Histoire de la peinture italienne XVI^e-XVII^e siècle

Michel Hochmann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/3140>

DOI : 10.4000/ashp.3140

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2019

Pagination : 323-326

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Michel Hochmann, « Histoire de la peinture italienne XVI^e-XVII^e siècle », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 150 | 2019, mis en ligne le 12 juin 2019, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/3140> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.3140>

HISTOIRE DE LA PEINTURE ITALIENNE XVI^e-XVII^e SIÈCLE

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2017-2018 : *Le programme iconographique dans les décors peints italiens du XVI^e siècle* (suite).

Nous avons poursuivi l'étude de la situation vénitienne et, en particulier, celle du rôle joué dans la Sérénissime par Anton Francesco Doni. Celui-ci a laissé plusieurs descriptions passionnantes de grands décors italiens de son temps, comme celui de la salle des Cent Jours dans le palais de la Chancellerie à Rome, ou celui de la villa de Paul Jove au bord du lac de Côme, à laquelle il a même consacré deux lettres, l'une sérieuse et l'autre parodique. La passion de Doni pour l'iconographie le porte à concevoir lui-même des inventions allégoriques. L'un de ses ouvrages les plus passionnants de ce point de vue s'intitule *Le pitture del Doni*, et il est paru en 1564. Ce volume fut précédé d'un manuscrit qui porte le même titre, aujourd'hui au Vatican, composé en 1560, que Doni a élaboré avec un grand soin et illustré de dessins à l'encre de sa main, avec des initiales ornées et des *imprese* (il a été édité en 2006 par Sonia Maffei). Ce manuscrit témoigne aussi des liens que Doni entretenait avec les artistes, puisqu'il contient une lettre adressée à Battista Franco, dans laquelle Doni l'incite à dessiner d'après ses textes. Comme on l'a déjà vu chez Vincenzo Borghini, il énumère les sources dont il s'inspire et accumule les variantes pour diverses personifications, comme la Fortune. Il utilise, comme Annibal Caro, les répertoires imprimés de l'époque, Vincenzo Cartari par exemple. Mais, après avoir voulu donner une sorte d'inventaire de toutes les propositions antérieures à la sienne, il établit à son tour sa propre iconographie, dont il revendique le caractère bizarre et étrange, en insistant sur la fantaisie de son imagination (même si, une fois encore, il s'inspire des mêmes sources et, en particulier, des mêmes bestiaires médiévaux que Paolo Giovio ou Annibal Caro). Ses inventions sont en effet souvent très nouvelles, elles s'accompagnent d'une critique sociale et religieuse caractéristique du milieu des polygraphes, mais elles rencontrèrent un écho auprès de plusieurs artistes. On a retrouvé un dessin de Battista Franco qui reflète exactement l'invention proposée par Doni pour l'allégorie de la Fortune et qui prouve que le peintre avait en effet travaillé au projet des *Pitture*. Doni fut également lié à Federico Zuccaro, qui dessina son portrait lors de son séjour en Vénétie. Federico se servit également des inventions de Doni lorsque, peu après son voyage à Venise, il fut invité à travailler pour le cardinal d'Este dans sa villa de Tivoli, entre 1566 et 1567, dans la *Stanza della Gloria* et dans la *Stanza della Nobiltà* de cet édifice. Mais Doni fut également la principale source de Giovanni Guerra et des personifications qu'il dessina dans son *Taccuino* Rothschild et il inspira ensuite un bon nombre des inventions de l'*Iconologie* de Ripa. Nous avons également étudié les divers projets de Doni pour la création d'un *Tempio della Fama* à Arquà, la ville de Pétrarque, auquel l'édifice devait être dédié. Comme souvent chez lui, il s'agissait, dans une large mesure, d'une utopie, à laquelle il aurait

voulu associer les plus grands artistes d'Italie et qu'il aurait voulu faire financer par Alphonse II d'Este, le duc de Ferrare. Différentes allégories devaient être disposées sur la voûte de l'escalier conduisant au sommet de ce monument (sur le modèle qu'on rencontre à la Scala d'oro du palais des Doges) : l'examen de ce programme a permis de constater, encore une fois, l'aspect changeant des relations logiques entre les personnifications des vertus et des vices, avec, parfois, dans chaque travée de la voute, des vertus adventices placées sur les côtés de la vertu principale, ou bien des vices opposés à la vertu centrale, ou encore un vice et une vertu aux côtés de la vertu centrale. Doni est donc une figure fascinante dans le cadre de notre enquête : même s'il se situe volontairement en marge de la culture des cours, même s'il prétend se moquer du goût allégorisant des lettrés de son temps, il assure en fait un large écho à leurs recherches et joue un rôle comparable au leur dans le cadre de la république de Venise. Ses écrits, de ce point de vue, prouvent que Venise, contrairement à ce qu'on a souvent dit, était aussi un centre actif dans le domaine de la création iconographique du xvi^e siècle. Nous en avons eu d'ailleurs confirmation en nous penchant sur quelques autres auteurs de cette époque, comme Luigi Groto, dit l'Aveugle d'Adria, qui, dans sa correspondance, nous a transmis le programme iconographique qu'il avait établi pour la villa d'un patricien vénitien du nom de Marcantonio Trevisan.

Nous avons aussi étudié longuement le programme conçu par Giuseppe Betussi pour le château du Cataio à Battaglia, à côté de Padoue, édifié par Pio Enea I degli Obizzi, membre d'une vieille et riche famille de *condottieri*. Betussi était également un polygraphe, qui connut, comme Doni, une vie itinérante et avait été en relation avec les principaux lettrés de Venise et d'Italie. Il avait en outre été membre de plusieurs académies et avait travaillé au service de différents mécènes avant de rencontrer Pio Enea degli Obizzi. Il nous a laissé une description du Cataio, le *Ragionamento sopra il Cathaio*, paru en 1573, qui explique de façon extrêmement précise les sujets des différentes fresques peintes par Giovanni Battista Zelotti : c'est, avec les *Ragionamenti* de Vasari, l'un des exemples les plus extraordinaires de ce type d'ouvrage. Betussi et son commanditaire voulaient rivaliser avec les grandes familles italiennes qui avaient déjà représenté leurs ancêtres et leur glorieux passé, comme les Farnèse à Caprarola, le duc Cosme de Médicis au Palazzo Vecchio, ou le comte Troilo di San Secondo. En même temps, Betussi se célèbre lui-même en tant qu'auteur du programme, par une inscription à l'entrée du palais où il associe son nom à celui de Pio Enea degli Obizzi et il insiste sans cesse sur les recherches qu'il a menées pour établir la vérité historique des divers épisodes qui sont représentés. Ces recherches sont évoquées dans les inscriptions qui accompagnent chacune des fresques, dans lesquelles sont rappelés non seulement la date, le lieu des événements et les noms des protagonistes, mais où figure aussi un renvoi à la source sur laquelle la représentation prétend se fonder. Il s'agit de garantir la vérité de l'histoire pour répondre par avance aux ennemis de la famille, qui pourraient accuser l'auteur d'avoir embelli les faits. Dans le *Ragionamento*, Betussi va même jusqu'à préciser la cote des documents d'archives qu'il prétend citer. Julian Kliemann, dans l'étude qu'il a consacrée à ce décor dans *Gesta dipinte* (1993), a affirmé que la plupart de ces sources étaient de pures inventions et que les falsifications de Betussi avaient un caractère systématique. Les recherches plus récentes de Sabine Glaser ont permis de nuancer le point de vue

de Kliemann¹. En effet, si, jusqu'au milieu du XIII^e siècle, les épisodes représentés paraissent en grande partie inventés et si les sources que Betussi indique ne peuvent être identifiées malgré les références extrêmement précises qu'il affecte de donner, Sabine Glaser a pu vérifier plusieurs des informations qu'il fournit pour les périodes ultérieures. Nous avons donc étudié en détail la manière dont Betussi a construit l'histoire des Obizzi et la généalogie idéale de son commanditaire. On trouve aussi, dans ce décor, des relations très particulières entre le texte et l'image, entre le texte et les sources. Les inscriptions en italien et en latin à côté de chaque fresque sont complétées par l'énorme ouvrage publié par Betussi, qui peut servir de guide aux visiteurs. Les images elles-mêmes offrent de nombreux supports à la lecture et à une confrontation avec les inscriptions, comme l'héraldique, avec la place très importante qu'occupent les drapeaux dans les différentes scènes, où ils prennent parfois plus d'espace que les figures. Betussi insiste aussi sur un certain nombre d'autres éléments censés prouver la vérité de la représentation, comme le costume ou la topographie. Toutes les contraintes que le lettré / historien impose au peintre donnent à l'ensemble du cycle un caractère monotone, même si Betussi insiste sans cesse sur la variété de son invention. On peut constater que les exigences du conseiller iconographique et de son commanditaire rendent le travail de Zelotti particulièrement difficile, en niant, d'une certaine manière, l'autonomie du peintre et de l'image par rapport au texte : il suffit pour s'en rendre compte de comparer les fresques du Cataio à celles que Zelotti a réalisées dans d'autres villas de Vénétie, pour voir qu'il est ici contraint à une sorte de rigidité extrême.

Après avoir étudié les conseillers iconographiques et leur rôle, nous avons abordé le cas des artistes qui sont eux-mêmes des iconographes. En effet, certains peintres rivalisaient avec les lettrés de leur temps et établissaient eux-mêmes les inventions des décors qu'ils réalisaient ou dont ils dirigeaient l'exécution. Pirro Ligorio est l'un des exemples les plus extraordinaires de ce point de vue, et nous avons étudié en particulier son rôle dans l'élaboration du programme des Loges de Pie IV au Vatican, qui furent peintes entre 1561 et 1564. Pirro était l'architecte de Pie IV et, même s'il ne participa pas directement à l'exécution de ces décors, les relations qu'on a pu établir entre leur iconographie et celles d'autres entreprises lancées par Pie IV dans lesquelles il joua également un rôle clé, comme le *casino* des jardins du Vatican ou les salles de l'appartement du Belvédère, prouvent qu'il était également l'auteur de ces inventions. Cristina Bragaglia a pu aussi établir des rapports entre celles-ci et les grandes recherches qu'il avait entreprises sur les antiquités de Rome, qui devaient embrasser tous les aspects de la civilisation romaine et qui sont rassemblées dans divers manuscrits, dont ceux de la bibliothèque nationale de Naples : un bon nombre des personifications des Loges ont pu être mises en relation avec le livre X de son travail, qui traite de la religion, des images, des ornements, et des origines des dieux de l'Antiquité. C'est le cas, par exemple, de l'*Année (Annus)*, dont les multiples attributs sont expliqués dans un passage du Livre X. Si, comme nous l'avons dit, Ligorio lui-même n'intervint pas dans l'exécution des fresques, on peut cependant supposer qu'il donna des modèles graphiques aux artistes en charge de ce décor. Malgré son érudition et

1. S. Glaser, *Il Cataio: die Ikonographie einer Villa im Veneto*, Munich, 2003.

ses recherches antiques, le décor des Loges n'en est pas moins représentatif d'un moment de rupture avec le début du règne de Pie IV, encore marqué par le paganisme des décors du Casino : en effet, dans les Loges, les références antiques servent à un discours chrétien et à l'apologie de la bonne vie. De ce point de vue, Ligorio suit une autre source, qu'il a utilisée ailleurs à plusieurs reprises, le *Tableau de Cébès*, dont nous avons déjà vu le rôle central pour les iconologues de la Renaissance. Si les écrits de Pirro Ligorio nous aident à décrypter le programme des Loges, on peut aussi s'appuyer sur un autre document tout à fait exceptionnel, une estampe de Ferando Bertelli intitulée le *Specchio de la vita umana*, « le miroir de la vie humaine », qui en reprend toutes les allégories sous la forme de vignettes. Chacune de ces vignettes est accompagnée d'un distique qui en précise le sens et qui permet de reconstituer l'ensemble de l'invention élaborée par Pirro Ligorio. Nous avons confronté ce document, qui est probablement très proche de la conception originale du commanditaire et de son conseiller, avec les interprétations qui ont récemment été données du cycle des Loges, notamment par Cristina Bragaglia et Elinor Myara. L'estampe de Bertelli donne l'impression de liens assez lâches entre les différentes parties du programme, notamment entre les allégories du temps et de ses scansions d'une part (l'Année, les Saisons, la Semaine, le Siècle...), et les âges de la vie humaine d'autre part. Il s'agit d'établir une sorte de parallèle un peu vague entre le macrocosme et le microcosme, entre le cours de l'existence et celui de l'Univers, mais l'unité entre ces deux séries est loin d'être parfaite, d'un point de vue logique comme d'un point de vue thématique. Comme nous l'avons relevé dans le travail de Paul Jove pour la salle des Cent Jours, Pirro Ligorio s'applique surtout à construire chaque personnification, à lui former une riche parure d'attributs, plutôt qu'à articuler un discours en la reliant à la personnification suivante. Il y a d'autre part un contraste entre l'extrême érudition des premières personnifications, celles du Temps, qui s'appuient, nous l'avons dit, sur les recherches conduites par Pirro Ligorio, et les scènes morales presque simplistes caractérisant les différents âges de la vie humaine. La confrontation avec les analyses récentes données de ce décor prouve, une fois encore, combien nous sommes éloignés des catégories des hommes de la Renaissance : ainsi, Cristina Bragaglia a voulu y voir une sorte d'évocation allégorique de certaines grandes réalisations du règne de Pie IV. C'est un type d'interprétation qu'on rencontre constamment chez les historiens de l'art, mais qui n'apparaît que très rarement dans les inventions originales que nous connaissons, et aucune des sources dont nous disposons pour les loges de Pie IV ne fait allusion à une telle intention.

Nous avons terminé l'année par l'étude des décors des palais princiers ou publics. Nous avons commencé par le palais ducal de Mantoue, auquel Jérémie Koering a récemment consacré un ouvrage tiré de sa thèse de doctorat². Nous nous sommes appuyés sur ce travail, dont nous poursuivrons l'analyse l'an prochain.

2. J. Koering, *Le prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI^e siècle*, Arles, 2013.