

JOHN BELDON SCOTT, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton, Princeton University Press 1991. 243 pp., 4 pl. couleurs, 174 ill. noir et blanc. \$ 75. ISBN 0-691-04075-3.

Parmi les grands décors romains de l'époque baroque, les voûtes peintes au Palais Barberini par Andrea Sacchi et Pierre de Cortone peuvent à bon droit compter parmi les mieux connus et les mieux étudiés: les sources documentaires qui s'y rapportent ont été depuis longtemps repérées, leurs contenus allégoriques ont fait l'objet d'abondants commentaires, et les composantes de leurs systèmes décoratifs ont été bien dégagées. Pourtant, notre connaissance de leur élaboration est loin d'être complète et pour avoir été avant tout considérés en rapport avec la figure du pape Urbain VIII, une partie de leur signification idéologique et politique a pu rester occultée. Surtout, l'étude séparée de ces deux décors a davantage conduit à les comparer, à souligner leurs différences et les implications esthétiques des divergences théoriques de leurs deux créateurs, qu'à rechercher les liens éventuels pouvant exister entre leurs programmes respectifs. Réexaminant de manière exhaustive les sources historiques et iconographiques de ces deux plafonds et proposant, dans une réflexion portant sur la totalité des programmes contemporains des décors du Palais Barberini, de les interpréter en soulignant le poids qu'y joue le népotisme pontifical, le remarquable ouvrage de John Beldon Scott permet d'enrichir notablement notre connaissance et notre compréhension de ces deux décors. Soulignant l'importance du thème de l'élection divine pour la famille Barberini, et ses liens avec les pratiques astrologiques en vogue à la cour pontificale, il propose une nouvelle approche de leurs contenus et de leurs intentions, tout en éclaircissant plusieurs de leurs nouveautés techniques et iconographiques. Il ne s'agit pas ici d'une monographie sur ces deux décors, comme celles existant sur d'autres ensembles similaires qui rassemblent la totalité de la documentation s'y rapportant et qu'accompagne la discussion de leurs contenus et de leur significations (John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, 1965; Malcolm Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace*, Princeton, 1977). Les plafonds Barberini ont déjà été largement étudiés dans des ouvrages récents sur leur créateurs ou dans des études plus ponctuelles (Dante Bernini, Bruno Zanardi, Anna Lo Bianco, Orietta Verdi, *Il voltone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini [Quaderni di Palazzo Venezia, 2]*, Rome, 1983) et l'auteur a cherché avant tout à les interpréter, en complétant la documentation déjà connue. C'est un ouvrage dense et complexe, où l'enchaînement des chapitres n'apparaît pas toujours très clairement, mais dont la lecture est riche d'indications et de réflexions stimulantes.

Devant justifier l'autorité accordée à ses neveux par le pape Urbain VIII, les décors du nouveau palais familial acquis des Sforza en 1625 allaient se déployer de manière privilégiée sur ses voûtes. Comme ceux d'autres ensembles plafonnants contemporains, ils obéissent, selon l'auteur, à cinq conventions implicites: unité de programme pour chacun des différents appartements du palais; existence, pour chaque plafond, d'une situation idéale pour son appréhension visuelle; respect des

règles du „décorum“; présence de motifs héraldiques explicites; et „persuasion optique“ grâce à l’illusionnisme spatial. Objet de cette étude, le cycle des décors de l’aile nord du palais – celle de Taddeo Barberini et de son épouse Anna Colonna – devait trouver son accomplissement avec l’achèvement du grand Salon par Pierre de Cortone (1639): décor profane sans égal à Rome à cette époque, il faisait du palais l’équivalent baroque de ce qu’étaient, pour la Renaissance, le Palais Farnèse ou ceux du Vatican.

L’ancien Palais Sforza comportait déjà des cycles de décors plafonnants (1580-1612). Conservés par les Barberini, ils devaient être incorporés au nouveau programme, influençant parfois le choix des thèmes iconographiques de celui-ci. Au *piano nobile*, des scènes bibliques tirées de l’histoire de Joseph, préfiguration de l’incarnation du Christ et de son sacrifice, faisaient allusion à l’accession de Francesco Sforza au cardinalat (1583), tandis qu’avec leurs motifs évoquant la paternité ou la protection divine, des sujets tirés de la Genèse se rapportaient aux aspirations familiales après l’union de Mario Sforza avec Renée de Lorraine (1612). Au *piano terreno*, des sujets mythologiques illustrant les pouvoirs de la poésie se rapportaient à la fonction plus pastorale de ce niveau du palais, entouré de jardins et semblable à une villa champêtre. Dans le nouveau Palais Barberini, les plus belles pièces du *piano nobile* allaient être occupées par Donna Anna; ce sont celles qui devaient recevoir les décorations de Sacchi, Camassei, et des assistants de Cortone. La découverte, dans les archives Barberini, de nouveaux paiements, a permis de préciser les dates des travaux: pour Sacchi, la *Sagesse divine* du *Salotto* était déjà commencée en décembre 1629 et fut achevée en novembre 1630; pour Romanelli et Baldini, assistants de Cortone pour la chapelle, le travail semble avoir été terminé en 1631. Quant à la *Création des anges* de Camassei et aux autres plafonds, ils furent tous complétés avant l’installation de Taddeo et de son épouse dans le palais, en mai 1632.

Se proposant de réévaluer le plafond de Sacchi, l’auteur souligne ses singularités: présentant la fiction d’un ciel ouvert, il est pourtant complètement dépourvu de l’appareillage de *quadrature* jusque-là courantes dans les décors des palais romains. Il ne s’agit cependant pas d’un *quadro riportato*, puisque la recherche d’illusionnisme spatial y est réelle, et la fonction de ce *salotto* comme antichambre de la chapelle semble avoir incité Sacchi à y adapter les perspectives illusionnistes des coupoles d’églises, en particulier celle récemment achevée par Lanfranco à San Andrea della Valle (1627). L’auteur propose d’ailleurs de ne plus considérer ce plafond en se plaçant au centre du *salotto* mais depuis un point de vue privilégié, situé à proximité de son entrée: observé de biais, le groupe principal semble se dresser dans un plan vertical, parallèle à ceux des parois de la pièce, et le globe terrestre cesse de paraître écrasant.

La première description de la voûte, qui est davantage un inventaire de son contenu que son programme proprement dit, livre l’identité des différentes figures: représentant les Vertus principales de la Sagesse qu’elles entourent dans le ciel fictif, elles sont toutes identifiées par des constellations dont l’origine, biblique, se trouve dans le Livre de la Sagesse. La Sagesse n’est donc pas ici une

qualité humaniste mais une vertu résultant d'un don divin: l'image de Sacchi est une introduction à la *Crucifixion* de la chapelle, où le Christ incarne la Sagesse faite homme. La liaison théologique et iconographique des deux pièces trouve son prolongement dans une relation visuelle, à la fois par l'illusionnisme et par l'éclairage de chaque décor; elle invite à supposer une collaboration entre Cortone et Sacchi, mais sans la relation hiérarchique qui les avait associés à Castelfusano. De manière judicieuse, l'auteur avance ici la possibilité d'une intervention du Bernin, alors l'architecte en titre du palais, qui aurait, pour la première fois, eu recours à des sources lumineuses dirigées. Quant au choix du thème, il doit être envisagé à travers ses implications politiques et dynastiques concernant tout particulièrement Taddeo Barberini, le chef temporel de la famille Barberini. En multipliant, autour de la figure principale de la fresque, ses emblèmes (le sceptre, le soleil, l'abeille), le peintre démontrait la faveur divine accordée à la famille tandis que la présence de sirènes Colonna supportant le soleil Barberini peintes aux quatre angles lui confèrent une valeur d'épithalame.

Un important chapitre est consacré aux implications astrologiques du programme de la fresque, déjà implicites dans ses sources bibliques. Les profondes croyances de Maffeo Barberini dans l'efficacité de l'astrologie l'amènèrent, après son élection, à la pratiquer assidûment et secrètement avec Tommaso Campanella, pour contrer les phénomènes astronomiques défavorables, et à faire interdire que l'on tente, en examinant son thème astral, de prédire la durée de son règne. Dans une analyse étonnante et très technique de ce thème et de celui de Taddeo, l'auteur montre que l'importance de l'imagerie solaire dans l'iconographie Barberini trouve son origine dans la position dominante de cet astre lors de leurs naissances respectives. Ce fait ne pouvant être ignoré des visiteurs du palais familial, la présence du soleil irradiant derrière la Sagesse divine au plafond du *Salotto*, ainsi que dans les fresques de la chapelle, recouvrait une valeur de justification allégorique et astrologique du règne des Barberini, „nés et élus pour gouverner l'Eglise à la place de Dieu“.

La complexité d'un tel programme invite naturellement à rechercher son auteur. Outre Sacchi lui-même et Urbain VIII, les noms de quatre autres conseillers pour le peintre ont été jusqu'à présent avancés: Matthias Casimir Sarbiewski, Clemente Merlini, Sforza Pallavicino et Tommaso Campanella. Sans pouvoir le démontrer en toute certitude, l'auteur avance de solides arguments pour faire de ce dernier le bon candidat: étroitement associé au pape Urbain VIII mais également au service de Taddeo, auteur, en 1621, d'un traité s'efforçant de réconcilier la pratique astrologique et les Ecritures, il était suffisamment docte pour élaborer un programme complexe, mêlant imageries biblique et astrologique, mais évitant toute représentation de dieux païens.

Après le plafond de Sacchi, l'auteur examine celui d'Andrea Camassei dans la pièce voisine montrant la *Création des anges*. Ici encore, le sujet comporte des allusions cosmiques à la prédestination et à la protection divine de la famille Barberini. Le pape ayant choisi la fête de saint Michel et de tous les anges pour

jour de son couronnement (29 septembre 1623), il n'est guère surprenant que les neuf hiérarchies célestes apparaissent dans la fresque tandis que le casque de l'Archange figurant dans la frise de stuc de cette salle rappelait aux visiteurs les fonctions militaires de Taddeo en tant que préfet de Rome.

Après une discussion du contenu des décors des appartements d'Anna Colonna et de Taddeo dans la partie est de l'aile nord, où le choix des scènes doit être interprété en fonction de la personnalité des occupants, puis de la redécoration par le cardinal Francesco des appartements du *Piano terreno* (1678) qui montrent clairement l'intégration des cycles peints antérieurs dans le nouveau programme décoratif, l'auteur consacre la troisième partie de son ouvrage au décor du grand Salon du palais. D'abord confié à Camassei, favorisé par Taddeo, cette commande monumentale fut assignée à Pierre de Cortone par Urbain VIII, grâce aux interventions de Giulio Sacchetti, Francesco Barberini, et peut-être du père jésuite Ottonelli avec lequel Cortone devait rédiger un traité théorique sur la peinture. Ici encore, l'exploration exhaustive des archives relatives aux paiements des travaux permet de déduire leurs différentes phases avec une précision inédite. La nouveauté consiste ici à dater les travaux grâce aux paiements mensuels versés aux ouvriers chargés d'appliquer l'*intonaco* préparatoire sur la voûte: ils fournissent, indirectement, la mesure chronologique et quantitative précise du travail de Cortone et de ses assistants. Travaillant à partir d'avril 1633, Cortone s'interrompt brièvement à deux reprises en 1635 puis, plus durablement, entre juillet et décembre 1637, lorsqu'il se rendit à Florence et en Italie du nord. Il s'y remit sans arrêt et le décor était achevé lorsque le pape vint le voir le 5 décembre 1639. Que le nombre de *giornate* attestées par ces paiements (1428) excède largement le nombre de celles qui furent effectivement nécessaires pour couvrir la totalité de la voûte (900 à 950) permet de confirmer de manière certaine les dires de Boschini selon lequel Cortone en repeignit une grande partie à la suite de son voyage à Venise.

Pour l'interprétation de l'iconographie complexe de ce plafond, l'auteur s'attache tout particulièrement à la première description qui en ait été faite, celle d'un obscur Matteo Rosichino (*Dichiarazione delle pitture della sala de' signori Barberini*, Rome, 1640) dont les archives révèlent la position modeste de balayeur (*scopatore*) du palais, servant également de portier pour introduire les visiteurs dans le grand Salon et le leur commenter; jamais citée mais clairement utilisée pour les descriptions plus officielles de Teti (*Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Rome, 1642), ou d'Ubal dini („Il Pellegrino, o vero La Dichiarazione delle Pitture della Sala Barberina“, Ms.), sa *Dichiarazione* livre le programme définitif de la fresque. Incluant quatre types d'images symboliques (figures et scènes mythologiques; personnifications et vertus; figures historiques; allégories animales) occupant chacune des dimensions restreintes dans son organisation et toutes étroitement imbriquées selon leur valeur iconographique, ce programme n'a donc pu être préconçu de manière détaillée par un conseiller extérieur. Comme le révèlent clairement les rares dessins préparatoires qui nous soient parvenus, il ne saurait être que le fait du peintre l'élaborant progressivement, à

partir d'un schéma général incluant des thèmes appropriés choisis en accord avec le commanditaire.

Comme pour le plafond de Sacchi, l'existence d'un point de vue privilégié paraît ici indispensable pour l'appréciation correcte de l'effet de trompe-l'œil du plafond. Pour exploiter la surface courbe du plafond en vue de créer un espace fictif, Cortone n'a pas eu recours à une *quadratura* puisque son encadrement feint suit cette voûte plutôt qu'il ne la prolonge au-delà de sa surface physique. Il s'agit plutôt d'imbriquer les espaces intérieurs et extérieurs en combinant des systèmes décoratifs issus de trois traditions: romaine, avec des entablements fictifs dérivés de ceux de la Galerie Farnèse, émiliano-lombarde, de figures débordant sur l'architecture peinte, et vénitienne, de plans „perpendiculaires“ illusionnistes de figures situées dans des plans verticaux.

Si le système décoratif de la fresque combine des traditions d'origines géographiques variées, son iconographie relève d'une tradition spécifiquement romaine de représentation des vertus appropriées à un souverain pontife et à sa famille. Parmi les modèles probables, sont ici examinés la Salle de Constantin et la Salle Clémentine au Vatican – dont les dimensions colossales en font la plus grande voûte peinte à Rome entre la chapelle Sixtine et le Salon Barberini. Sur l'interprétation du décor de la Salle Clémentine, voir en dernier lieu Stefania Macioce, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Rome, 1990 -, la Salle des Cent jours au Palais de la Chancellerie, et les deux grandes salles d'audience des Palais Farnèse, à Rome et Caprarola. Dérivant très nettement de ces prototypes, le Salon Barberini les dépasse cependant en ne montrant pas seulement les vertus appropriées au pape régnant mais aussi l'origine, les moyens et les fins des vertus nécessaires à tout souverain pontife.

Outre des sources iconographiques et des modèles figuratifs précisément identifiables, Cortone semble avoir puisé à un troisième type de source, les poésies épiques de Francesco Bracciolini. Auteur d'un récit versifié du conclave de 1623 (*L'Electione di Urbano Papa VIII*, Rome, 1628) et depuis longtemps considéré comme l'un des inspirateurs possibles du programme, celui-ci voit son rôle probable souligné, non pas tant comme auteur d'un programme écrit remis à l'artiste mais plutôt comme un collaborateur occasionnel dans des relations informelles avec Cortone; ses théories poétiques, en particulier, pourraient avoir notablement influencé la combinaison des différents types d'images symboliques dans la voûte et avoir incité le peintre au choix de certaines figures allégoriques peu connues, ou à la violation fictive des barrières architectoniques dans son système décoratif. L'intervention de Bracciolini ne fait d'ailleurs aucun doute dans le thème de la fresque, ne serait-ce que parce qu'il fut l'introducteur du thème de la Sagesse divine dans l'iconographie Barberini. Il était courant de voir l'action de celle-ci dans les élections des papes mais les troubles qui accompagnèrent celle, inattendue, de Maffeo Barberini, à la suite d'une réforme du mode de scrutin, renforcèrent l'idée de sa présence. Elle se serait en particulier manifestée, au cours du conclave, sous la forme d'un essaim

d'abeilles miraculeux qui, venant de Toscane, aurait pris la forme d'une tiare pontificale en s'introduisant à proximité de la cellule du futur pape. Cet épisode fut codifié dans la biographie officielle d'Urbain VIII et il fournit une justification historique précise à la présence des trois abeilles dans le plafond du grand Salon, où la Divine Providence commande à l'Immortalité de „couronner les armes d'Urbain VIII comme souverain pontife“.

Dans le dernier chapitre, l'auteur s'interroge sur l'audience à laquelle était destiné le décor du grand Salon et sur le degré d'intelligibilité que les visiteurs du XVII^{ème} siècle pouvaient avoir de son contenu. Si les deux descriptions de Rosichino et de Teti, destinées à deux publics différents, furent rééditées aussi tardivement qu'en 1670, il ne fait aucun doute que son sens précis, une démonstration figurée de l'élection divine de la famille Barberini, se perdit assez vite. Ainsi, un siècle plus tard, on pouvait lire: „Celle-ci représente le triomphe de la Gloire avec les attributs de la maison *Barberin*, ses armes, ses devises: on y voit les quatre Vertus, des figures allégoriques, plusieurs ornemens de goût“ (A. M. d'Aignan d'Orbesson, *Mélanges historiques, critiques, de physique, de littérature et de poésie*, Paris, 1768, I, p. 558); ou encore: „La grande salle (...) a pour sujet le triomphe de la Gloire, exprimé par les attributs de la maison Barberini, accompagné de quatre Vertus, de figures allégoriques & de très beaux ornemens“ (Dominique Magnan, *La ville de Rome ou description abrégée de cette superbe ville*, Rome, 1778, I, p. 54). Seule une étude comparée des contextes idéologique, culturel et artistique de la création de l'ensemble des plafonds du Palais Barberini permet d'en saisir toute la portée symbolique et toutes les nouveautés techniques et iconographiques. L'ouvrage de J. Beldon Scott nous permet d'avancer singulièrement dans cette compréhension.

Stéphane Loire

BHA, Bibliography of the History of Art/Bibliographie d'Histoire de l'Art, Vol. 1/1 – Nr. 1-3851; Vol. 1/2 – Nr. 3852–9907. Santa Monica: J. Paul Getty Trust; Vandœuvre-lès-Nancy: Centre National de la Recherche Scientifique 1991. XXV, 785 S.; XXV, 1811 S. (ISSN 1150-1588).

Die Aufgabe einer Bibliographie besteht darin, die neuerscheinende Literatur einer Fachrichtung – in unserem Fall der Kunstgeschichte – zu sammeln und, systematisch aufbereitet, in gedruckter Form möglichst schnell dem Benutzer an die Hand zu geben. Nur die wenigsten Forscher dürften heute in der Lage sein, die Zahl der für sie relevanten Veröffentlichungen zu überblicken. Um so größer sind die Erwartungen, mit denen sie neue bibliographische Projekte auf ihre Seriosität und Brauchbarkeit prüfen – zumal dann, wenn dabei Altbewährtes nicht verbessert, sondern ersetzt werden soll. Hier wird mit BHA die Bibliographie angezeigt, die nunmehr als einzige Kunsthistoriker in aller Welt über die Neuererscheinungen ihres Faches auf dem laufenden halten will.