secrète" de la restauration de l'Acqua Vergine sous le pontificat de Pie IV (1559-1565)», in *La falsificazione epigrafica. Questioni di metodo e casi di studio*, Lorenzo Calvelli (éd.), *Antichistica 25 / Storia ed epigrafia 8*, 2019, pp. 263-286.
- 108 Sur les jardins du cardinal Du Bellay et le culte de l'antique, voir Flaminia Bardati, «Jean du Bellay et les *Horti Bellaiani*. Bâtir à l'antique, sur l'antique et pour l'antique», in E. Lurin, D. Burlet (éd.), *L'artiste et l'antiquaire. L'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne*, Paris, Picard, 2017, pp. 171-189. Sur la vision poétique de la Rome de Jules III, voir George Hugo Tucker, «*Roma instaurata* en dialogue avec *Roma Prisca*. La représentation néo-latine de Rome sous Jules III (1553-1555) chez Janus Vitalis, Joachim Du Bellay et Lelio Capilupi (de l'ekphrasis à la prosopopée)», *Camenae*, 2, avril 2007 (*Roma aeterna: voir, dire et penser Rome de l'Antiquité au XVI^e siècle*), accessible en ligne.
- 109 Richard Cooper, *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997, p. 243. Sur les poèmes de Du Bellay adressés à Caro, voir Henry Chamard, *Joachim Du Bellay, 1522-1560*, Genève, Slatkine, 1978 (Lille, 1900), pp. 342-343.

- 110 Charles Davis, «Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia», *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 23, 1979, pp. 197-224 (215); François Lavocat, *La syrinx au bûcher*, op. cit., passim; Ribouillault, *De la peinture au jardin*, pp. 74-75.
- 111 Selon Pierre de Nolhac, *La Bibliothèque*, op. cit., p. 164, p. 342, p. 394, Fulvio Orsini, qui avait écrit une postface aux *Centones* de Capilupi dédiés à Du Bellay, possédait un manuscrit grec de Longus dans sa bibliothèque ainsi que la traduction de Caro. Voir George Hugo Tucker, «Érotisme, parodie, et l'art du centon dans le *gallus* (1543; *centones ex virgilio*, 1555) de Lelio Capilupi», in *Syntagmatia. Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Monique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, Dirk Sacré et Jan Papy (éds), Louvain, Leuven University Press, 2009, pp. 329-344 (p. 330).
- 112 Joachim Du Bellay, *Epigrammata [42]*, *Poematum libri quatuor...*, Paris, Frédéric Morel, 1558, fol. 26v. La traduction donnée dans George Hugo Tucker, *La description de la Villa d'Este*, op. cit., p. 22 a été ici légèrement révisée par Alin Mocanu.
- 113 Philippe Morel, «L'eau et le vin à la villa Giulia», in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto et Mario Bevilacqua (éds), Rome, Gangemi, 2014, vol. II, pp. 956-961.
- 114 George Hugo Tucker, *La description de la Villa d'Este*, op. cit., passim.
- 115 Jürgen Blänsdorf, *Aspekte eines poetischen Themas*, pp. 59-64; Jean Dorat, *Ad fontem Arculii*; Pierre de Ronsard, *Les Bacchanales, ou le folatrisse voyage d'Hercueil pres Paris, dédié à la joyeuse troupe de ses compagnons*; Jean Antoine de Baïf, *La ninfe Bièvre*.
- 116 *Divers poemes de I. Du Bellay*, in *Les Œuvres françoises de Ioachim Du Bellay...*, Paris, Frédéric Morel, 1569, fol. 4r-v.
- 117 Voir le profil que dresse Stefano Benedetti in *Dizionario biografico degli italiani*, 89, 2017, accessible en ligne. Sur les poèmes consacrés à l'art, voir en outre Carmelo Occhipinti, «Fausto Sabeo e le arti figurative. Tra Vasari e Michelangelo», in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Barbara Agosti, Silvia Ginzburg et Alessandro Nova (éds), Venice, Marsilio, 2013, pp. 47-59.
- 118 Gregor Maurach, Claudia Echiger-Maurach et Ulrich Töns, *Studien zu Faustus Sabaeus*, «*Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque*», *Rom 1556, mit Auszügen aus dem Text* (Fontes 31, *Studien, Bibliographien und Nachschlag-Publikationen zu Quellenschriften und Quellenkunde*), Heidelberg, Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg, 2009, accessible en ligne [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/706]. On signalera en particulier le chapitre 5, particulièrement riche d'informations sur l'histoire de l'épigramme à la Renaissance: Ulrich Töns, «Die Epigramme des Faustus Sabeus im Lichte der Epigrammdichtung und Epigrammpoetik seiner Zeit», pp. 75-111.
- 119 Alexandre Haeggerty Krappe, «Les Charités», *Revue des Études Grecques*, 1932, pp. 155-162. Voir aussi l'analyse linguistique du terme qui illumine les liens entre Charis, Vénus et la vertu: Damien de Callataÿ, «Prologue. Gratuité et grâce», *Revue du MAUSS*, 35, 2010/1, pp. 53-61.
- 120 Alessandro Nova, *The Artistic Patronage*, op. cit., p. 88, p. 163, pp. 165-166.
- 121 Denis Ribouillault, *La villa Giulia*, op. cit., passim.
- 122 Ulrich Töns, *Die Epigramme des Faustus Sabeus*, op. cit., pp. 97-108.
- 123 *Ibid.*, pp. 110-111.
- 124 Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. &- IV- 22, fol. 198r; Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, ms. Magl. VII, 377, f. 2v (copie du poème de 1747 avec le titre «Ad statuum puellae dormientis ad Aquam Verginem»). Voir

- Eduardo del Pino González, «El poema *Ad statuum puellae* de Cardenal Viseu y la “Vergine della fontana” de Villa Giulia en Roma», *Agora. Estudos Clássicos em Debate*, 18, 2016, pp.157-191.
- 125 Sylvie Deswarte-Rosa, *La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)*, Lisbonne, Academia das Ciências de Lisboa, 1988, pp.177-307; repris en italien comme *Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva*, Rome, Bulzoni Editore, 1989.
- 126 Jean Hiernard, *Les voyages de Seyfried Rybisch, étudiant silésien : Itinéraire (1548-1554)*, Pessac, Ausonius Éditions, 2017, *Quatrième partie*, 26, accessible en ligne [Bibliothèque Universitaire de Wrocław, manuscrits M1 375 et R2 174]. Rybisch, à Rome en septembre 1554, laisse de la Villa Giulia une des plus anciennes descriptions qui nous soit parvenue (pp.66-68), traduite ici par Jean Hiernard : «En sortant par la porte du Peuple sur la voie Flaminia, à mille pas de la ville, on trouve la Villa Giulia, qui porte le nom du pape Jules III et est appelée vulgairement *la Vinea del Papa*. Jules III avait acheté à cet endroit plusieurs vignes et près et y installa de fort vastes jardins pleins de délices incroyables, de très plaisantes forêts d’orangers et de cédratiers, des plantations de platanes, des prés agrémentés par la douceur de très délicates fontaines et de fort beaux monuments ; il disposa en différents endroits de très beaux pavillons d’été, fort propices au repos des gens fatigués par de longues promenades. La villa mesure quelques milliers de pas de circonférence. En somme, je penserais volontiers que rien, en fait de délices et de volupté, ne peut se trouver sur toute la terre qui ne soit contenu en cet endroit. Il y construisit également un très somptueux palais dont le portique a reçu d’antiques statues, celle, très élégante, de Cicéron faisant un discours, celles de Scipion l’Africain, de Brutus et d’autres, fort nombreuses. Mais que dire de la très belle fontaine que l’on voit dressée sur la place, dont personne, parmi ceux qui la contemplant, ne saurait assez apprécier le prix, la beauté, l’art et l’élégance ? La villa possède un portique, des allées, des retraites estivales soutenues par de très précieuses colonnes de marbre et dont le sol est entièrement couvert de marbres de différentes qualités avec un art admirable et des couleurs naturelles ; elle contient une immense quantité de statues antiques disposées un peu partout dans un but décoratif ; on voit des enfants de marbre, admirables par l’antiquité et l’art, qui versent de l’eau de leurs urnes dans de fort belles vasques de marbre où l’on aperçoit quantité de poissons variés. Parmi les statues antiques, on peut voir la représentation, étonnante d’ancienneté et de goût, d’une très délicate nymphe endormie avec nonchalance au bord d’une onde murmurante et une très belle statue de Mercure, d’autres de Cléopâtre, de Vénus, de la Pudeur aux mains voilées (car c’est ainsi que la représentaient les Anciens). Mais pourquoi insister ? Si je devais raconter ici tout ce qui est digne d’être vu, ni ma plume, ni mon temps n’y suffiraient, c’est certain».
- 127 Angelo degli Oldradi, *Aviso della pace tra la Santità di N. S. Papa Paolo III. e la Maestà del Re Filippo : con la narratione del diluuiu che è stato in Roma, con le gran ruine de ponti, chiese, palazzi, vigne...*, Rome, 1557, n. p.
- 128 Ricardo Mendonça, «Classical Sculpture Reproductions and Portuguese Gardens», *Gardens & Landscapes of Portugal*, 2, mai 2014, pp.60-69.
- 129 Victor I. Stoichita, *L’effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- 130 Selon les sources anciennes, notamment chrétiennes, les deux mythes étaient reliés : «Tant Clément [d’Alexandrie] qu’Arnobe, relient l’histoire de Pygmalion aux légendes tissées autour de la Vénus de Cnide, sculptée par Praxitèle. Celle-

- ci aurait attiré les jeunes hommes au point de les pousser à “avoir commerce avec le marbre” » ; *ibid.*, p.21.
- 131 Gregor Maurach *et al.*, *Studien*, *op. cit.*, pp.22-23.
- 132 Voir le profil encore très incomplet donné par Angela Asor Rosa dans *Dizionario biografico degli italiani*, 52, 1999, accessible en ligne.
- 133 *Laurentii Gambarae Brixiani Caprarola*, Romae, apud Franciscum Zanettum, 1581. Voir Carlo Caruso, *Poesia umanistica di villa*, pp.282-288. Le poème de Commendone dédié à Sirleto est publié dans Angelo Mai, *Spicilegium*, *op. cit.*, pp.485-486.
- 134 Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Milan, Francesco Vallardi, 1909, p.396.
- 135 *Basilij Zanchij Bergomatis Poematum libri VIII ; Laurentii Gambarae Brixiani Poematum libri III*, Romae, 1553. Je cite d’après l’édition de Bâle, 1555, pp.416-420 («In Fontem Iulii III»), pp.420-422. Le poème suivant, intitulé «Julio III. Pontefici Maximi Sacrum» poursuit également dans la veine descriptive de la Villa Giulia vue comme royaume des nymphes («Julio III. Pontefici Maximi Sacrum»). Sur le gué aménagé sur le Tibre et la zone des prati, voir Denis Ribouillault, «Jeux de mots et d’images», *op. cit.*, p.112.
- 136 Charles Davis, *Villa Giulia*, *op. cit.*, pp.135-137. La source est Pline, *Hist. Nat.* 31.25. Sur Alcimédon et ses liens avec l’histoire d’Hercule, voir Michael Lipka, *Language in Vergil’s Eclogues*, Berlin, De Gruyter, 2001, p.184.
- 137 Benedetto Croce, «Un poeta latino poco noto. Francesco Franchini», *Quaderni della Critica*, 16, 1950, pp.39-55; Domenico Campana, «Francesco Franchini, 1500-1559», *Galleria dell’Accademia Cosentina*, accessible en ligne [http://iliesi.cnr.it/ATC/htm/accos/Franchini.html].
- 138 Voir la lettre d’Annibal Caro à Franchini dans *Lettere scelte dalle familiari del commendatore Annibal Caro*, Vérone, 1820, n.177, p.102. La visite du groupe des poètes «farnésiens» aux jardins des Du Bellay est mentionnée dans Jean Du Bellay, *Poemata*, textes établis, traduits et annotés par Geneviève Demerson avec la collaboration de Richard Cooper, Paris, SIFM, 2007, p.33.
- 139 *Francisci Franchini cosentini poetae elegantissimi poemata...* Bâle, Petrus Perna typographus..., 1558, p.215. Dans ses *Poemata*, Franchini dédie des poèmes notamment à Ippolito Salviani, Guglielmo Sirleto, Basilio Zanchi, Gabriele Faerno, Anton Francesco Rainerio, Giulio Poggiano, Janus Vitalis, Pietro Aretino, cardinal Antonio del Monte, Lorenzo Gambara, Pierio Valeriano, Annibal Caro. Parmi les grands, on trouve surtout les Farnèse et leurs proches, dont Jules III à qui sont consacrés plusieurs poèmes (pp.46-49, p.52 et p.193), dont l’un célèbre son alliance avec la puissante famille de Paul III à qui il vient de succéder. Signalons aussi une série de six épigrammes sur la statue de Vénus endormie du jardin du cardinal Rodolfo Pio da Carpi (pp.144-146; voir Hervé Brunon, *De la littérature au jardin*, *op. cit.*, p.19).
- 140 Louis Pastor [Ludwig van Pastor], *Histoire des papes depuis la fin du Moyen-Âge*, trad. Alfred Poizat, Paris, Plon, 1931, t. XIII, p.302 *et sq.* (ici p.307, note 1); Alfred von Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, vol. III, part. 2, Berlin, 1870, p.705.
- 141 Sur l’usage des jardins par les premières académies de Rome, voir Denis Ribouillault, *Hortus academicus*, *op. cit.*, *passim*.
- 142 Maria Teresa Ricci, «La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione», *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 65, 2, 2003, pp.233-248.
- 143 Antonio Maria Gratiani, *La vie du cardinal Jean François Commendon*, *op. cit.*, p.24.
- 144 Pierre Hurtubise, *Tous les chemins mènent à Rome. Arts de vivre et de réussir à la cour pontificale au XVI^e siècle*, Ottawa, Les Presses de l’Université d’Ottawa, 2009, en particulier chap. v ; Giovanni Francesco Commendone, *Discorso sopra la corte di Roma*, Rome, Bulzoni, 1996 ; Domenico Caccamo, *Giovanni Francesco Commendone*.

appendice

Basilij Zanchij Bergomatis Poematum libri VIII; Laurentii Gambarae Brixiani Poematum libri III, Bâle, 1555, pp. 416-420. **153**

Leucé de Laurentum¹ errait dans cette contrée verdoyante

Que le Tibre sépare des champs du pays toscan ;

Ici, où chacune des sept collines, que la rapide Albula² entoure de ses tourbillons,

S'élève jusqu'aux étoiles,

Elle arriva à la source de la fontaine vierge

Et, mourante, elle se coucha sur un lit de verdure.

Alors, pleurant Clymène³, jadis son enfant

Très chérie, Leucé déclama ces paroles :

Ma fille, quel malheur t'a enlevée de moi, misérable parent [que je suis] ?

Quelle terre étrangère te tient ?

Mon enfant, pendant deux fois dix jours, je t'ai cherchée en vain à travers les grandes forêts,

Sans que mes yeux t'aperçoivent.

Quelles montagnes n'ai-je pas remplies pitoyablement de mes plaintes déchirantes ?

Oh, misérable [que je suis], personne ne m'a porté secours !

Même les Naiades qui habitent dans les prairies les plus proches

Ont entendu les hautes forêts retentir de mes plaintes.

Vous êtes témoins, vous, forêts verdoyantes, et vous, pâturages voisins,

Et vous, bêtes sauvages, qui habitez dans les hauts sommets des montagnes !

Retournez-la à sa mère, vous, Nymphes, retournez-la,

Si par hasard elle se trouve parmi vous !

Toi, grande Palès⁴, et toi, divin Faunus⁵,

Pour lesquels j'ai brûlé de l'encens durant ma longue prière,

Je vous en supplie, montrez-moi la voie : dans quelles forêts ma fille fugitive a trouvé refuge ?

Dans quel endroit se cache-t-elle ?

Alors je vous érigerai des autels, je ferai des libations exigées par les [rites] sacrés

Et une agnelle teindra [de son sang] vos feux allumés.

Clymène reconnut les pleurs amers de sa mère

Et dissimula son visage couleur de l'onde dans les vagues écumantes.

En effet, habitant dans une grotte, là où elle se cachait sous l'eau,

¹ Laurentum, ancienne capitale du Latium est plusieurs fois évoquée à la villa Giulia. C'est là que débarquèrent Énée et les Troyens accueillis par le roi Latinus lequel offre à Énée sa fille Lavinia en mariage. La collection de sculpture de la villa comptait des statues de Lavinia et Latinus. Voir Denis Ribouillault, *La villa Giulia*, p. 361 et *id.*, *De la peinture au jardin*, pp. 58-60.

² Ancien nom de la rivière Tibre.

³ Nom d'une des Néréides.

⁴ Déesse des bergers et des pâturages.

⁵ Dieu souvent associé à Pan, il était la divinité de la fécondité des troupeaux et des champs.

Elle décorait sa maison de fleurs multicolores,
Ornait sa poitrine de gemmes bleues
Et ses cheveux de mousse verte.
Ensuite, elle adressait des grandes louanges au Seigneur, rappelait ses faits glorieux
Et décrivait le remarquable ouvrage de la fontaine.
Elle prédit de sa bouche sacrée les siècles à venir sous l'orbe
De l'Hespérie⁶ [et] durant notre époque⁷.
Que le pâtre amène sans soucis, à travers les prés, les victimes du sacrifice,
Que l'agnelle ne craigne pas de retourner seule à la maison
Et qu'elle ne redoute la gueule du loup sauvage ni lorsque le matin elle traverse les forêts,
Ni lorsqu'elle s'abrite sous le toit de feuilles.
Que l'agriculteur ne se donne plus la peine de bouleverser les forêts vertes,
Pour fendre la terre fertile par le fer.
Mars engagera la guerre sur les rives du Tanais⁸
Ou [sinon], qu'il vive seul dans les forêts de l'Ismaïre⁹.
Le pâtre préparera son poème dans l'ombre verdoyante
Afin que pieux, il glorifie avec grand honneur les dieux.
Clymène faisait ces divinations dans l'entrée de l'ancre marmoréen
Comme un prophète qui calcule l'âge de toute chose.
Dans un autre endroit, ses nymphes compagnonnes¹⁰, Actaea¹¹, Thoé¹²
Et Aréthuse¹³ avec ses joues tendres teintées de pourpre,
Se dirigent vers les hautes demeures au feuillage de Pallas,
Vers les grottes et sous les toits voûtés des endroits cachés.
Cydippe¹⁴, reconnue pour sa beauté, crée maintenant un tableau au bord de l'eau,
Des lis blancs mélangés aux roses sanguines.
Ensuite, elle combine les couleurs, afin de tresser des guirlandes pour son maître.
Heureuse du retour de celui-ci, elle revient voir les eaux.
Elle arrange dans un ordre harmonieux les coquillages brillants
Et éparpille dans l'atrium les coraux de l'Orient.
Puis, Clymène renferme les eaux sous la haute arche
Et étouffe leurs murmures rauques dans la vaste cave.
Alors Leucé s'étonne que l'onde ne coule plus
Et que la source ait arrêté son cours.
Elle est frappée de stupeur et, épouvantée, réprime ses graves plaintes.
Une voix résonne [soudainement] à partir des pierres ponces rauques :
Mère, ne cherche pas plus loin Clymène (ta fille),
Et n'emprunte pas, inquiète, d'autres longs chemins.

154

6 L'Occident.

7 Tous les vers qui suivent rappellent le topos de l'*aetas aurea* (l'âge d'or), si cher à Jules III.

8 Fleuve qui sépare l'Europe de l'Asie.

9 Montagne en Thrace. La Thrace représentait dans l'Antiquité une contrée sauvage et barbare où la guerre était une des seules activités.

10 Il semble que le poète ait suivi ici les *Fables* de Hygin, car c'est seulement cet auteur qui énumère en même temps toutes les Néréides présentes dans le poème.

11 Néréide des berges et des plages.

12 Néréide, fille de Nérée et de l'océanide Doris.

13 Une des Néréides.

14 Néréide, fille de Nérée et de l'océanide Doris ou une Océanide.

Je ne suis pas la proie des pâtres dans les hautes forêts

155

Et aucun malheur ne m'est arrivé.
Je vis plus heureuse que les autres qui aiment les prés fleurissants tout autour
Ou les vallées de la haute montagne.
[Un matin], lorsque Phébus s'est levé, entouré d'une lumière brillante,
Et l'Aurore a apporté le jour depuis l'orbe,
Je suis sortie des forêts et je me suis dirigée vers les demeures et les rassemblements
joyeux de mes sœurs,
Vers les campagnes solitaires de Lycidas¹⁵.
Je venais de prendre mon chemin habituel sous la lumière du matin,
Quand, effrayée par le grand Jupiter, j'échappais de justesse à ses assauts.
Celui-ci avait pris l'aspect du pâtre Aunus
Et leurrait souvent avec adresse les déesses agrestes.
Alors qu'il me poursuivait à travers les pâturages pleins de rosée de Mopsus,
J'ai pensé quitter la route connue.
Farouche, celui-ci criait, Écho projetait [son cri] dans les vallées
Et le bois entier répliquait avec des voix errantes.
Ô vierge, fierté des Naiades, reçoit ces cadeaux de ton amoureux !
Ah, que je périsse, si je suis épris d'une autre !
Tu seras toujours pour moi comme une lumière qu'on aperçoit dans les forêts ténébreuses
Ou bien comme la journée claire au milieu de la nuit.
Je suis un pâtre de la race de Faunus et de la Nymphé Sybarite,
Au chant clair dans les pâturages alpins.
Sitôt après, grâce à l'arrivée d'Alcimédon de Toscane au bord du fleuve,
Elle [Clymène] s'engagea rapidement là où les eaux de l'imposant Tibre s'élargissent.
Elle mit les pieds dans le fleuve (quelle merveille !)
Et traversa la largeur du cours en nageant avec assurance.
Après m'avoir sauvée, Alcimédon m'a placée dans cette grotte
Et m'a consacrée déesse de cette source sacrée.
Ensuite, il m'a rendue gardienne de cette chère fontaine
Et m'a donné à habiter ces rives et cet antre voûté.
Je suis connue parmi les Nymphes [qui habitent] sous l'onde
Que le grand Alcimédon dirige sur une large étendue.
Toi, ma chère mère, pense aux joies que ta fille offre aux autres
Et ne te laisse pas affliger par la douleur à cause de moi.
Après qu'elle eut prononcé [ces paroles] et qu'elle eut versé l'eau ondoiyante du vase,
La source [commença] à couler avec un murmure plus joyeux qu'à l'accoutumée.

15 On rencontre tous ces noms propres, Lycidas, Mopsus, Alcimédon, chez Théocrite et chez Virgile, dans la poésie pastorale.

**« Livres de nature ». Les univers du jardin
en texte et en image entre 1600 et 1750
(Hollande, Suède, Allemagne et Russie)**

Erik de Jong