

LES GALERIES ITALIENNES COMME LIEUX DE POUVOIR RELATIONS CROISÉES AVEC LA FRANCE, 1580-1740

Christina Strunck

À l'automne 1600, Pierre-Paul Rubens se rend à Florence pour assister aux splendides festivités organisées à l'occasion du mariage par procuration de Marie de Médicis et Henri IV. Plus de vingt ans après, lorsque la reine lui commande un ensemble décoratif illustrant des épisodes de sa vie pour une galerie du palais du Luxembourg, il représente la célébration des noces à la cathédrale de Florence, en laissant de côté les fêtes éblouissantes qui entouraient la cérémonie : des banquets, des spectacles merveilleux en tout genre et aussi une visite de la galerie du palais des Offices nouvellement réaménagée. « Son Altesse avait invité toutes les nobles dames et leurs époux ou leurs parents dans la galerie¹. » Lorsque Cosme de Médicis se marie à Florence peu après, en 1608, la galerie des Offices se retrouve au cœur des festivités, accueillant une collation très raffinée où étaient offertes des sculptures en sucre aux formes extravagantes².

On sait que les galeries remplissaient plusieurs fonctions publiques, par-delà les plaisirs et divertissements privés. Elles tenaient lieu de gigantesques réclames vantant les ambitions politiques et le prestige de leur propriétaire, afin d'impressionner les ambassadeurs et autres visiteurs officiels.

1. « *S(ua) A(ltezza) aveva fatto invitare tutte le gentildonne et signore di Firenze con loro mariti o parenti tutti in galleria* », Marongiu, 2002 : 93-94.

2. Voir Marongiu, 2002 : 93-94. Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea, Diari di Etichetta 3 : 294.

C'étaient souvent des lieux de pouvoir, qui ne se limitaient pas à la représentation, mais contribuaient aussi à la création de puissance et devenaient parfois même le théâtre de l'exercice du pouvoir.

Différents facteurs pouvaient concourir à la fonction de représentation : l'immensité même de la pièce, le luxe de sa décoration, le thème des peintures et le cérémonial qui s'y accomplissait. Le propriétaire manifestait également son pouvoir en restreignant l'accès à sa galerie et, s'il en avait les moyens, en commandant la décoration à un artiste très célèbre et convoité.

Une composante en particulier retiendra ici notre attention : l'iconographie politique. Les galeries italiennes offrent à cet égard un champ d'étude fertile, car plusieurs systèmes politiques coexistaient en Italie au début des Temps modernes. Pourtant, il n'existe à ce jour aucune vue d'ensemble des décors de galeries italiennes, et encore moins d'analyse comparée du programme politique qui les sous-tend.

Nous allons examiner un certain nombre de galeries très diverses, mais toutes créées spécialement pour des gouvernants italiens à des fins de représentation et de notoriété. J'ai pris des exemples dans les États pontificaux, le grand-duché de Toscane, la vice-royauté espagnole de Naples, le duché de Savoie et la république de Gênes. Chacun de ces États avait un système politique distinct, correspondant à une certaine conception du pouvoir. Nous verrons que les commandes des gouvernants en question reflétaient, interprétaient et façonnaient ces conceptions du pouvoir dans leurs programmes iconographiques. Des liens possibles entre les galeries italiennes et françaises apparaîtront alors.

On peut distinguer quatre catégories d'images couramment associées à l'expression du pouvoir : les cartes géographiques illustrant l'extension d'un territoire, les portraits attestant une ascendance noble, les peintures d'histoire retraçant les actions d'éclat et enfin les allégories de vertus. Chaque système politique a pu faire appel à ces différentes catégories, mais toujours de manière bien spécifique, comme nous allons le voir.

Les cartes géographiques : la galerie du Vatican et le Louvre

En 1599 ou 1600, le ministre Sully proposa de faire décorer la Grande Galerie du Louvre avec des cartes du royaume de France³. Outre leurs qualités décoratives, ces images pouvaient remplir une fonction stratégique, notamment en période de guerre, et servir aussi à vanter l'expansion glorieuse du territoire royal. Le projet de Sully s'inspirait du décor de la galerie des Cartes géographiques au Vatican⁴, qui n'était pas du tout de même nature, toutefois, car il présente des cartes de toutes les régions d'Italie, et pas seulement de l'État pontifical.

C'est Grégoire XIII qui a commandé les fresques de la galerie des Cartes géographiques, exécutées entre 1580 et 1582. Elles traduisent la dualité du Saint-Siège : les cartes peintes sur les murs glorifient son pouvoir temporel, tandis que les scènes ornant le plafond exaltent l'autorité spirituelle du pape⁵.

Les deux premières fresques sur la voûte représentent *Sylvestre I^{er} baptisant l'empereur Constantin I^{er}* et *Constantin tenant la bride du cheval de Sylvestre*. Ces peintures soulignent la primauté du spirituel sur le temporel, ou la supériorité du pape sur l'empereur. La deuxième évoque la prétendue donation de Constantin, par laquelle l'empereur aurait fait don de Rome et de toute l'Italie au pape. En présentant des cartes de toutes les régions de la péninsule sur les murs de la galerie, Grégoire XIII authentifiait implicitement un épisode souvent mis en doute⁶.

Le cycle de fresques murales commence par confronter l'*Italia antiqua* avec l'*Italia nuova*. Une inscription sur la carte de l'*Italia nuova* affirme que ce pays a toujours été réputé pour ses arts et sa science.

3. Kliemann, 1999 : 342.

4. Voir Thuillier, 1975 : 181 et 195. Sur l'évolution ultérieure du projet du Louvre, voir le paragraphe sur les portraits, *infra*.

5. Sur la galerie des Cartes géographiques au Vatican, l'ouvrage de référence reste Gambi, Pinelli, 1994. Voir également les études plus récentes de Moffitt Watts, 2005 : 173-192 et Zollkofer, 2008.

6. La donation elle-même n'est pas figurée au plafond (Gambi, Pinelli, 1994, vol. 1 : 412), mais elle est évoquée par Constantin tenant la monture de Sylvestre par la bride, car le texte de la pseudo-donation déclare que l'empereur se fait le *strator* (écuyer) du pape, c'est-à-dire celui qui conduit son cheval. Voir *Das Constitutum Constantini*, 1968 : 92.

Une personnification de l'Église coiffée d'une tiare pontificale surmonte le cartouche rectangulaire⁷. Le pape règne symboliquement sur toute l'Italie unie par un patrimoine culturel commun.

Une inscription nous informe que les cartes représentent les États italiens dans leurs frontières de l'époque⁸, mais les fresques prises une à une démentent la notion même de frontière stable. Chacune renferme une ou plusieurs scènes historiques. Sur la carte du duché de Milan, par exemple, nous voyons Hannibal victorieux des Romains sur les bords du Tessin, Charlemagne écrasant l'armée lombarde à Plaisance et les troupes de François I^{er} mettant le siège devant Pavie⁹. Cette juxtaposition de différentes strates de l'histoire (que l'on observe sur bon nombre des cartes géographiques peintes dans la galerie) indique que les frontières changent continuellement au gré des négociations et des guerres.

L'évocation de batailles antiques et récentes sur une même carte souligne la continuité entre l'Italie ancienne et l'Italie moderne. On dirait un théâtre où la divine providence déroule des scénarios divers. Cette impression est encore renforcée par les peintures du plafond. Au-dessus de chaque carte géographique est figuré un miracle, ou un événement mystique survenu dans la région concernée, qui rappelle l'influence de Dieu sur le cours de l'histoire. La galerie dans son ensemble donne à voir bien plus qu'une suite de cartes géographiques : un panorama de l'histoire profane et sacrée de la péninsule italienne.

Comme il ne s'agit pas d'un récit chronologique, mais d'une histoire de l'Italie découpée par régions géographiques, les événements figurés sur les murs de la galerie se recourent parfois, suggérant ainsi des parallèles

7. Gambi, Pinelli, 1994, vol. 1 : 193, vol. 2 : 49. Je ne pense pas que l'on puisse identifier ce personnage avec saint Grégoire le Grand, le pape éponyme de Grégoire XIII, d'abord parce que le cartouche date visiblement du pontificat d'Urbain VIII, symbolisé par l'abeille des Barberini, et ensuite parce que la colombe ne lui chuchote pas à l'oreille, comme elle le fait dans l'iconographie traditionnelle de saint Grégoire, mais plane au-dessus du temple, qui est un attribut conventionnel de la Religion. Voir Ripa, 1984 : 429-430, rubrique « Religione » : « *Donna vestita d'un Camiscio, Stola, & Piviale [...] terrà con la sinistra mano, con bella gratia, un bellissimo Tempio.* » (« Femme vêtue d'une tunique, d'une étole et d'une chape [...] tiendra de la main gauche, avec grâce, un très beau Temple. »). Dans l'édition de 1593, Ripa écrit que la colombe est un attribut de la Religion : « [...] *sopra la quale lo Spirito santo risplenda con la luce de'suoi raggi in forma di Colomba* », ([...] sur laquelle l'Esprit Saint, tel une colombe, resplendit de ses rayons [...]), voir *ibid.*, 1984 : 430.

8. Gambi, Pinelli, 1994, vol. 1 : 384 et vol. 2 : 405.

9. *Ibid.*, 1994, vol. 1 : 286-287 et vol. 2 : 215-222.

et des leçons à tirer du passé. Les cartes deviennent autant de « lieux de mémoire » dans un théâtre du souvenir, et se prêtent à des interprétations variables en fonction des situations rencontrées par les souverains pontifes successifs. Elles ont pu stimuler les réflexions de chaque pape sur les nouveaux défis politiques et même influencer, par l'exemple qu'elles contenaient, ses décisions à cet égard.

Les objectifs de la stratégie papale sont proclamés triomphalement sur le mur du fond, qui conclut le programme iconographique de la galerie. Les scènes historiques figurées sur les cartes retracent deux victoires récentes remportées sur les Turcs en Méditerranée : la libération de Malte en 1565 et la bataille navale de Lépante en 1571. Ces deux combats visaient à défendre des terres chrétiennes contre les infidèles, et chaque fois, le pape (respectivement Pie IV et Pie V) y a activement participé par des moyens diplomatiques, financiers et militaires. Les anges qui volent au-dessus des cartes symbolisent le soutien divin à la cause de la chrétienté.

Même si les armoiries de Grégoire XIII ornent la lunette qui surmonte les cartes, ce n'est pas son pouvoir personnel qui est évoqué dans la galerie. Le programme iconographique traite de la puissance pontificale en général, et de ses fondements historiques et spirituels. Les scènes figurées sur les cartes géographiques relatent des actions menées par les prédécesseurs de Grégoire XIII pour protéger le territoire italien, avec ou sans succès. En fin de compte, le vrai pouvoir glorifié dans la galerie est celui de la divine providence.

Les portraits : la galerie de Catherine de Médicis la galerie des Offices et la Petite Galerie d'Henri IV

En comparaison de la papauté, forte d'une longue tradition, le gouvernement des Médicis à Florence semble reposer sur des bases bien fragiles. Deux papes issus de cette famille, Léon X et Clément VII, ont favorisé son ascension rapide au sommet du pouvoir. Sous le pontificat de Clément VII, Alexandre de Médicis devient le premier duc de Florence en 1532, tandis que Catherine épouse le futur Henri II de France en 1533. En 1569, Pie V élève Cosme I^{er} à la dignité de grand-duc de Toscane, une initiative fort mal accueillie par l'empereur Maximilien II, qui finit par l'accepter bon gré mal gré en 1576. Les Médicis doivent faire admettre leur légitimité non

seulement auprès des souverains étrangers, mais aussi à Florence même, où subsiste un fort attachement au passé républicain de la ville.

Vers 1580, le grand-duc François I^{er} de Médicis décide de créer une galerie de tableaux au deuxième étage de l'aile orientale des Offices¹⁰. De 1584 à 1586, il commande 22 portraits pour cette galerie, représentant les membres de la famille depuis Jean de Médicis, dit Jean de Bicci¹¹ (1360-1429). Avant 1587, François fait transférer également plus de 200 portraits d'hommes illustres dans la galerie¹². L'accrochage des tableaux a subi un remaniement complet vers 1597 ou peu après. Plusieurs inventaires et descriptions, ainsi qu'un dessin du XVIII^e siècle, permettent de se faire une idée de l'aspect de la galerie au moment du mariage par procuration de Marie de Médicis, en 1600¹³.

La disposition actuelle des tableaux reproduit fidèlement celle du XVIII^e siècle. De part et d'autre, les grands portraits des Médicis s'intercalaient dans une frise de petits portraits d'hommes célèbres. Les Médicis se présentaient dans l'ordre chronologique, tandis que les hommes illustres étaient classés selon le rang social et par professions¹⁴. Les murs tendus de rouge et jaune procuraient un arrière-plan vivement coloré à 50 bustes et un peu plus de 30 statues en marbre¹⁵.

Même si la mode des galeries de portraits commençait à se répandre en Europe, il est fort possible que François I^{er} de Médicis ait fait le choix d'un modèle bien précis : la galerie que Catherine de Médicis avait créée dans son palais parisien. Elle est assez peu connue de nos jours, car l'hôtel de la Reine, devenu ensuite l'hôtel de Soissons, fut démoli au XVIII^e siècle. Un inventaire de 1589 nous apprend que Catherine avait rassemblé l'une des plus riches collections de portraits de toute l'Europe, qui ne comptait

10. À l'origine, le deuxième étage se composait uniquement de loggias. François I^{er} de Médicis a fait fermer celle de l'aile est pour la transformer en galerie vers 1580. Voir Fossi, 2001 : 8 et 16 ; Morolli, 2002 : 52 ; Berti, 2002 : 201 et 393.

11. Sur ces portraits médicéens (la *Serie aulica*), voir Poggi, 1909 ; Berti *et al.*, 1979 : 700-705 ; Langedijk, 1981-1987, vol. 1 : 137, vol. 3 : 1557.

12. Gaeta Bertelà, 1997 : VII ; Berti, 2002 : 201 ; Barocchi, Gaeta Bertelà, 2002, vol. 1 : 74-75 et Morolli, 2002 : 50-51.

13. Prinz, 1978 ; Fossi, 2001 : 12 (dessin de Benedetto Vincenzo de Greys, vers 1748). Sur la fonction de représentation de la galerie, voir Marongiu, 2002 et Morolli, 2002 : 48-49 et 52.

14. Prinz, 1978 : 306 et 309-311.

15. Barocchi, Gaeta Bertelà, 2002, vol. 1 : 74 sq.

pas moins de 266 peintures. Sa galerie abritait 56 portraits des membres de la famille royale de France et de leurs parents dans les cours étrangères, auxquels s'ajoutaient les portraits des membres de sa propre famille qui ornaient les murs d'un cabinet adjacent¹⁶.

La petite-fille de Catherine de Médicis, Christine de Lorraine, qui avait grandi à l'hôtel de la Reine (dont elle a hérité), partit pour Florence en 1589 afin d'épouser le grand-duc Ferdinand I^{er} de Médicis. Elle emporta avec elle le somptueux trousseau que Catherine de Médicis avait reçu pour son union avec le futur roi de France¹⁷. Une partie de ce trousseau, composée pour l'essentiel de vaisselle précieuse, fut exposée dans la chambre de Madame, à côté de la galerie des Offices¹⁸. Ces objets offerts à la vue des visiteurs leur rappelaient les parentés et alliances royales des Médicis.

En 1600, les liens entre les Médicis et la France se resserrèrent encore grâce au mariage de Marie de Médicis et Henri IV. À cette occasion, les invités de la noce purent voir dans la galerie des Offices des portraits des deux reines Catherine et Marie de Médicis en vis-à-vis¹⁹, qui clôturaient triomphalement la suite de portraits médicéens illustrant la remarquable ascension de cette famille de banquiers.

La frise de petits portraits d'hommes célèbres où s'intercalaient les portraits de famille se composait entièrement de copies d'après le célèbre *musaeum* de Paolo Giovio, dit Paul Jove en français²⁰. Ce protégé de plusieurs Médicis a passé les dernières années de sa vie à la cour de Florence. Son recueil d'*elogia*, contenant les biographies succinctes qu'il avait ajoutées sous ses portraits de grands hommes, est dédié à Cosme de Médicis²¹. Dans la galerie des Offices, les copies d'après la collection de portraits de Paul Jove témoignent du mécénat médicéen et, en même temps, la disposition des tableaux place les Médicis sur un pied d'égalité avec les grands

16. Turbide, 2005 : 50 et 56; Zvereva, 2008.

17. Michahelles, 2007.

18. Sur l'emplacement exact de la chambre de Madame, voir Fossi, 2001 : 16 et 336, et sur son contenu, Gaeta Bertelà, 1997 : 75-87.

19. Heikamp, 1997 : 436.

20. Voir Giovio, 1972 : 1-9 et 35-38; Eichel-Lojkine, 2001. Sur les copies exposées à la galerie des Offices, voir Prinz, 1978 et Berti *et al.*, 1979 : 603-664.

21. Giovio, 1972 : 235, 285, 327, 361, 397, 425 et 479.

hommes d'État étrangers, confirmant leur ascension au rang de la plus haute noblesse d'Europe. Les bustes antiques exposés dans le même espace rehaussent encore le lustre de ce panthéon de souverains.

Pendant, les monarques ne sont pas les seuls à figurer dans la collection de portraits, car il y a aussi des savants, des artistes et des hommes de lettres célèbres. Les Médicis démontrent par là qu'ils souscrivent à l'idéal humaniste chevaleresque *arma et litteræ*²², tout en revendiquant fièrement l'héritage culturel de la république de Florence, car bon nombre de ces hommes illustres sont des Florentins. Les Médicis adoptent la même attitude dans leurs commandes artistiques, cherchant à perpétuer et à reprendre à leur compte l'expérience républicaine récente afin de mieux rassembler les Florentins autour d'eux. Le décor de la galerie des Offices a donc l'habileté de s'adresser tout à la fois au public régional et au public international.

Alors que les Médicis éprouvent le besoin d'invoquer la caution des grands hommes pour asseoir leur autorité, la vieille noblesse est en mesure d'orner ses galeries d'effigies beaucoup plus majestueuses. Un projet pour la galerie du palais ducal de Turin prévoit de réunir 32 portraits équestres des ducs de Savoie, tandis qu'Antoine de Laval, sollicité par Sully pour le décor de la Grande Galerie du Louvre, propose d'y installer 63 portraits des rois de France au lieu des cartes géographiques envisagées au début. Finalement, son projet est retenu pour la Petite Galerie, sous une forme modifiée. En 1607, Jacob Bunel reçoit la commande de 28 portraits de rois et reines de France, dont le couple royal formé par Henri IV et Marie de Médicis²³. Je me demande si l'idée de montrer des couples royaux à la place des seuls rois ne reflète pas l'influence considérable des deux reines issues de la famille Médicis. À l'hôtel de la Reine comme aux Offices, la galerie abritait des portraits de femmes qui ne le cédaient en rien aux effigies des hommes de la famille²⁴.

22. Brink, 2000.

23. Thuillier, 1975 : 178, 184-185; Sabatier, 1986 : 284-287; Kliemann, 1999 : 318 et 342.

24. Chantal Turbide (2005 : 53) souligne l'exemplarité de la galerie de portraits constituée par Catherine de Médicis à l'hôtel de la Reine sans établir de rapprochement avec la modification du projet pour le Louvre.

La peinture d'histoire : Gênes, Rome, Naples et un « modèle » florentin pour la galerie Médicis au palais du Luxembourg

On sait, par de nombreux documents des XVI^e et XVII^e siècles, que la galerie était considérée alors comme l'équivalent moderne des portiques gréco-romains. Leon Battista Alberti et Giovan Battista Armenini écrivent tous deux, dans leurs traités de peinture, que les portiques de l'Antiquité s'ornaient d'images illustrant les actions d'éclat du propriétaire des lieux ou de ses ancêtres²⁵. Les galeries qui commémorent la geste des grands hommes sont tout de même rares en Italie. Un document de 1597 signale que Giovanni Andrea Doria, figure marquante de la république de Gênes, avait envisagé de commander des scènes tirées de l'histoire familiale pour décorer sa galerie, et qu'il a abandonné ce projet²⁶. Sous le pontificat d'Innocent X Pamphili, la galerie de son palais familial, à Rome, reçut un décor illustrant ses exploits, bientôt supprimé pour céder la place aux fresques de *L'Histoire d'Énée* peintes par Pierre de Cortone²⁷. Comme la situation politique changeait sans cesse, il était très délicat d'afficher trop clairement son bilan et ses objectifs.

Toujours en Italie, c'est au palais Colonna, à Rome, que l'on trouve la plus remarquable galerie ornée de scènes tirées de l'histoire moderne (H.-T. 7). Chez les Colonna, qui se considéraient comme des chefs d'État indépendants, la galerie faisait fonction de salle du trône²⁸. En cela, ils suivaient un exemple français²⁹, avant de fournir à leur tour une source d'inspiration pour la galerie des Glaces à Versailles³⁰.

Les fresques du plafond immortalisent la participation de Marcantonio Colonna à la victoire navale de Lépante en 1571. Les Colonna

25. Armenini, 1988 : 206. On trouvera une analyse approfondie des nombreuses sources écrites sur la conception et la décoration idéales des galeries dans Strunck, 2010a.

26. Merli, Belgrano, 1874 : 69, note 3 ; Stagno, 2005 : 10 et 55-59.

27. Preimesberger, 1976 : 241, 226-232, 240-243, 245 et 248.

28. Strunck, 2007 : 191-198.

29. *Ibid.* : 195. Sur les relations étroites entre la famille Colonna, ses artistes et la cour de France, voir Strunck, 2008.

30. Berger, 1985 : 52 ; Strunck, 2002 et 2007 : 363-375 (sur les autres similitudes entre le programme iconographique du palais Colonna et celui de Versailles : 89-90, 168-169, 177-183 et 616).

appartiennent à l'une des plus vénérables familles du patriciat romain, dont l'histoire abonde en épisodes assez glorieux pour être représentés en peinture. Mais, comme ils se sont souvent alliés à la France, à l'Espagne ou au Saint Empire romain germanique, le rappel de certains faits aurait pu devenir gênant en cas de revirement politique. Le choix de représenter plutôt l'action triomphale de Marcantonio Colonna dans une bataille contre l'ennemi commun, à savoir le Turc infidèle, semble donc beaucoup plus diplomatique. En outre, les combats menés par Marcantonio Colonna à la tête de la flotte pontificale soulignent les excellentes relations de la famille avec le pape, déterminantes pour son rang social dans la Rome du XVII^e siècle. Pie V, qui a nommé Marcantonio Colonna capitaine général des États de l'Église, a aussi érigé le duché familial de Paliano en principauté. Ainsi, le décor du plafond fait comprendre que la puissance de la famille ne tient pas seulement à son lignage insigne (rappelé par une longue suite de portraits sur les murs de la galerie), mais aussi aux actes de bravoure accomplis pour la défense de la foi catholique³¹.

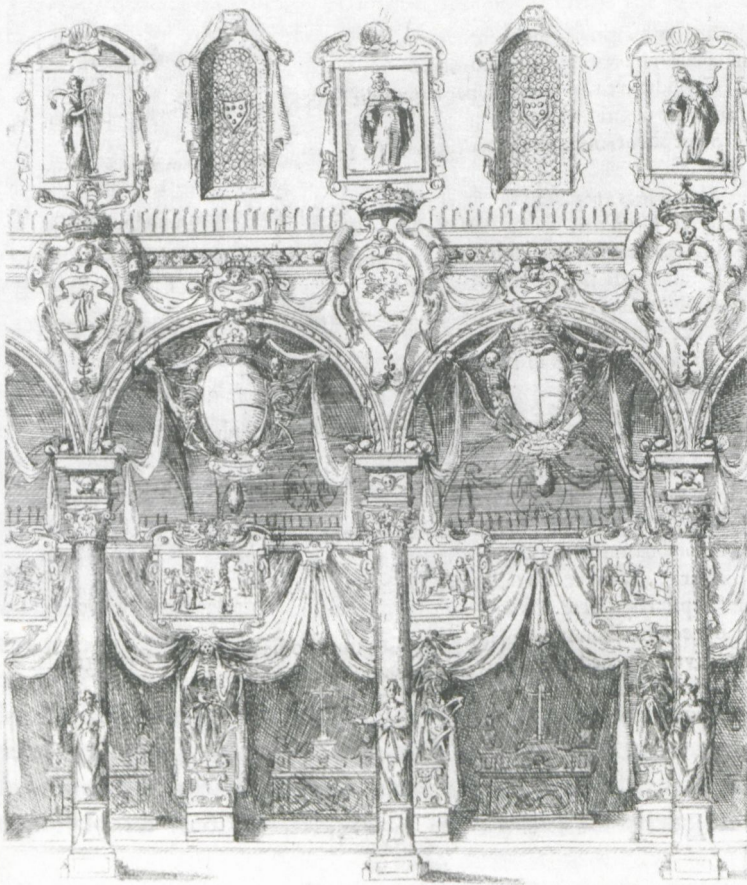
En France, c'est Marie de Médicis qui a introduit l'idée du décor de galerie illustrant les exploits d'un souverain. Vers le début des années 1620, elle forma le projet de commander deux cycles de peintures pour orner les galeries du palais du Luxembourg qu'elle venait de faire construire à Paris, consacrés respectivement à son défunt époux le roi Henri IV et à sa propre vie de reine. La plupart des auteurs soulignent le caractère exceptionnel de cette commémoration du rôle historique joué par une femme : « La galerie Médicis, premier (et unique) exemple à l'époque d'un cycle de grandes dimensions destiné à glorifier la vie d'une femme contemporaine, n'a pas de précédent³². » Or, je pense qu'il existait un précédent à Florence.

À la basilique San Lorenzo, les Médicis célébraient en grande pompe les obsèques des membres de la famille et de certains souverains étrangers. En 1598, Philippe II d'Espagne eut l'honneur de funérailles florentines, et Henri IV reçut le même hommage en 1610. Quand la reine d'Espagne Marguerite d'Autriche, sœur de la grande-duchesse de Toscane, mourut

31. Strunck, 2007 : 21, 25-54, 237-241 et 344.

32. « [...] *As the first (and only) example in this period of a large-scale series dedicated to glorifying the life of a contemporary woman, the Medici cycle had no precedents.* », Johnson, 2005 : 114.

en couches en 1611, ses obsèques furent célébrées peu après à San Lorenzo, avec un faste jamais déployé jusque-là pour le service funèbre d'une femme à Florence. Giulio Parigi avait conçu un catafalque pour la circonstance, mais la principale innovation avait consisté à commander 26 peintures d'histoire monumentales, illustrant des scènes de la vie de Marguerite, pour décorer la nef³³ (Ill. 1).



Ill. 1, Jacques Callot, vue partielle de la nef de la basilique San Lorenzo à Florence avec les décorations éphémères pour les funérailles de Marguerite d'Autriche (1611), montrant quatre des vingt-six peintures monumentales.

33. Moli Frigola, 1985 ; Bietti, 1999 et 2004.

Les immenses tableaux monochromes (environ 210 × 265 cm chacun), exécutés à la hâte, ne sont sans doute pas de grandes œuvres d'art³⁴. Mais c'était la première fois que la vie d'une femme était jugée digne de ce genre de cycle de peintures monumentales dont les Florentins honoraient les hommes de très haut rang. De plus, un livret réunissant des estampes et des descriptions de chacune des scènes figurées servait de document pour la postérité³⁵.

Peu après les funérailles de Marguerite d'Autriche, les tableaux furent transportés au corridor de Vasari, où ils rejoignirent les suites picturales analogues réalisées précédemment pour les obsèques de Philippe II et d'Henri IV³⁶. Le corridor en forme de longue galerie reliant les deux résidences des Médicis, le palais Pitti et le Palazzo Vecchio, offre des vues magnifiques sur la ville et sur l'Arno. Les visiteurs de marque étaient souvent conviés à le visiter³⁷. En y exposant les peintures d'histoire commandées par les grands-ducs pour honorer la mémoire de chefs d'État étrangers, les Médicis démontraient leur munificence et faisaient valoir leurs alliances politiques. Marie de Médicis ayant conservé des relations étroites avec Florence, il me semble très probable que ce décor (disparu depuis) a inspiré ses projets pour les deux galeries du Luxembourg. Le corridor de Vasari constituait en effet une galerie ornée de tableaux illustrant les actions d'éclat d'Henri IV et de nombreux épisodes de la vie d'une reine puissante. Cependant, il fallait tout le génie de Rubens pour créer un chef-d'œuvre inégalé à partir de ces mêmes ingrédients.

À Naples, le palais royal, où résidait le vice-roi espagnol, possédait également une galerie, dite salle des Ambassadeurs, ornée de peintures d'histoire du début de l'époque moderne (Ill. 2). Leur date d'exécution doit se situer entre 1612 et 1629. Les fresques du plafond retracent la vie de Ferdinand II d'Aragon, devenu roi de Sicile en 1468 et roi de Naples en 1504. En 1479, il succéda à son père au trône d'Aragon et réunit son royaume à celui de sa femme, Isabelle de Castille, jetant ainsi les bases de l'Espagne moderne. Dans la galerie du palais royal de Naples, le décor du plafond relate

34. Bietti, 1999 : 143-191.

35. *Id.*, 1999 : 140-191.

36. *Id.*, 2004 : 254.

37. Marongiu, 2002.

les épisodes qui ont marqué, pour le meilleur et pour le pire, le règne des Rois Catholiques Ferdinand et Isabelle, notamment la découverte du Nouveau Monde, la fin de la Reconquête avec la prise de Grenade, qui met un terme à la présence musulmane, et l'expulsion des juifs en 1492³⁸.



III. 2, La salle des Ambassadeurs du palais royal de Naples.

Certaines scènes concernent plus spécialement Naples, par exemple la capitulation des Français, chassés de la ville lors de son rattachement à la couronne d'Aragon³⁹. Après cette victoire, Ferdinand le Catholique

38. Voir Pacelli, 1984 : 158-160, 165, 177 et 529 (note 31). Dans son inventaire des scènes du plafond, Pacelli parle de « Ferrante d'Aragona », sans autre précision, alors qu'il y eut en fait trois rois prénommés Ferrante en italien. Une scène représente *Ferdinand I^{er} recevant saint François de Paule*, et les autres se rapportent toutes à Ferdinand le Catholique, devenu Ferdinand III de Naples en 1504. Trois scènes illustrant la vie de Marianne d'Autriche furent ajoutées après 1649. Voir également Zampino, 1995 : 56, 67-68 et 124.

39. Pacelli, 1984, repr. : 165.

y installa le premier vice-roi espagnol. Le thème choisi pour le décor du plafond souligne donc les liens entre les royaumes d'Espagne et de Naples, tout en rappelant les fondements historiques de la vice-royauté, qui avait son siège au palais royal de Naples.

Les allégories : Turin, Gênes et leurs relations compliquées avec la France

Le prochain exemple de galerie italienne nous amène à Turin, où Victor-Amédée II entreprend d'agrandir son palais dès son accession au trône ducal de Savoie en 1684. Une nouvelle galerie y est aménagée et décorée entre 1688 et 1694⁴⁰. C'est une période fort délicate pour Victor-Amédée, qui est marié depuis 1684 à Anne-Marie d'Orléans, nièce de Louis XIV, mais qui cherche à s'émanciper de l'influence politique française. Louis XIV réplique en envoyant ses troupes envahir la Savoie en 1690. Après un combat acharné, Victor-Amédée doit s'incliner à nouveau devant la suprématie française en 1693. Dans ces conditions, il n'était peut-être pas très judicieux d'orner la galerie avec des peintures d'histoire. D'où le recours à l'allégorie, dont le propos reste plus général.

La correspondance de Victor-Amédée de Savoie révèle qu'il voulait commander le décor de la galerie à l'un des peintres les plus en vue à Rome à l'époque. N'ayant pu faire venir auprès de lui ni Carlo Maratti ni Ciro Ferri, il sollicite finalement Daniel Seiter (ou Seyter), formé à Rome et qualifié de « meilleur peintre de seconde classe⁴¹ ». La galerie des Glaces achevée depuis peu à Versailles aurait pu fournir un modèle évident, mais l'agencement conçu par Daniel Seiter pour le plafond suit l'exemple du palais Pamphili à Rome⁴². Le style, les grandes lignes du décor et le choix du peintre traduisent donc, d'une certaine manière, des positions politiques anti françaises.

40. Voir Baudi di Vesme, 1963-1968, vol. 2 : 977-978 ; Kunze, 2000 : 141. La galerie, qui conduisait aux salles d'audience, au Grand Cabinet et au Cabinet royal des affaires d'État, servait peut-être d'antichambre, voir Roettgen, 2007 : 307 et 312.

41. Baudi di Vesme, 1963-1968, vol. 3 : 976.

42. Cappelletti, 2002 : 174-175.

La scène allégorique peinte au milieu du plafond est généralement interprétée comme une apo théose héroïque du jeune Victor-Amédée (H.-T. 8). Debout sur un nuage, en armure à l'antique et manteau rouge éclatant, il lève les yeux vers Jupiter, au centre de la composition. Dans l'axe oblique de son regard, Seiter a placé un écu au monogramme de Victor-Amédée. Les angelots qui portent l'écu tiennent aussi une couronne, suggérant par là que la peinture anticipe les désirs du duc de Savoie : Jupiter lui promet la couronne royale, qu'il n'aura pas avant 1713 et son accession au trône de Sicile. Cette lecture quasi prophétique est encore acceptée par la majorité des auteurs, malgré le rectificatif apporté par l'historien Robert Oresko, qui attire l'attention sur les prétentions des ducs de Savoie à l'égard du royaume de Chypre. La maison de Savoie revendiquait de longue date d'hypothétiques droits au titre royal dans un territoire fermement placé sous la souveraineté ottomane depuis 1573⁴³.

Comme toutes les couronnes royales, celle de Chypre était fermée en haut par des arches. Ce que Robert Oresko oublie de dire, c'est qu'elle pouvait être représentée sous deux formes différentes au XVII^e siècle : les arceaux constituant les arches pouvaient être au nombre de quatre ou de huit. Il n'y en a que quatre dans la décoration commandée par Victor-Amédée. Ce détail n'est pas anodin, si l'on juge par un petit livre de 1633. C'est un traité publié à Turin pour le compte de Victor-Amédée I^{er}, où l'on explique qu'il a adopté la couronne à quatre arceaux par pure modestie. D'après l'auteur, le petit nombre d'arceaux démontre le respect du duc de Savoie envers le roi de France et sa couronne⁴⁴. Il semblerait donc que

43. Oresko, 1997 ; Kunze, 2000 : 34 ; Roettgen, 2007 : 306-308.

44. *Trattato del Titolo*, 1633 : I^{re} partie, 80-81 : « Al Titolo Regio, si è aggiunto nello scudo di S[u]a] A[l]tezza] il quarto delle Arme di Cipri, con la Corona Reale, nella forma ch'il Signore Favino Avvocato nel Parlamento di Parigi la dipinse nel suo Teatro di Honore, sovra les Arme dellj Rè Lusignani; cioè con quattro sole verghe, o vetucce, che la chiudono, per differenziarla dalla Corona di Francia, & altre simili, le quali di più rami composte dimostrano, e dignità, e potenza maggiore, come sanno gli intendenti [...]. Ma S[u]a] A[l]tezza] sapendo il rispetto che si deve alla Maestà Christianissima, & altri Monarchi potentissimi, hà ordinato la sua corona sia distinta della loro, con tutta la modestia possibile. » (« Au titre royal, on a ajouté sur l'écu de S[on] A[l]tesse] le quartier aux Armes de Chypre, avec la couronne royale, tel que le Sieur Favino avocat au Parlement de Paris l'a peint dans son Théâtre d'Honneur, au-dessus des armes des rois de Lusignan; c'est-à-dire fermée avec seuls quatre arceaux, pour la distinguer de la Couronne de France ou d'autres semblables. Ces dernières composées d'arceaux plus nombreux représentent une dignité et une puissance majeures aux yeux des connaisseurs [...] Mais S[on] A[l]tesse] ayant connaissance du respect dû à sa Majesté Très Chrétienne, et aux autres très puissants Monarques, a ordonné que sa couronne se distingue des leurs par la plus grande modestie qui soit. »).

le nombre d'arceaux sur la couronne chypriote ait varié au gré de l'amour-propre du chef de la maison de Savoie. Alors que cette couronne possède huit arceaux dans plusieurs représentations datant des années 1670 et 1680, elle réapparaît dans sa version plus humble au plafond de la galerie, après la défaite infligée par l'armée française, en signe de respect envers le vainqueur Louis XIV⁴⁵.

Les publications consacrées à cette galerie turinoise se concentrent exclusivement sur le groupe central et la couronne, sans les replacer au sein de la composition tout entière. Il me semble pourtant que les personnages allégoriques sont là pour tenter d'expliquer sur quoi se fonde l'autorité de Victor-Amédée II. En plus de la couronne, le duc reçoit plusieurs insignes du pouvoir. Une femme assise lui tend un sceptre. L'*Iconologia* de Cesare Ripa, couramment utilisée à l'époque, permet de l'identifier aisément : c'est la Magnanimité⁴⁶, vertu principale des gouvernants, qui confère une sorte de légitimité morale au gouvernement de Victor-Amédée.

Mercur, figure de la Glorieuse Renommée⁴⁷, lui offre un globe d'or. Sa trompette indique la direction du groupe placé de l'autre côté du plafond. Il y a là des prisonniers enchaînés et un jeune homme qui tient une cuirasse en contemplant admirativement l'écu de Victor-Amédée frappé de son monogramme. L'écu s'inscrit dans l'emblème des chevaliers de l'Annonciade ou du Collier, un ordre honorifique savoyard fondé en 1362, qui symbolise opportunément les longues et nobles traditions de la maison

45. La couronne chypriote à quatre arceaux : *I rami incisi*, 1981 : 8 ; Oresko, 1997 : pl. 38, 40, 48, 51, 52, 55, 56, 58 et 65. La couronne à huit arceaux (ou plus), voir *ibid.*, 1997 : pl. 36, 50 et 67 ; et *I rami incisi*, 1981 : 271. Voir également *ibid.* : 26, 123, 239, 241, 343 et 346.

46. Ripa, 1984 : 300-301. Ripa décrit ainsi la personnification de la *Magnanimità* : « *Donna bella, con fronte quadrata, & naso Rotondo, vestita di oro la corona imperiale in capo, sedendo sopra un leone, nella man destra terrà un scettro, & nella sinistra un cornucopia, dal quale versi monete d'oro.* » (« Belle femme, au front carré et au nez arrondi, vêtue d'or avec la couronne impériale sur sa tête, assise sur un lion, tiendra dans sa main droite un sceptre, et dans la gauche une corne d'abondance dont elle répand des pièces d'or. ») Il explique que cette *Magnanimità* possède une couronne et un sceptre « [...] perche l'uno dimostra nobiltà di pensieri, e l'altro Potenza d'eseguirli » (« [...] parce que l'un exprime la noblesse des pensées et l'autre la capacité de les accomplir [...] »). Le lion signifie la force, le courage et la noblesse, tandis que la corne d'abondance évoque le désintéressement généreux de la personne magnanime : « [...] la Magnanimità nel dare altrui si deve osservare senza pensare ad alcuna sorte di remunerazione » (« [...] quand on donne aux autres, la Magnanimité doit s'accomplir sans s'attendre à aucune sorte de rémunération »). Ripa signale ensuite une personnification de la Magnanimité inventée par Anton Francesco Doni, où des angelots portent la balance et l'épée de la justice. C'est peut-être de là qu'est venue l'idée d'introduire un putto muni des faisceaux dans la peinture de Seiter.

47. *Ibid.* : 143-144.

de Savoie⁴⁸. Une personnification de l'Histoire désigne la couronne comme pour dire qu'elle sanctionne la revendication de souveraineté sur le royaume de Chypre.

Mercuré relie visuellement les personnages allégoriques à Victor-Amédée II, donnant l'impression que le pouvoir du duc (le globe doré) repose sur les exploits militaires et les alliances dynastiques de la famille. Jupiter, qui domine la scène au centre, lève la main comme pour donner sa bénédiction. Ce geste, venant du roi des dieux, semble signifier que la divine providence apporte son soutien au gouvernement de Victor-Amédée⁴⁹.

Mon dernier exemple de galerie italienne se trouve à Gênes. En 1637, lors d'une imposante cérémonie, la république de Gênes proclame la Vierge Marie « souveraine de la ville » et se pose en égale des monarchies européennes. Aussi voit-on souvent une couronne royale dans les portraits des doges⁵⁰. Sachant que la famille Durazzo a donné neuf doges à la république de Gênes⁵¹, on ne s'étonnera pas de découvrir dans son palais un décor de galerie⁵² (H.-T. 13) qui évoque la monarchie, fût-ce sous un point de vue « républicain ».

Le plafond, peint à fresque par Domenico Parodi dans les années 1730, se divise en trois grandes parties, consacrées chacune à une divinité antique : Bacchus, Vénus et Apollon respectivement⁵³. Sur la corniche, des sirènes en stuc soutiennent quatre portraits ovales représentant des monarques de l'Antiquité identifiés par des inscriptions, notamment Sardanapale, le dernier roi assyrien, et Romulus Augustule, le dernier empereur romain. Les deux autres sont simplement désignés sous les noms de Darius et Ptolémée.

48. Bascapè, 1992 : 273-274 ; Guichonnet, 1973 : 192.

49. Ripa (1984 : 305) indique justement que l'aigle, attribut habituel de Jupiter, est un symbole de la « *Maestà regia* ».

50. Oresko, 1997 : 294-301. Voir par exemple le portrait de Pietro Durazzo reproduit dans Leoncini, 2004 : 340.

51. Assereto, 2004 : 25 ; Valenti Durazzo, 2004 : 358-359.

52. Contrairement aux autres galeries italiennes examinées ici, celle du palais Durazzo (actuel Palais royal de Gênes) n'a pas été commandée par un gouvernant en exercice. Pendant leur mandat de deux ans, les doges n'avaient pas le droit de quitter le Palais ducal, qui ne possède d'ailleurs aucune galerie. Cela dit, la galerie du palais Durazzo, située dans une résidence privée, n'en était pas moins un lieu de pouvoir puisqu'elle accueillait les réceptions officielles d'une famille sûrement soucieuse de faire élire d'autres membres du clan à la plus haute magistrature de Gênes.

53. Leoncini, 2005 : 20-21 et 25.

Plusieurs monarques ont porté ces noms, mais la présence de Sardana-pale et d'Augustule incite à penser qu'il s'agit de Darius III, dépossédé de l'Empire perse par Alexandre le Grand, et de Ptolémée XII Neos Dionysos « Aulète », le dernier roi macédonien d'Égypte, dont la fille Cléopâtre VII fut vaincue par les Romains.

Deux inscriptions latines placées au-dessus de l'entrée expliquent la signification de ce décor. Les empires assyrien, perse, grec et romain furent jadis très puissants grâce à leurs vertus de probité, gravité et modération, mais Bacchus, Apollon et Vénus les renversèrent sans coup férir⁵⁴. Autrement dit, ces monarchies se sont éteintes à cause de leur décadence. Les fresques du plafond nous montrent les trois divinités nuisibles : Bacchus et ses compagnons d'ivresse, Vénus dans une pose lascive et Apollon qui se moque de Marsyas pendant qu'une muse s'appête à l'écorcher vif. Les nuages semblent déborder dans l'espace du spectateur, comme si les dieux jouisseurs voulaient s'inviter aux banquets que les Durazzo donnaient dans la galerie du palais.

Des personnifications des vices et des vertus ornent les murs⁵⁵, en alternance avec des glaces. On sait que, après le bombardement de sa ville par la flotte française en 1684, le doge de Gênes était allé faire acte de soumission devant Louis XIV dans la galerie des Glaces à Versailles⁵⁶. Cet épisode humiliant n'a pas empêché les Génois d'imiter le modèle français, bien au contraire, car les galeries ornées de glaces ont connu une véritable vogue dans leur ville au XVIII^e siècle⁵⁷.

54. Première inscription : « *Assyrius, Græcus, Romanus, Persicus alto / Jam stetit, everso nunc jacet imperio.* » Seconde inscription : « *Extulit integritas, gravitas, moderatio fortem / subruit imbellem Bacchus, Apollo, Venus.* » Sur la construction de la galerie des Durazzo, voir Di Biase, 1993 : 95 et 137 sq.

55. Des inscriptions latines identifient les personnages allégoriques, qui se différencient par leurs formats. Les Vertus représentées au centre des murs latéraux (l'Espérance, la Charité, le Courage et la Tempérance) sont figurées sur des panneaux rectangulaires, tandis que les vices s'inscrivent dans des écus ovales. Chaque souverain est associé à deux vices représentés sur le mur, au-dessous de son effigie : l'Ivresse et l'Envie pour Sardana-pale, l'Ingratitude et la Syndérèse (qui n'est pas un vice ni une vertu, mais la qualité nécessaire pour distinguer entre les deux) pour Ptolémée, l'Usurpation et l'Orgueil pour Darius, et enfin la Bassesse et la Paresse pour Augustule. D'autres vertus, comme la Foi, la Justice et le Courage, sont figurées au plafond.

56. Voir Burke, 1995 : 104-106 et ill. 22 : 107. La figure reproduit la toile de Claude Hallé (1685, Marseille, musée Cantini) représentant la « soumission » du doge de Gênes dans la galerie des Glaces.

57. Voir par exemple *Palazzo Spinola a Pellicceria*, 1987 : 29 et 51 ; Bartolini, Bozzo, Manara, 2000 : 39-48.

Au palais Durazzo, l'alternance d'allégories et de miroirs incorpore le reflet du spectateur dans le programme iconographique de la galerie. Les maîtres des lieux invitaient les visiteurs à méditer sur leur image, leurs vices et leurs vertus. La Gênes du XVIII^e siècle était-elle aussi décadente que la Rome antique, et donc au bord de la chute? Les quatre monarques de l'Antiquité devaient-ils mettre en garde les Génois contre le danger de suivre leur exemple?

Le décor de la galerie part du postulat que la puissance découle de la vertu, tandis que le vice entraîne le déclin. Dans une république où le doge était élu, et donc, en principe, le plus qualifié pour cette fonction, l'insistance sur les vertus se comprend aisément. Cependant, tout le monde savait que le doge Cesare Durazzo avait favorisé certaines pratiques douteuses de sa famille. L'immense fortune des Durazzo, dont leur palais donnait la preuve éclatante, reposait sur le recours délibéré à la fausse monnaie dans le commerce avec l'Orient⁵⁸. L'ambassadeur de France à Gênes écrit que Gerolamo Ignazio Durazzo, le commanditaire du décor de la galerie, vit dans la débauche. Il dépeint un personnage riche et puissant, qui se désintéresse complètement des affaires de la République, dort pendant les assemblées de magistrats, ne pense qu'à manger et s'est horriblement empâté⁵⁹. Vu sous cet angle, le programme iconographique qui dénonce les méfaits de la décadence relève soit de l'hypocrisie, soit de l'auto-ironie.

Les décors de galeries commandés par des hommes d'État italiens reflétaient et réinterprétaient une conception précise du pouvoir, en adaptant le thème choisi aux particularités de chaque système de gouvernement et à des objectifs bien déterminés. L'exemple de la galerie des Durazzo nous enseigne toutefois qu'il ne faut pas toujours prendre les programmes iconographiques au pied de la lettre. Le décor des salles de réception devait adhérer à certaines valeurs universelles afin de remplir une fonction édifiante auprès des dirigeants eux-mêmes, tout en délivrant un message destiné à la fois aux contemporains et à la postérité. La galerie comme lieu de pouvoir exigeait une iconographie idéale. Son décor ne pouvait

58. Assereto, 2004 : 29-32.

59. *Ibid.* : 33.

contribuer au prestige du chef de l'État que s'il présentait une vision glorieuse et enviable, au lieu d'évoquer la réalité souvent problématique que l'on cherchait précisément à modifier ou au moins à camoufler.

Les galeries que nous avons examinées employaient divers moyens d'expression de la puissance : transcription visuelle de l'expansion du territoire (la carte géographique), rappel des alliances dynastiques et politiques (le portrait), commémoration des victoires militaires (la peinture d'histoire), déploiement de symboles du pouvoir (tels que la couronne), scènes d'investiture ou d'actes de soumission⁶⁰ (Constantin tenant la bride du cheval de Sylvestre I^{er}) et glorification monumentale d'un personnage (les portraits équestres des membres de la maison de Savoie ou l'image d'une audience donnée par Marguerite d'Autriche assise sur son trône). À l'intérieur de systèmes politiques différents, le pouvoir invoquait les mêmes arguments pour fonder sa légitimité : la tradition historique, la vertu, ou encore la volonté divine.

Un tour d'horizon chronologique de ces galeries italiennes fait ressortir une évolution dans le choix des thèmes : peu à peu, les cartes géographiques et les portraits cèdent la place aux peintures d'histoire et aux allégories⁶¹. Dans le même temps, la fonction même de la galerie subit une transformation mise en évidence par les relations entre cette pièce et la grand-salle, qui était traditionnellement la salle de réception la plus vaste et la plus accessible du palais, donc celle où se tenaient les audiences publiques et les fêtes de la cour. Au XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e, la grand-salle continue à jouer un rôle de premier plan dans la vie du palais, la galerie n'étant qu'un « lieu de pouvoir » accessoire. Mais vers le milieu du XVII^e siècle, la grand-salle cesse de recevoir une décoration particulièrement somptueuse, tandis que la galerie tend à la supplanter

60. Bietti, 1999 : 169.

61. Galerie des Cartes géographiques au Vatican (1580-1582) ; galerie des Offices à Florence, portraits (1585-1586 et 1597) ; galerie du palais Doria à Gênes, peintures d'histoire (1597, projet non réalisé) ; Grande Galerie au palais ducal de Turin, portraits (1605-1608, détruits depuis lors) ; corridor de Vasari à Florence, peintures d'histoire (1612) ; galerie du palais royal de Naples, peintures d'histoire (entre 1612 et 1629) ; galerie du palais Pamphili à Rome, peintures d'histoire (1647 et 1651-1654) ; galerie du palais Colonna à Rome, peintures d'histoire (1665-1685) ; galerie décorée par Daniel Seiter, dite Galleria del Daniel, au palais ducal de Turin, allégories (1688-1694) et galerie du palais Durazzo à Gênes, allégories (1730-1740).

dans sa fonction de principale salle de réception⁶². Les thèmes des décors évoluent en conséquence. Les cartes géographiques et les portraits, genres mineurs, ne suffisent plus. Des portraits continuent à orner certaines galeries, mais sans constituer l'essentiel de la décoration. Seuls les genres les plus nobles conviennent désormais et l'on voit prédominer de plus en plus les peintures d'histoire entremêlées de motifs allégoriques, ou les allégories pures mettant en scène les dieux de l'Olympe.

Bibliographie

- ARMENINI, Giovan Battista, 1988, *De' veri precetti della pittura*, édition établie et présentée par M. Gorreri, Turin, Einaudi.
- ASSERETO, Giovanni, 2004, « I 'Durazzo di Palazzo Reale': Breve storia di una grande famiglia patrizia », in L. Leoncini (dir.), *Da Tintoretto a Rubens: capolavori della collezione Durazzo*, cat. expo. (Gênes, Palais ducal, 14 juillet au 3 octobre 2004), Milan, Skira : 24-39.
- BAROCCHI, Paola ; GAETA BERTELA, Giovanna, 2002, *Da Cosimo I a Cosimo II, 1540-1621*, Florence, Studio per edizioni scelte, 2 vols.
- BARTOLINI, Cristina ; BOZZO, Gianni ; MANARA, Elena, 2000, *Genova: palazzo Carrega Cataldi: Camera di Commercio*, Gênes, Sagep.
- BASCAPÈ, Giacomo Carlo, 1992, *Gli ordini cavallereschi in Italia: storia e diritto*, Milan, Eraclea.
- BAUDI DI VESME, Alessandro, 1963-1968, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Turin, Società piemontese di archeologia e belle arti, 3 vols.
- BERGER, Robert W., 1985, *Versailles: The Château of Louis XIV*, University Park (Pa), Pennsylvania State University Press for the College Art Association of America.
- BERTI, Luciano, 2002, *Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia, M&M-Maschietto.
- BERTI, Luciano et al. (dir.), 1979, *Gli Uffizi: catalogo generale*, Florence, Centro Di.

⁶². J'ai analysé ailleurs la transformation de la fonction des galeries italiennes : voir Strunck, 2001 et 2010b.

- BIETTI, Monica, 1999, *La morte e la gloria: apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, cat. expo. (Florence, chapelle Médicis, 13 mars au 27 juin 1999), Livourne, Sillabe.
- 2004, « Pittori accademici fiorentini fra Corte e territorio: Aggiunte ai cicli in onore di Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria », in M. L. Chappel, M. Di Giampaolo et S. Padovani (dir.), *Arte, collezionismo, conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, Florence, Giunti : 250-254.
- BRINK, Claudia, 2000, *Arte et Marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Munich, Deutscher Kunstverlag.
- BURKE, Peter, 1995, *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, traduit de l'anglais par P. Chemla, Paris, Seuil.
- CAPPELLETTI, Francesca, 2002, « Daniel Seiter nel Palazzo Reale di Torino e i soggiorni romani (1688-1705) », in G. Spione; F. Cappelletti, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter: l'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Turin, U. Allemandi : 121-182.
- Das Constitutum Constantini (Konstantinische Schenkung): Text*, 1968, édition établie et présentée par Horst Fuhrmann, Hanovre, Hahnsche.
- DI BIASE, Carolina, 1993, *Strada Balbi a Genova: residenza aristocratica e città*, Gênes, Sagep.
- EICHEL-LOJKINE, Patricia, 2001, *Le siècle des grands hommes : les recueils de vies d'hommes illustres au XVI^e siècle*, Louvain, Peeters.
- FOSSI, Gloria, 2001, *Galleria degli Uffizi: arte, storia, collezioni*, Florence, Giunti.
- GAETA BERTELA, Giovanna, 1997, *La tribuna du Ferdinando I de' Medici: inventari 1589-1631*, Modène, F. C. Panini.
- GAMBI, Lucio; PINELLI, Antonio (dir.), 1994, *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, Modène, F. C. Panini, 3 vols.
- GIOVIO, Paolo, 1972, *Gli elogi degli uomini illustri: letterati, artisti, uomini d'arme*, édition établie par la Società storica comense sous la direction de R. Merzagazzi, Rome, Istituto poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato.
- GUICHONNET, Paul (dir.), 1973, *Histoire de la Savoie*, Toulouse, Privat.
- HEIKAMP, Detlef, 1997, « Firenze, anno 1600, vista da Filippo Pigafetta », in *Magnificenza alla corte dei Medici: arte a Firenze alla fine del*

- Cinquecento*, cat. expo. (Florence, Palais Pitti, Museo degli Argenti, 24 septembre 1997 au 6 janvier 1998), Milan, Electa : 430-437.
- Irami incisi nell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, 1981, cat. expo. (Turin, palais Madame, novembre 1981 à janvier 1982), Turin, Archivio di Stato.
- JOHNSON, Geraldine A., 2005, « Pictures Fit for a Queen: Peter Paul Rubens and the Marie de' Medici Cycle », in N. Broude et M. D. Garrard (dir.), *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, University of California Press : 100-119.
- KLIEMANN, Julian, 1999, « Federico Zuccari e la Galleria grande di Torino », in M. Winner et D. Heikamp (dir.), *Der Maler Federico Zuccar: ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, actes du colloque organisé par la Bibliotheca Hertziana-Institut Max-Planck d'histoire de l'art (Rome-Florence, 23 au 26 février 1993), Munich, Hirmerp : 317-346.
- KUNZE, Matthias, 2000, *Daniel Seiter 1647-1705: die Gemälde*, Munich, Deutscher Kunstverlag.
- LANGEDIJK, Karla, 1981-1987, *The Portraits of the Medici: 15th-18th Centuries*, Florence, Studio per edizioni scelte, 3 vols.
- LEONCINI, Luca (dir.), 2004, *Da Tintoretto a Rubens: capolavori della collezione Durazzo*, cat. expo. (Gênes, Palais ducal, 14 juillet au 3 octobre 2004), Milan, Skira.
- 2005, *Palazzo Reale Balbi Durazzo*, Gênes, Sagep.
- MARONGIU, Marcella, 2002, « Storia e cronaca nel Corridoio vasariano », in C. Caneva (dir.), *Il Corridoio vasariano agli Uffizi*, Milan, Silvana editoriale : 91-105.
- MERLI, Antonio ; BELGRANO, Luigi Tommaso, 1874, *Il palazzo del principe d'Oria a Fassolo in Genova*, Gênes, Istituto sordo-muti.
- MICHAHELLES, Kerrie-rue, 2007, « Apprentissage du mécénat et transmission matrilineaire du pouvoir : les enseignements de Catherine de Médicis à sa petite-fille Christine de Lorraine », in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées par K. Wilson-Chevalier, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne : 557-576.
- MOFFITT WATTS, Pauline, 2005, « A Mirror for the Pope: Mapping the *Corpus Christi* in the Galleria delle Carte Geografiche », *I Tatti Studies*, n° 10 : 173-192.

- MOLI FRIGOLA, Montserrat, 1985, « Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento », in M. Fagiolo et M. L. Madonna (dir.), *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Rome, Gangemi : 135-158.
- MOROLLI, Gabriele, 2002, « *Arduus transitus*: Il 'gran corridore' vasariano come strada regia albertiana, sopraelevata e all'antica », in C. Caneva (dir.), *Il Corridoio vasariano agli Uffizi*, Milan, Silvana Editoriale : 35-79.
- ORESKO, Robert, 1997, « The House of Savoy in Search for a Royal Crown in the Seventeenth Century », in R. Oresko, G. C. Gibbs et H. M. Scott (dir.), *Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe: Essays in Memory of Ragnhild Hatton*, Cambridge, Cambridge University Press : 272-350.
- PACELLI, Vincenzo, 1984, « Affreschi storici in Palazzo Reale », in R. Pane (dir.), *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Milan, Edizioni di Comunità : 158-179.
- Palazzo Spinola a Pellicceria: due musei in una dimora storica*, 1987, Gênes, Tormena editore.
- POGGI, Giovanni, 1909, « Di alcuni ritratti dei Medici », *Rivista d'arte*, VI : 321-332.
- PREIMESBERGER, Rudolf, 1976, « Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus: Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 16 : 221-287.
- PRINZ, Wolfram, 1978, « Filippo Pigafettas Brief über die Aufstellung der Uomini illustri-Sammlung in den Uffizien », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 22 : 305-312.
- RIPA, Cesare, 1984, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione*, présenté (en anglais) par E. Mandowky, Hildesheim, G. Olms.
- ROETTGEN, Steffi, 2007, *Fresques italiennes : du Baroque aux Lumières : 1600-1797*, traduit de l'allemand par J. Étoré-Lortholary, Paris, Citadelles & Mazenod.
- SABATIER, Gérard, 1986, « Politique, histoire et mythologie : la galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle », in J. Serroy (dir.), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, actes du 15^e colloque du Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle

- (Grenoble, 25 au 27 janvier 1985), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- STAGNO, Laura, 2005, *Palazzo del Principe: villa di Andrea Doria, Genova*, Gênes, Sagep.
- STRUNCK, Christina, 2001, « Die Konkurrenz der Paläste: Alter Adel versus Nepoten im Rom des Seicento », in D. Büchel et V. Reinhart (dir.), *Die Kreise der Nepoten: neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*, actes des journées d'études interdisciplinaires de l'Istituto Svizzero di Roma (7 au 10 mars 1999), Berne, P. Lang : 203-233.
- 2002, « Le chef-d'œuvre inconnu du Bernin : la galerie Colonna, Fischer von Erlach et un possible séjour romain de Jules Hardouin-Mansart », in C. Grell et M. Stani* (dir.), *Le Bernin et l'Europe : du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne : 391-409.
 - 2007, *Berninis unbekanntes Meisterwerk: die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, Munich, Hirmer.
 - 2008, « Die Kontakte des Tedesco nach Frankreich. Johann Paul Schors Mitwirkung am „Char d'Apollon“ in Versailles, an der Kapelle des Heiligen Ludwig in San Luigi dei Francesi und an der „Spanischen“ Treppe in Rom », in C. Strunck (dir.), *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock: un regista del gran teatro del barocco*, actes des journées d'études organisées par la Bibliotheca Hertziana (Rome, 6 et 7 octobre 2003), Munich, Hirmer : 95-144.
 - 2010a (à paraître), « Die Galerie in der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien », in C. Strunck (dir.), *Europäische Galeriebauten: Galleries in a Comparative European Perspective*, actes du colloque organisé sous l'égide de la Bibliotheca Hertziana et de la British School (Rome, 23 au 26 février 2005), Munich, Hirmer Verlag.
 - 2010b (à paraître), « One Hundred and Thirty-one Early Modern Galleries in Rome and its Environs (1500-1800): A statistical Approach to Changes in the Design and Function of Galleries », *ibid.*
- THUILLIER, Jacques, 1975 « Peinture et politique, une théorie de la galerie royale sous Henri IV », in A. Châtelet et N. Reynaud (dir.), *Études*

- d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France : 175-205.
- Trattato del Titolo regio dovuto alla Serenissima Casa di Savoia. Insieme con un ristretto [...] Prencipe di Piemonte, Re di Cipri, &c.*, 1633, Turin, Tarino.
- TURBIDE, Chantal, 2005, « Catherine de Médicis (1519-1589) et le portrait, esquisse d'une collection royale au féminin », *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 30, n° 1-2 : 48-58.
- VALENTI DURAZZO, Angela, 2004, *I Durazzo: da schiavi a dogi della Repubblica di Genova*, Roccafranca, La Compagnia della stampa Masetti Rodella editori.
- ZAMPINO, Giuseppe, 1995, *Il Palazzo reale di Napoli*, Naples, Electa Napoli.
- ZOLLIKOFER, Kaspar, 2008, « Ästhetisierung der Wissenskultur: die „Galleria delle carte geografiche“ im Vatikan », in Z. Arnold (dir.), *Wissensformen*, actes du 6^e séminaire international de la Fondation Werner Oechslin à Einsiedeln (10 au 14 juillet 2005), Zurich, Gta-Verlag : 120-129.
- ZVEREVA, Alexandra, 2008, « La galerie de portraits de l'hôtel de la Reine (hôtel de Soissons) », *Bulletin monumental*, n° 166 : 33-41.