



HAL
open science

Un théâtre pour La Talanta. Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542

A. Fenech Kroke

► To cite this version:

A. Fenech Kroke. Un théâtre pour La Talanta. Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542. Revue de l'Art, 2010, 168, pp.53-64. <hal-04415053>

HAL Id: hal-04415053

<https://hal.science/hal-04415053v1>

Submitted on 24 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

Un théâtre pour *La Talanta* : Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'*apparato* de 1542

« On m'informe, m'écrit et me notifie qu'un monsieur Giorgio d'Arezzo âgé de trente-cinq ans environ a fait une scène et un dispositif que Sansovino et Titien, esprits merveilleux, admirent¹ ».

C'est ainsi, à la fin de la troisième scène du premier acte de *La Talanta*², que l'Aretino – par la bouche de Messer Vergolo – présentait l'ami et compatriote Giorgio Vasari³ venu à Venise pour mettre au point et réaliser la scène et l'ensemble du lieu théâtral qui devait accueillir la représentation de sa nouvelle comédie.

La Talanta avait été commandée par les Sempiterni, une *compagnia della calza*⁴ nouvellement créée et composée de douze jeunes gens d'origine noble, pour être mise en scène à l'occasion des festivités du Carnaval 1542⁵. C'est pour organiser un spectacle prestigieux, ayant pour objectif de marquer les mémoires des citoyens de Venise que les Sempiterni font appel à deux personnalités de la culture artistique et littéraire toscan-romaine : Pietro Aretino et Giorgio Vasari⁶.

La commande de la comédie, son écriture et l'*invenzione* de l'*ap-*

parato sont réalisées dans un court laps de temps, à l'extrême fin de l'année 1541⁷. Arrivé à Venise le 1^{er} décembre, Vasari s'installe chez le banquier florentin Francesco Leoni⁸. C'est entre cette date et le 22 décembre suivant⁹, jour du début des travaux pour le théâtre¹⁰, que la collaboration entre Vasari et l'Aretino est la plus intense. La comédie et son lieu théâtral voient donc le jour simultanément et naissent de la collaboration de l'artiste-*apparatore* et du lettré. L'*apparato* de *La Talanta* est, on aura l'occasion de le constater, un encadrement matériel et visuel du texte et de l'action dramatique.

Comme pour la *Cortigiana* – écrite en 1525 et publiée à Venise en 1534 – l'action de *La Talanta* se situe à Rome et la protagoniste est une fois encore une prostituée, Talanta. Les personnages et les intrigues de cette comédie, cependant, sont encore plus nombreux et compliqués. Trois personnages aiment Talanta : le Romain Orfinio, le Vénitien Messer Vergolo et le capitaine napolitain Tinca, figure du *miles gloriosus*. La protagoniste encourage l'amour de ces deux derniers par intérêt, car elle veut obtenir en don une jeune

esclave du Vénitien et un serviteur sarrasin du Napolitain. Un autre personnage, Armileo, feint d'aimer Talanta mais c'est en réalité, uniquement dans le but d'approcher sa véritable aimée, l'esclave offerte à la courtisane. Cette dernière, toutefois, n'est autre qu'Antino, déguisé en femme, qui est épris de Marmilia, fille du Napolitain Tinca. Marchetto, fils de Messer Vergolo est, pour sa part, amoureux de Lucilla déguisée en l'esclave sarrasin qui a été offert à Talanta. Bien d'autres personnages – serviteurs, *compagni*, *famigli*, *garzoni* et *parasiti* – viennent s'ajouter à ces derniers pour compliquer les intrigues et enrichir le dénouement final.

Remaniement moderne et hommage à l'*Eunuque* de Térence, la comédie multiplie les jeux équivoques, les amours contrariés et les *beffe*, selon une structure désormais classique, servis par une langue maniériste et une construction dramatique complexe qui conduisent à la saturation voir à l'abstraction même du modèle¹¹. Comme chez Térence et à la différence de *La Cortigiana* et des autres comédies de l'Aretino écrites au cours des années 1520-1530, *La Talanta* se veut empreinte

d'« honnêteté » et, d'une certaine manière, de moralisme. La comédie s'achève, en fait, sur le triomphe de la famille et la célébration de trois mariages, ce dénouement imposant à Talanta, la courtisane, un retour à l'ordre, le renoncement aux intérêts matériels et l'acceptation du bien agir¹². Elle reste certes une courtisane, mais elle est amenée à se conformer à l'ordre moral et social en renonçant à l'utilitarisme dans les rapports humains.

En 1542, le « flagello de' Principi »¹³ revient donc avec *La Talanta* et *Lo Ippolito* à la véritable comédie et se range du côté d'un théâtre de la norme, ce qui lui permet d'instaurer une relation d'adhésion et de connivence avec le public. L'aigreur polémique et la dure critique anti-curiale et anti-romaine contenus dans *La Cortigiana* et dans le *Ragionamento delle corti* de 1538 sur la corruption des mœurs dans la ville pontificale – Rome, *caput mundi*, n'était plus que *coda mundi*¹⁴ – s'effacent et laissent place, dans les comédies vénitienes de 1542, à une volonté d'adhésion manifeste à l'ordre et à une recherche de légitimité publique et sociale, désormais presque accomplies.

Rome était le centre des actions de ces premières comédies causiques, tout comme c'est le cas dans *La Talanta*. Mais c'est une autre Rome : elle a perdu toute connotation polémique et elle n'est plus l'image d'« un luogo terremotato, segnato dalle tracce et dalla distruzione del sacco »¹⁵. Elle n'est plus la cible de l'invective de l'Areino. La Rome mise en scène à Venise en 1542 est parcourue par les signes d'une humanité prestigieuse et d'une culture admirable fixées dans la grandeur de ses monuments.

Vasari est alors appelé à concevoir un lieu théâtral¹⁶ capable, à la fois, d'appuyer toute la matière de la comédie et d'en amplifier la portée en articulant la pluralité des rapports entre le texte, l'espace théâtral et l'espace « naturel » extérieur.

L'apparato

Le 22 décembre 1541, le programme iconographique pour l'*apparato* est déjà terminé¹⁷ et Vasari a parachevé toute la phase préliminaire à la réalisation – les des-

sins et le projet général. Cristofano Gherardi, Batista Cungi et Bastiano Fiori d'Arezzo, choisis pour constituer l'équipe vasarienne, arrivent dans la Sérénissime quelque temps après¹⁸. En l'état actuel des connaissances, à l'exception du *ricordo* et des quelques lignes de l'autobiographie, deux sources permettent une reconstruction partielle du projet vasarien : une lettre du peintre à Ottaviano de Médicis datée 1542¹⁹ et une description contenue dans la biographie de Cristofano Gherardi²⁰. Toutefois ces sources sont souvent discordantes. Rédigé une vingtaine d'années après l'exécution, le *compte rendu de l'apparato* contenu dans la *vita* de Gherardi est peut-être un souvenir lointain de la décoration ; cependant, le caractère exhaustif de la liste des sujets suggère que Vasari disposait peut-être de notes ou d'une version de l'*invenzione*, modifiée en cours d'exécution, sous l'impulsion des commanditaires ou de contraintes d'autre nature. Pour ce qui est du dispositif effectivement mis en œuvre, il est prudent d'accorder plus de crédit à ce qu'écrivit Vasari en 1542, quelques jours après la réalisation du projet²¹.

Les témoignages textuels et graphiques aujourd'hui disponibles représentent vraisemblablement les vestiges des phases intermédiaires de la genèse du projet. De ce fait, une reconstruction du dispositif iconographique des parois reste, en l'état actuel des connaissances, hypothétique²². Pour autant, cette incertitude ne compromet pas la compréhension de l'ensemble de l'iconographie et de la signification du lieu théâtral.

Ce dernier atteste, tout d'abord, son origine florentine et médiévale : de forme rectangulaire, les côtés longs étaient occupés par des tribunes à gradins servant aux femmes venues assister à la représentation. Au centre, comme dans le *cortile* du Palazzo Medici de la via Larga lors des représentations de 1539, l'espace était réservé au parterre où prenait place l'assistance masculine. La scène, surélevée et alignée à la tribune latérale, était située sur l'un des côtés courts, face à l'entrée de la salle, qui pour sa part était occupée par un arc de triomphe de style classique. Vasari conçoit ainsi un prototype du théâtre provisoire qui sera érigé dans la Salle des Cinq Cents du Palazzo Vecchio vingt ans

après, en 1565. À l'harmonie des proportions de la salle vénitienne correspondent la cohérence et la richesse illusionniste des décors où les éléments plastiques se mêlent aux peintures²³.

La décoration de l'auditorium ainsi que de la *prospettiva* scénographique était conçue pour mettre en parallèle Venise et Rome : l'importance du territoire vénitien était illustrée allégoriquement sur les parois de la salle, là où prenaient place les spectateurs, tandis que le décor de scène représentait Rome, lieu de l'action de la comédie. Ce contraste entre les deux villes italiennes, souvent antagonistes²⁴, est évoqué non seulement par l'origine même des personnages de la comédie – Talanta est romaine ; Messer Vergolo, son fils et son serviteur sont, eux, vénitiens – mais aussi par les propos que ces derniers tiennent au cours de la représentation. Lors de la visite guidée de la Ville Éternelle par Messer Vergolo, les éloges incessants de la grandeur et de la beauté de la Sérénissime font suite à la description des plus illustres et magnifiques monuments de la Rome antique et moderne. L'Areino, de la sorte, rend hommage non seulement à Venise qui l'a si bien accueilli lui offrant honneurs et gloire, mais aussi à Rome dont il finit par chanter la dignité et le prestige à travers les œuvres immortelles des anciens et des contemporains. Et cette réconciliation avec l'Urbs passe aussi par le portrait de Talanta, beaucoup moins caustique et sévère que celui, dressé quelques années auparavant, d'Alvizia dans *La Cortigiana*. Dans une situation politique et religieuse très différente par rapport aux années 1520, l'Areino revoit ses positions et propose, dans *La Talanta*, une figure de la courtisane qui a été comparée à la figure de la Folie chez Érasme²⁵.

Rome-Venise

Si le décor de scène conçu par Vasari représente une vue de Rome, la question est de savoir s'il s'agissait d'une *scena di città* idéalisée – poétique – ou d'une véritable vue de la ville. Les indices textuels suggèrent que le décor de scène vasarienne se situerait entre la perspective urbaine idéalisée de Peruzzi²⁶ (fig. 1), qui rejoint les conceptions serliennes, et la perspec-

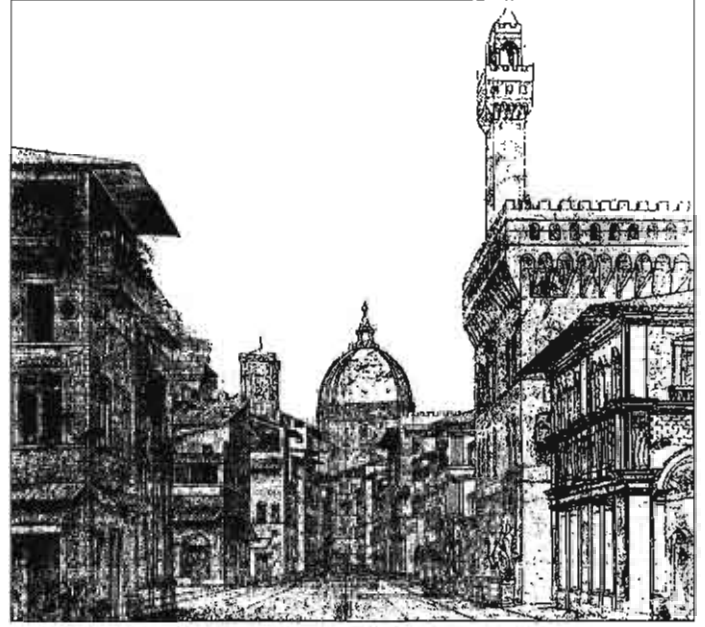
tive « réelle-symbolique » de la place de la Seigneurie à Florence réalisée par Baldassarre Lanci à l'occasion de la représentation de *La Vedova* au Palazzo Vecchio en 1569²⁷ (fig. 2).

Les observations de Christopher Cairns à ce propos sont intéressantes²⁸. L'historien du théâtre fait remarquer que la suite de monuments décrits par Vasari dans la lettre à Ottaviano de Médicis²⁹ et par l'Areino dans la troisième scène du premier acte de *La Talanta* ne semble pas tant correspondre à une vue artificiellement condensée de l'Urbs, évoquée à travers ses monuments les plus significatifs comme dans le dessin de Peruzzi, qu'à une perspective vraisemblable, sinon réaliste. En effet, dans cette comédie de l'Areino l'action réclame le réalisme de la perspective urbaine. Les dialogues et les intrigues de plusieurs scènes font référence, de manière précise et significative, à des lieux bien déterminés de Rome : Pitio invite Orfinio à visiter la Chapelle Sixtine pour y voir le *Jugement Dernier* de Michel-Ange dont il fait l'éloge inconditionnel³⁰ ; à la recherche de ses enfants, Messer Blando se rend d'abord à Saint-Pierre pour contempler le voile de Véronique³¹, puis à Santa Maria della Pace³² et au Panthéon afin de voir les *Sibylles* de Raphaël ainsi que la tombe du peintre³³.

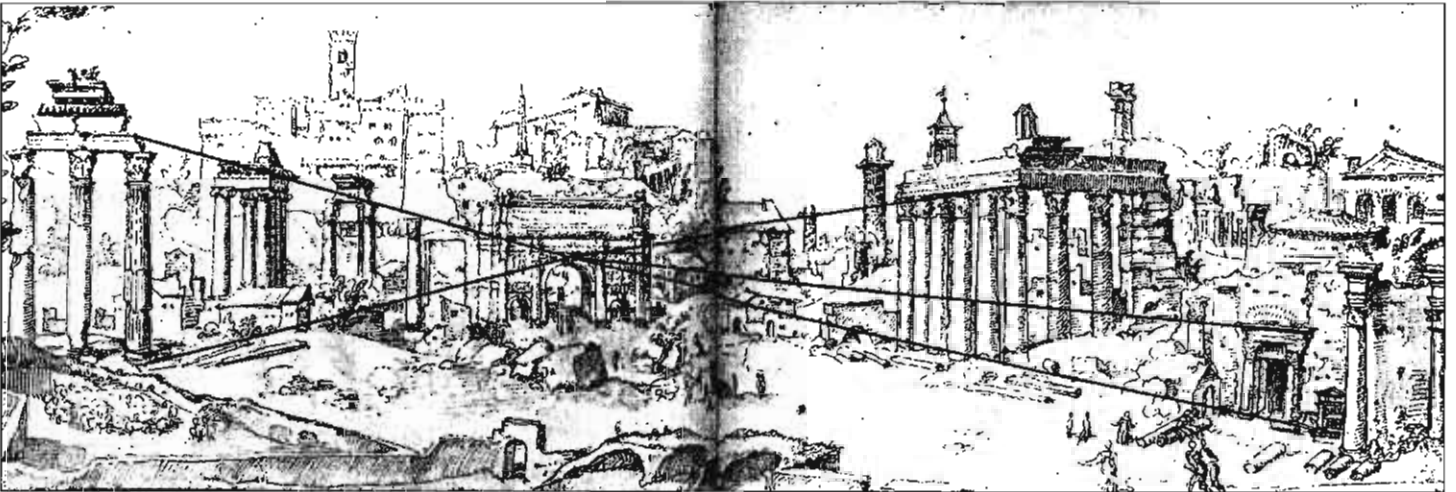
À la différence de la *scena di città* de Peruzzi, presque tous les monuments que Vasari intègre dans la perspective – l'arc de Septime Sévère, le *Templum Pacis* c'est-à-dire la basilique de Maxence, le Panthéon, le Temple de la Fortune, la Colonne Trajane, la Tour des Conti, la Tour des Milices, les Sette Sale, le Palazzo Maggiore – se trouvent dans une aire spécifique de Rome³⁴, qui comprend l'étendue du *forum* visible à partir du Palatin, immédiatement au-dessus de l'Arc de Titus. En guise d'entrée au théâtre, Vasari avait conçu justement un arc de triomphe éphémère³⁵. Étant donné cette configuration particulière, le point de fuite de la perspective vasarienne devait probablement correspondre, dans le décor de scène, à l'Arc de Septime Sévère. De la sorte, les sommets des deux pyramides visuelles régissant la construction perspective aboutissaient sur deux arcs de triomphe – le point de fuite étant l'Arc de Septime



1. Baldassarre Peruzzi (ou Giorgio Vasari), *Scène de ville*, plume, lavis brun, traits à la pierre noire sur papier blanc, 588 x 715 mm, Florence, Galerie des Offices.



2. Baldassarre Lanci, *Esquisse de scène avec vue de Florence*, Florence, Galerie des Offices.



3. Maarten van Heemskerck, *Vue de Rome*, Berlin, Staatliche Museen.

Sévère et le point de vue, l'Arc de Titus-arc d'entrée du théâtre. Cette série d'observations a conduit Christopher Cairns à émettre l'hypothèse que la scénographie de Vasari aurait été élaborée sur la base d'une vue préexistante de Rome dont l'auteur serait Maarten van Heemskerck. Il est possible que le peintre toscan l'ait rencontré à Rome une dizaine d'années auparavant et il ne fait pas de doute qu'il en connaissait le

travail³⁶. Effectivement, un dessin du Flamand, aujourd'hui coupé en deux³⁷, pourrait correspondre au décor de scène tel qu'il est décrit par Vasari et, en partie, par le texte de la comédie de l'Aretino (fig. 3). Vasari, toujours selon Cairns, n'aurait pas exécuté un projet original pour la perspective, mais aurait utilisé une réplique de celui du Flamand³⁸. Ce serait la raison pour laquelle le dessin vasarien pour la scène, dont on

a tant fait l'éloge à l'époque, resterait introuvable³⁹. Si cette hypothèse a un certain intérêt, elle reste cependant invérifiable. Ce qu'on peut toutefois retenir d'une telle supposition c'est que la *prospettiva* de *La Talanta* devait, d'un côté, être une image réaliste – mais, en même temps, symbolique – de Rome et que ses monuments étaient des repères indispensables à l'enchaînement des actions dramatiques et à leur mise en place⁴⁰. Il

existe donc une réelle interdépendance entre le décor et le drame ce qui est, à notre connaissance, un fait inédit dans le théâtre renaissant et qui se doit d'être relevé.

À cette image de l'Urbs, symbolique mais fidèle et efficace en vue de l'action scénique, devait correspondre sur les longs murs de la salle une reconstruction allégorique, physique et morale, de la République de Venise. La structure du disposi-

tif décoratif, sans précédent dans la culture visuelle vénitienne mais caractéristique de « l'écriture vasarienne⁴¹ », a été reconstruite il y a quelques années par Jürgen Schulz⁴². Chacune des parois longitudinales était rythmée par quatre grands tableaux peints à *chiaroscuro* séparés par des niches. Flanquées par des termes en *stucco*, ces dernières abritaient des personnifications de vertus, elles aussi peintes en clair-obscur. Au-dessus de ce module décoratif courrait une frise, haute

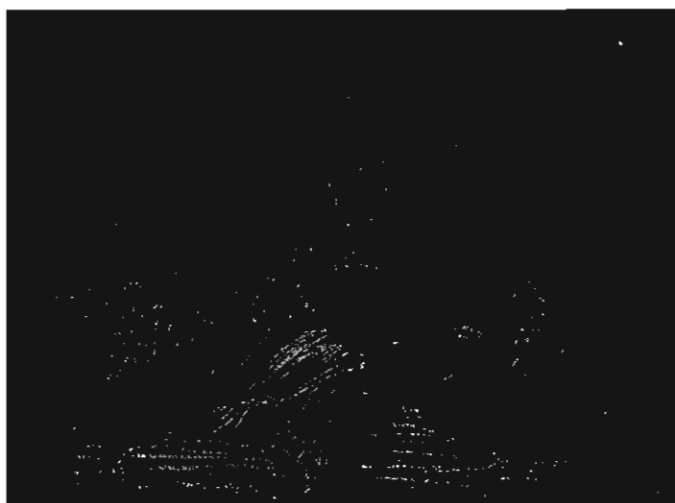
de deux bras, où s'alternaient les armoiries des Sempiterni situées en correspondance des termes, le Lion de Venise en correspondance des figures de vertus et d'autres éléments décoratifs tels des masques, des guirlandes⁴³, peints et en *stucco*.

S'appuyant sur une tradition iconographique bien établie, Vasari confie la « reconstitution » géographique du *dominio* vénitien à l'allégorie topographique et, en particulier, aux divinités fluviales qui mettent l'accent sur le caractère à la fois

aquatique et terrestre de la topographie vénitienne et sur l'origine de sa prospérité.

Vasari a déjà une expérience directe et toute florentine de la tradition antique et renaissance de la représentation allégorique du territoire⁴⁴. À une autre échelle que celle d'une salle de spectacle, la reconstruction allégorique, synthétique et analogique du *dominio fiorentino* avait été déjà mise en œuvre par Tribolo en 1538 dans le jardin de la villa médicéenne de Castello⁴⁵. Conçu selon

une logique analogue mais beaucoup plus complexe, le défilé allégorique organisé à Florence en 1539 pour le mariage de Cosme I^{er} de Médicis et Éléonore de Tolède mettait en scène le territoire florentin sous l'espèce de personnifications vivantes des rivières, des montagnes et des cités du *dominio* qui offraient aux époux princiers leurs ressources⁴⁶. La représentation du territoire était alors l'occasion de souligner la prospérité engendrée par le gouvernement du bon prince.



4. Giorgio Vasari, *Adria*, dessin préparatoire, plume et encre brune, lavis brun, traits à la pierre noire, rehauts de blanc sur papier bleu, 250 x 338 mm, Paris, musée du Louvre.



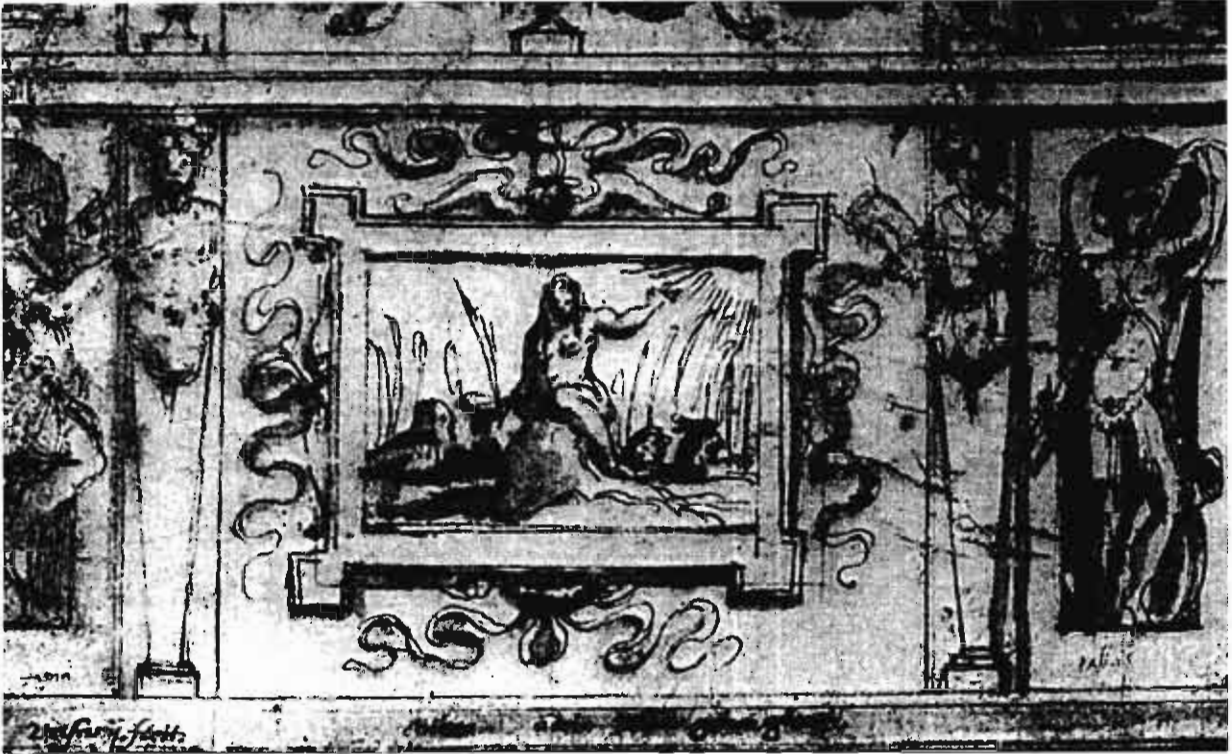
5. Giorgio Vasari, *Timavo, Livenza et Tagliamento*, plume, encre brune rehaussée de blanc sur papier bleu, 251 x 324 mm, Berlin, Staatliche Museen.



6. Cherubino Alberti (d'après Giorgio Vasari), *Arno, Tevere et Appennino*, plume, encre brune rehaussée de blanc sur papier ocre, Florence, Galerie des Offices.



7. Giorgio Vasari, *Minäo, Po, Lac de Garda, Tiân*, plume, encre brune rehaussée de blanc sur papier bleu, 243 x 325 mm, Lutworth Manor, coll. Colonel J. Weld.



8. Giorgio Vasari, *Étude de décoration théâtrale*, plume et encre brune, lavis brun, traits à la pierre noire, rehauts de blanc sur papier erème, 108 x 159 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Dans ce même esprit, Vasari en 1542 reconstitua le *dominio veneziano* à travers une succession de personnifications dont le langage était parfaitement adéquat à la fois à l'événement festif et à la commande. La référence antiquisante et classique des *vecchioni* – les figures fluviales, maritimes et lacustres – et des divinités marines était doublée par l'origine florentino-romaine d'une telle iconographie, à quoi il faut ajouter le caractère pittoresque des figures en accord avec les exigences spectaculaires de la décoration. Dans la lettre à Ottaviano de Médicis de 1542, Vasari dénombre l'ensemble des huit panneaux avec les allégories topographiques – Adria-Venise (fig. 4); Po; Brenta; Tagliamento, Livenza et Timavo (fig. 5⁴⁷); Arno, Tibre et Apennin (fig. 6⁴⁸); Benaco, Ticino, Po et Mincio (fig. 7⁴⁹); Candia; Chypre. Mais la confrontation de cette description de l'*apparato* avec celle contenue dans la biographie de Gherardi de 1568 montre des incohérences; d'une part, Vasari ne mentionne ni le tableau représentant Chypre, ni celui montrant le Tibre, l'Arno et

l'Apennin – dont, cependant, nous possédons un dessin – d'autre part, il dédouble la représentation du Ticino en y ajoutant celle de l'Adige. Enfin, il ajoute à la liste les allégories topographiques de la Drava et de la Sava, deux fleuves de Croatie, annexée au *dominio* vénitien.

Les dessins conservés montrent un traitement traditionnel dans la représentation des diverses divinités fluviales et lacustres : vieillards barbus assis ou allongés, leur identité est confiée à des inscriptions notées sur les attributs habituels, comme le gouvernail, l'urne ou encore la corne d'abondance. Pour la personnification de Venise, en revanche, Vasari se détourne de l'image traditionnelle de la Justice pour concevoir la figure féminine dénudée d'*Adria*⁵⁰ (fig. 4), personnification de la Mer Adriatique, en train de s'éclaircir les cheveux au soleil selon la coutume des femmes vénitiennes. Elle porte une palme et une branche de corail pendant que des divinités marines, Glaucos, Nérée, Thétis et Galathée, l'entourent. Cette image de « *giovane lasava* » est en nette opposition

avec la plus sévère Justice-Venise traditionnelle, mais conforme à la connotation de la comédie. Pour la représentation des îles – la Crète⁵¹ et Chypre⁵² – Vasari recourt à l'allégorisation du mythe et, respectivement, à l'épisode de l'allaitement de Jupiter par la chèvre Amalthée et à celui de l'arrivée de Vénus à Chypre⁵³, comme le fait probablement au même moment Jacopo Sansovino dans la Loggetta de la Place Saint-Marc⁵⁴.

À cette description physique du territoire fait écho un portrait immatériel de Venise, élaboré visuellement par des personnifications de vertus illustrant l'ordre moral qui fonde la prospérité et la grandeur vénitiennes. Dans la lettre de 1542, Vasari décrit avec précision six des dix personnifications – Prudence, Justice, Religion, Renommée, Fortune et Paix⁵⁵ – tandis qu'en 1568 il ne fait que dénombrer l'ensemble des dix vertus – Prudence, Paix, Religion, Victoire, Libéralité, Concorde⁵⁶, Piété, Charité, Force et Justice – dont seulement quatre correspondent à la description de 1542.

Le dessin conservé à Amsterdam (fig. 8), le seul qui offre une idée précise de l'ensemble du module décoratif – composé de la séquence niche/terme/fleuve/terme/niche – ne s'accorde que partiellement avec les deux descriptions. Toutefois, il représente un témoignage important, à la fois, de l'iconographie d'une personnification – la *Fama* – dont on ne possède aucune autre image, et de la transformation d'une figure mythologique en personnification au cours de la conception du dispositif décoratif des parois. À l'intérieur des deux niches entourant la représentation d'*Adria* – premier panneau à côté de la scène – se trouve la Renommée sonnante les deux trompettes, le pied droit sur la sphère terrestre, exactement comme la décrit Vasari en 1542, et une Minerve⁵⁷. Dans la missive à Ottaviano de Médicis, la divinité païenne de la Sagesse est remplacée par une plus traditionnelle personnification de la Prudence aux deux visages. Par la rapidité de l'exécution, le caractère sommaire des figures et des éléments ornementaux ainsi que par l'absence des cartouches destinés



9. Giorgio Vasari, *Prudence*, plume, encre brune rehaussée de blanc de plomb, traces de plume noire, sur papier bleu, 361 x 123 mm, Florence, Galerie des Offices.



10. Giorgio Vasari, *Paix*, plume, lavis et pierre noire sur papier bleu, 347 x 211 mm, Vienne, musée Albertina.

aux inscriptions ou aux noms des personnifications, ce dessin devrait correspondre à une phase précoce de la conception vasarienne du module décoratif de la paroi.

Diverses études des figures de la Prudence⁵⁸ et de la Paix⁵⁹, identiques dans la forme et l'iconographie, ont été conservées et attribuées à Vasari. Elles correspondent plutôt à des répliques de dessins préparatoires réalisés vraisemblablement dans le cadre d'une pratique d'ate-

lier. Comme la lumière devait provenir principalement de la scène, le jeu des ombres portées suggère que les deux personnifications se trouvaient l'une en face de l'autre, bien que leur emplacement exact reste impossible à déterminer. La lecture de la description de 1542, la seule qui donne un certain nombre de détails iconographiques concernant les vertus, ainsi que l'analyse des dessins conservés, incitent à croire que les figures allégoriques disposées sur

les murs du théâtre des Sempiterni devaient correspondre à une iconographie plutôt traditionnelle et qu'elles devaient être parfaitement lisibles, même par les spectateurs les moins cultivés. Leur identification devait aussi être facilitée par des inscriptions qui les accompagnaient. Vasari ne transcrit aucun de ces vers, certainement conçus par l'Arétino, mais il y fait allusion tout au long de la description. Deux des trois dessins de la Paix⁶⁰ et un de la Prudence⁶¹

montrent, en effet, en bas et en haut de la niche, deux cartouches rectangulaires qui devaient servir aux inscriptions (fig. 9, 10).

Le temps

Après la reconstruction virtuelle de Rome – la scène – se réfléchissant dans le portrait physique et moral de Venise – les parois –, la surface du plafond était réservée à la représentation du temps.

Vasari y met en place l'image d'une double temporalité. L'une – mythique – met en scène la subdivision naturelle du jour à travers les quatre représentations mythologiques de l'Aurore, du Jour, du Soir ou Crépuscule et de la Nuit⁶². L'autre – artificielle – illustre, par la personification, la subdivision de la journée en vingt-quatre heures.

La surface du plafond était ainsi scandée par quatre grands tableaux de 10 sur 8 bras entourés de 23 plus petits panneaux de 3 sur 3 bras; les premiers devaient contenir les représentations mythologiques évoquant *Le Soir*, situé du côté de la scène, *Le Jour*, *L'Aurore* et enfin *La Nuit* qui était en correspondance de l'entrée⁶³. Les seconds étaient destinés à accueillir les personnifications des *Heures*. Les sujets mythologiques choisis pour représenter les moments de la journée⁶⁴ étaient, pour l'Aurore, *Le char d'Aurore et Titon*⁶⁵, pour le Jour, *La chute de Phaéton*⁶⁶, pour le crépuscule, *La chute d'Icare* et, enfin, pour la Nuit, *Diane et Endymion*⁶⁷. L'enchaînement de ces épisodes mythologiques pour une représentation allégorique des moments de la journée est inédit⁶⁸ mais, si l'Aurore, le Jour et la Nuit sont des sujets tout à fait compréhensibles ou traditionnels, la relation entre *La chute d'Icare* et le Crépuscule est beaucoup plus difficile à comprendre. Comme l'a justement suggéré Stefano Pierguidi, au cours de son voyage vers Venise Vasari avait rencontré Giulio Romano qui, en « *segno d'amore e di carezze* », lui avait offert justement un dessin pour *La chute d'Icare* de la Sala dei Cavalli au Palazzo Ducale de Mantoue⁶⁹. L'artiste arétin était donc arrivé à Venise avec ce dessin dans ses bagages. C'est en hommage à Pippi qu'il a peut-être choisi ce sujet, pourtant inadapté à la représentation

du Crépuscule, mais qu'il aurait, par des effets luministes appropriés⁷⁰, réussi à intégrer au cycle temporel en en faisant une sorte de pendant à *La chute de Phaéon*. L'originalité des sujets et les périlleux effets *di sotto in su* auraient certainement produit chez les spectateurs vénitiens de la *meraviglia* et de l'admiration.

Tout autour de ces représentations mythologiques, les vingt-trois panneaux étaient consacrés aux Heures⁷¹ (fig. 11, 12), personnifications à la tête ailée⁷². Or les Heures étant au nombre de vingt-quatre, on en déduit que l'une d'entre elles devait être représentée ailleurs que sur le plafond. Cette singularité peut s'expliquer seulement si l'on recoupe les renseignements fournis par les deux descriptions. À la différence de ce que suggère Schulz, le panneau double dont parle Vasari en 1568 ne doit pas être comptabilisé parmi ceux du plafond. Et en effet, le biographe indique qu'un tableau de 6 bras sur 3 se trouvait « *sopra la scena*⁷³ » et non sur le plafond du côté de la scène, comme toutes les reconstructions semblent l'indiquer. Selon le récit de 1542, ce double panneau devait représenter le Temps qui, accompagné de la *XII^e Heure*, opérait la division artificielle de la journée en vingt-quatre⁷⁴. Cette version du dispositif distinguait la représentation du Temps, à la fois, des quatre tableaux mythologiques et des personnifications des Heures. Disant « *sopra la scena* » Vasari n'entendait probablement pas affirmer que le tableau se trouvait sur le plafond de l'espace de jeu, d'où la peinture aurait été invisible aux spectateurs. Plus vraisemblablement, il indiquerait que le panneau du Temps était situé dans la partie supérieure d'une primitive *boccascena*, comme une sorte de prolongation de la thématique du plafond dans l'étendue à peine extérieure à la cage de scène⁷⁵. Cette allusion au cours du temps était redoublée par la présence d'un *ingegno* qui simulait le parcours du soleil de l'aube au coucher dans le ciel de la *prospettiva*. Il s'agissait d'une sphère en verre, remplie d'eau colorée et illuminée par des torches, qui se déplaçait grâce à un treuil mobile⁷⁶. Vasari avait déjà connu ce mécanisme inventé par Sangallo pour la représentation de *Il Commodo* en 1539 dans la deuxième cour du



11. Giorgio Vasari, *XVIII^e Heure*, plume, encre brune, lavis brun rehauts de blanc, sur papier bleu, traces de pierre noire, 172 x 185 mm.



12. Giorgio Vasari, *III^e Heure*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts blancs, papier bleu, 283 x 188 mm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, « Livre dit de Raphaël ».

Palazzo Medici à Florence⁷⁷ et il le perfectionnera, quelques années plus tard, pour les célèbres festivités médicéennes de 1565⁷⁸. Ainsi, le concept d'unité de temps de la comédie se matérialisait par cet expédient technique. Comme le prescrivait la théorie aristotélicienne revisitée par les intellectuels contemporains, l'unité de l'action de l'acte dramaturgique devient le principe d'un pacte de communication entre la représentation et le spectateur : « la strettezza del tempo [...] e la strettezza del luogo nel quale si rappresenta l'azione⁷⁹ » garantissaient la fluidité et la cohérence de l'échange entre le spectacle et son auditoire. Le temps et le lieu de l'espace scénique et de l'histoire représentée – chronotypes constitutifs de la fable –, le temps et le lieu du spectateur – chronotypes de l'espace théâtral –, enfin, le temps et le lieu naturels, extérieurs au lieu théâtral, se superposaient et se juxtaposaient de manière cohérente afin que la machine théâtrale puisse fonctionner.

En entrant dans le théâtre vasarien voulu par les *Sempiterni*, le spectateur laissait derrière lui le temps naturel. Mais l'espace qu'il occupait lors de la représentation était présidé par une image, abstraite et mythique, qui reproduisait une temporalité cyclique naturelle le reliant à la fois au monde réel et à l'univers spatio-temporel de la représentation. À la frontière de l'*auditorium* – où le temps réel était mis entre la parenthèse du mythe et de l'allégorie pour que l'on puisse « croire » au temps fictif et condensé du théâtre⁸⁰ – et la scène – où le cours du soleil de verre dans le ciel romain se contractait artificiellement – la figure du Temps demandait « d'esser consumato », peut-être plus rapidement que nature, mais en tout cas, *come se fosse natura*, afin de rendre possible l'accomplissement de la fable⁸¹.

Le lieu théâtral⁸² vénitien se veut donc unitaire et cohérent dans ses différents aspects matériels et formels, l'interdépendance des éléments qui le constituent s'étendant au rapport entre le lieu et la comédie. L'extension géographique du *dominio* vénitien et les vertus qui le sauvegardent et le grandissent, d'une part, le rythme du temps s'écoulant, de l'autre, doit suggérer aux spectateurs l'idée que le lieu théâtral n'est qu'une

réitération de la puissance de la ville lagunaire face à une autre grandeur, celle de Rome. L'iconographie du théâtre vasarien prend alors la valeur d'une confirmation tautologique d'un réel reconnaissable, et garantit que ce qui se passe sur scène entre nécessairement dans un ordre social, politique et culturel établi.

Ce face à face entre Rome et Venise était au cœur de la vie culturelle vénitienne au xv^e siècle : cette confrontation polémique était à l'image des idées d'une partie des patriciens vénitiens qui rêvaient d'entrer dans la cour de Rome et d'en imiter le faste et la grandeur au cœur même de la Sérénissime. La commande et l'organisation de cet événement festif et théâtral s'inscrivent donc dans un contexte sociopolitique où certaines des plus importantes familles vénitiennes se positionnent dans une continuité culturelle et d'intérêts avec le Saint-Siège et les autres états italiens proches de la papauté⁸³. C'est grâce à l'appui des Corner et les Grimani, deux des plus importantes familles *papalistes* de Venise, que l'Areteino s'était installé dans la ville en 1527 et qu'il a pu continuer à pratiquer son activité artistique⁸⁴. Par la recherche de magnificence, les membres de cette aristocratie vénitienne philoromaine cherchaient à égaler et à imiter les princes des plus importants états italiens, comme les Farnèse ou bien les Médicis⁸⁵.

L'évolution du théâtre à Venise est liée au rôle déterminant du mécénat des Grimani et des Corner qui furent parmi les organisateurs des plus importantes représentations vénitiennes de comédies. *La Talanta* de l'Areteino avait été commandée par les Sempiterni, compagnie qui comptait parmi ses membres des jeunes gens de cette aristocratie *papaliste* vénitienne – Ottaviano et Alvise Grimani, Marcantonio et Zorzi Corner, Lorenzo Donà – ainsi que quelques-uns des *suorusciti* florentins qui s'étaient exilés à Venise en 1537, par exemple Lorenzo Strozzi, fils de Filippo⁸⁶. Si pour les philoromains de Venise *La Talanta* fut une énième manifestation – atypique, certes – de leurs goûts artistiques et leurs tendances politiques et culturelles, pour le milieu des exilés florentins, elle fut l'occasion de témoigner du faste et de la gloire de leur patrie d'origine et de ses artistes.

La mise en parallèle de la beauté et de la grandeur respectives de Rome et de Venise n'était d'ailleurs pas une préoccupation nouvelle pour l'Areteino. Le 25 novembre 1537, il écrivait à Francesco Bacci, riche citoyen d'Arezzo et futur beau-père de Giorgio Vasari :

Croyez-moi, ceux qui ne voient pas Rome et Venise se privent d'un objet d'émerveillement, bien que différemment, car dans l'une folâtre l'insolence de la fortune tandis que dans l'autre flâne la gravité de la monarchie. Il est surprenant de voir la confusion d'une telle cour et il est un beau spectacle de contempler l'union d'une telle république. On peut tout imaginer, même le paradis, pour ainsi dire, mais personne ne pourrait se figurer les tournoisements de l'une et les développements de l'autre, car toutes les deux sont d'immenses machines d'activité et de quiétude [...] Décidez-vous sans tarder à aller la voir [Venise] et vous verrez que tous les autres pays vous paraîtront des hôpitaux [...] Et quels visages on y peut embrasser et quelles chairs y toucher ! Quelle grande ignorance que de situer Vénus et Cupidon à Chypre : elle règne ici avec toute la joyeuse compagnie de ses enfants⁸⁷.

Dans une comparaison élogieuse, l'Areteino célèbre à la fois l'insolence de la fortune qui, à Rome, génère le désordre et les tortuosités de l'univers curial et l'austérité de la République de Venise qui produit l'union de l'État. Les deux villes – « benchè differentemente » – se retrouvent l'une face à l'autre dans l'*apparato* de 1542 : la Sérénissime, par le déploiement de toutes les vertus qui lui sont propres et par la présence de l'eau, élément salvateur et porteur de prospérité, fédère ses contrées ; face à elle, Rome dont la puissance et la vitalité organique, parfois capricieuse – « la confusion di cotal corte » – se mesure au nombre des vestiges de son histoire. Pour l'Areteino, cet affrontement signifiait aussi son propre passé et son présent, marqués par la grandeur de l'excès monarchique et la puissance maîtrisée de la République. C'est pour



13. Jacopo Sansovino, *Justice-Venise*, détail, *Loggetta*, 1537-1545, Venise, place Saint-Marc.

mettre en exergue et « encadrer » tous ces contenus que Vasari est appelé à la réalisation d'un lieu théâtral capable d'appuyer la matière de la comédie et d'en amplifier la portée, tout en articulant la multiplicité des relations entre le texte et l'espace de sa représentation, l'Urbs et la Sérénissime, les Romains, les *suorusciti* florentins et les Vénitiens *papalistes*, enfin, entre l'intérieur et l'extérieur du théâtre – dans le sens plus littéral et non architectural du terme. La machine allégorique vasarienne répond, de la sorte, à toute une série de problématiques liées à la fois à l'univers politique et social et à la culture littéraire et théâtrale.

Le temps naturel de la Venise réelle, glissant à l'intérieur de la salle-théâtre, prend une apparence mythique et allégorique, plus flexible et plus abstraite, afin de mieux se transmuter dans le temps fictif et vraisemblable de la scène. La ville lagunaire, décrite et idéalisée sur les parois de la salle, confronte son image avec la perspective réaliste – mais non moins symbolique et idéalisée – de Rome. Il n'est pas question d'une *Venezia come Roma*. Les deux représentations – encore une fois, « benchè differentemente » – expriment les facteurs d'une double grandeur : à la gloire atavique et éternelle de l'Urbs, hautaine et désordonnée, font face les piliers moraux qui grandissent la Sérénissime (sa libéralité et sa prudence, sa renommée et sa fortune, sa force et sa concorde, sa justice, sa piété et la paix victorieuse qui règne dans la République). La

rencontre entre ces deux entités culturelles et politiques reflète cette fascination pour l'Urbs qui conduit une partie de la société vénitienne à faire de Venise une nouvelle Rome dont la gloire est désormais chantée seulement par l'art⁸⁸. Cette image harmonieuse et vertueuse de la Sérénissime correspond à celle que Jacopo Sansovino met en œuvre entre 1537 et 1545 dans la *Loggetta* de la place Saint-Marc⁸⁹. Les statues ornant sa façade constituent, en fait, un panégyrique visuel de la République de Venise, de la beauté et de la sagesse de son gouvernement et des effets que celui-ci produit. *Venise-Justice* (fig. 13) entourée de deux dieux-fleuve trouve sa place au centre du registre supérieur de la loge, tandis que les plus importantes possessions territoriales vénitiennes sont insérées à droite et à gauche : Jupiter recevant le sceptre de l'aigle, devient l'allégorie signifiant l'île de la Crète et Vénus et Cupidon évoquent la possession de Chypre. Ici, tout comme dans l'*apparato* vasarien du théâtre de Cannaregio, la représentation du territoire vénitien est pensée « di modo che voi vedete [...] collocato in figura, l'Imperio di codesti signori, così in mare, come in terra⁹⁰ ». C'est ainsi que Francesco Sansovino, fils du sculpteur de la *Loggetta*, explique la signification des reliefs du registre supérieur. Cette attention à la représentation des deux îles n'est pas anodine. Déjà les trois piédestaux réalisés par Alessandro Leopardi entre 1501 et 1505 pour la place Saint-Marc –

nous explique toujours Francesco Sansovino – par leur nombre et leur signification représentent les trois parties de la République, à savoir Venise, Chypre et la Crète. L'emprise de cette « auto-contemplation » se répand sur toute la place Saint-Marc, puis l'ensemble de la ville. Et ce n'est pas surprenant : la paix de Bologne en 1530 marque l'indépendance de la Sérénissime et la reconquête de ses possessions sur la *terraferma* tandis que la paix stipulée avec les Turcs en octobre 1540 confirme la domination sur Chypre et la Crète (mais aussi l'abandon de toutes les îles au Nord de cette dernière). Ainsi les deux îles deviennent l'image de l'étendue physique de Venise, dominant l'Adriatique et la mer Égée, ainsi que de sa puissance économique et de son rôle d'ultime bastion de l'Europe chrétienne contre la perpétuelle menace venant du Levant. Si les deux personnalités fluviales qui accompagnent *Venise-Justitie* évoquent génériquement « l'Imperio in terra », les postures de Jupiter et de Vénus, proches des codes iconographiques des dieux-fléuve, amplifient l'image de cette domination. Comme dans l'*apparato* pour *La Talanta*, à cette image idéalisée du territoire répond la représentation allégorico-mythologique des principes régissant la République : dans le registre principal, les quatre niches séparant les ouvertures de la loge abritent les statues en bronze de Minerve, Apollon, Mercure et la Paix. Dans son guide Sansovino explique que Minerve est l'image de la Sagesse des législateurs vénitiens qui ont su préserver à travers les siècles le gouvernement républicain. Pour sa part, Apollon :

[...] fut réalisé pour exprimer que comme Apollon signifie le Soleil, et qu'il n'y a qu'un seul Soleil, [...] de même, cette République, régie avec sagesse et impartialité, n'a pas sa pareille au monde. De plus, tout le monde sait que notre nation se délecte de musique, c'est ainsi qu'Apollon est figuré pour la musique. Et puisque de l'union des Magistrats, qui sont merveilleusement réunis, en résulte une rare harmonie qui perpétue ce gouvernement immortel, Apollon signifie aussi la susdite harmonie⁹¹.

À cette image de l'harmonie politique s'ajoute, d'une part, celle de Mercure dieu de l'Éloquence, de l'autre, la personnification de la Paix brûlant les armes, une double référence aux mots « Pax tibi, Marce evangelista meus » que l'Ange adresse à saint Marc selon le récit légendaire et que le Lion, emblème de Venise, porte inscrits dans l'Évangile ouvert.

Comme dans le programme vasarien pour le théâtre de *La Talanta*, le portrait de Venise est double : premièrement, c'est le portrait du *dominio*, sur la terre ferme et sur la mer, conquis et laborieusement conservé, indice de sa puissance maritime et commerciale ainsi que de son image de bouclier de la chrétienté⁹². Deuxièmement, les deux réalisations tracent l'effigie morale et politique de la ville à travers l'inventaire des vertus nécessaires à la prospérité et à la pérennité de la République. Par leur chronologie et leurs thématiques, la Loggetta et le théâtre de Vasari sont non seulement complémentaires mais presque spéculaires. Il ne faut pas oublier que l'activité artistique de Vasari et de Sansovino à Venise est liée justement à cette figure centrale de la vie intellectuelle vénitienne qu'est l'Areteino. Le lettré et le sculpteur s'installent à Venise en 1527 ; leurs rapports sont attestés par un grand nombre de lettres. Si nous pouvons imaginer le rôle du lettré dans l'*invenzione* du théâtre vasarien de 1542, nous ignorons son implication dans l'élaboration iconographique de la Loggetta. Mais la question n'est pas tant de savoir si les deux réalisations sont dépendantes l'une de l'autre⁹³ ; ce rapprochement permet surtout de souligner la façon qu'ont les deux artistes de célébrer Venise, chacun ayant recours au même lexique architectural et formel toscan-romain et à un imaginaire allégorico-mythologique analogue, dont on connaît la dimension mnémotique⁹⁴. Par ce vocabulaire spécifique Vasari crée, pour sa part, un lieu théâtral s'offrant comme un réceptacle de la signification profonde de la comédie. Mais ce lieu dévoile également les attentes et les postures politiques de l'élite *papaliste* de la ville lagunaire qui en même temps qu'elle exprime sa fascination pour Rome, montre son orgueil d'être vénitienne. Venise et Rome : mais dans ce décor

se dessine également une patrie culturelle aux frontières moins clairement définies. Comme une signature et un *memento*, les images de l'Arno, du Tibre et de l'Apennin (fig. 6) viennent rappeler au public vénitien la glorieuse patrie des auteurs de l'événement théâtral, des nombreux *fuorusciti* florentins et des rescapés du Sac que Venise accueille et protège « mercé de la sue bonté libere », en même temps qu'elle en tire un avantage à la fois matériel et intellectuel.

Vasari, on ne s'en étonnera pas, matérialise ces idées par l'allégorie et en particulier par la personnification. C'est la première fois dans sa carrière que le peintre déploie un arsenal allégorique si vaste pour exprimer de la manière la plus exhaustive et convenable toutes les implications de la commande des Sempiterni. Cette forme de langage lui permet d'énoncer tout ce que la comédie signifie, d'un point de vue factuel et littéraire. Composé de ces figures éloquentes, le lieu théâtral valide, intensifie et rend plus intelligible ce que l'écriture dramatique aretinienne véhicule de la posture et des opinions intellectuelles et politiques de son auteur et des commanditaires.

Toutefois, l'*apparato* n'était pas et ne fonctionnait pas seulement comme une machine intellectuelle, un engin introductif et exégétique : il restait une création qui devait peser sur les pratiques artistiques et théâtrales tant à Venise qu'en Italie centrale⁹⁵. Par des moyens qui sont propres à l'art, son *invenzione*, son ingéniosité, son coloris, le dispositif vasarien devait engendrer chez le spectateur l'émerveillement face à une machine théâtrale prodigieuse et prestigieuse.

NOTES

* Je tiens à remercier Paolo Procaccioli pour la bienveillance dont il a fait preuve en relisant ce texte et également pour ses conseils avisés.

1. « Certo mi s'avvisa, mi si scolve e mi si notifica che un messer Giorgio d'Arezzo di etade d'un XXXV anni ha fatto una scena, & uno apparato, che il Sansovino e Titiano, spiriti mirabili, ne ammirano. » ; P. Aretino, *La Talanta*, Venezia, 1541, I, 3 (édition consultée : P. Aretino, *Tutte le commedie*, G. B. De Sanctis (éd.), Milano, 1968, p. 352).

2. *Ibidem*, p. 339-462.

3. « Il desiderio che io ebbi sempre circa il conoscere un buon dipintore de la mia patria, è stato, o figliuolo, adempiuto da la bontà di Dio, onde lo ringrazio, e ringraziandolo, supplico la sua misericordia che dia via prospera a voi che siete l'uomo che io cercava. » [Venise, 15 décembre 1540] ; P. Aretino, *Il secondo libro delle letters*, P. Procaccioli (éd.), Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma, IV, I, 1998, p. 256. Sur les rapports entre Vasari et Pietro Aretino, voir : L. Veotuni, « Pietro Aretino e Giorgio Vasari », *Mélanges Bertaux*, Paris, 1924, p. 323-338, et *Pretesti di critica*, Milano, 1929, p. 52-72.

4. L. Venturi, « Le Compagne della Calza », *Nuovo Archivio Veneto*, XVI, 2^e partie, 1908, p. 109-112.

5. Sur les membres florentins et vénitiens appartenant à cette *compagnia*, leur rôle politique et social à Venise, ainsi que sur leurs rapports avec Vasari, nous renvoyons à M. Hochmann, *Venise et Rome, 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, 2004, p. 271-274.

6. Dans une lettre à Cosme Ier qui accompagnait la copie manuscrite de la comédie *Lo Ippocrito*, le lettré explique : « Magno Duca, La forza de i prieghi di una compagnia di questi genilhuomini et il desiderio, che io havea di che Giorgio faesse conoscere le sue virtù, mi spinsero a fare una Comedia [La Talanta] in otto giorni [...] » ; la lettre écrite le 9 janvier 1542 a été publiée dans A. Luzzio, « L'Areteino e il Franco », *Giornale di storia della letteratura italiana*, XXIX, 1897, p. 229-283 (p. 270). Sur *Lo Ippocrito*, comédie écrite à Venise en même temps que *La Talanta* : G. Ferroni, *Le voci dell'istrone. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, 1977, p. 205, note 2.

7. Au début de la lettre avec laquelle l'Areteino envoyait *La Talanta* à Alessandro Piccolomini, on peut lire que cette comédie et *Lo Ippocrito* furent écrites en vingt jours, ce qui correspond en gros aux dates d'arrivée de Vasari et de début des travaux de l'*apparato* : « Io, o Alessandro, creatura nobile e spirito elegante, ne le hote, da me furate al sonno di forse veni notti, ho, come si sa, composto due Commedie, l'una intitolata la Talanta, che è questa che io mando a la signoria vostra, e l'altra chiamata l'Ippocrito, che è quella ch'io ho mandata al Duca di Fiorenza ; e caso che non ci troviate nulla di sustanzia, datene parte de la colpa al mio poco sapere, e parte a la forza che mi costrinse a fornirla in meno tempo che non si pensò a riscriverla [...] » ; P. Aretino, 1541, *op. cit.* à la note 1, p. 462.

8. G. Vasari, *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, éd. A. Del Vita, Arezzo, 1938, p. 37-38.

9. *Ibidem*, p. 38.

10. Aucune source documentaire n'identifie avec précision le site où le théâtre fut réalisé, mais la littérature s'accorde à dire que la « casa grande che non era finita [...] » nel fine di Canareio doit correspondre au palais Gonella-Valier qui était situé, justement, dans la zone périphérique de Cannaregio et en cours d'achèvement à cette époque. A. Foscarini, *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogue d'exposition, Milan, 1980, p. 273.

11. G. Ferroni, 1977, *op. cit.* à la note 6, p. 203-247.

12. P. Aretino, 1541, *op. cit.* à la note 1, p. 459-460 : « Mi par vedor Talanta : ella è dessa, gitele incontra, servidori, acciò l'escempio de nostri manimoni la riduca al ben fa. » (V, 23).
13. « Ecco il flagello / De' principi, il divin Pietro Aretino » ; L. Arioste, *Orlando furioso*, XLVI, .
14. « [...] adesso s'entra per l'uscio di bel di chiaro, e hanno tanta ventura gli amanti che da i propri mariti sono accomodati. Perché le guerre, le pesti, le carestie e i tempi, che inclinano al darsi piacere, hanno imputanità tutta Italia, si che cugini e cugine, cognati e cognate, fratelli e sorelle si mescolano insieme senza una vergogna e senza una coscienza al mondo » ; *op. cit.* à la note 1, P. Aretino, *La Cortigiana*, 1534, éd. cons., p. 151.
15. G. Ferroni, 1977, *op. cit.* à la note 6, p. 210.
16. Sur l'apparato théâtral à Venise voir les études suivantes : L. Landucci, « Giorgio Vasari a Venezia », *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 71, II, 1911-1912, p. 167-176 ; L. Landucci, *Giorgio Vasari a Venezia*, Venise, 1911 ; J. Schulz, « Vasari at Venice », *Burlington Magazine*, CIII, 1961, p. 500-511 ; E. Povoledo, « Scène et mise en scène à Venise dans la première moitié du XVI^e siècle », *Renaissance, manirisme, Baroque*, actes du colloque, Paris, 1972, p. 75-86 ; E. Merkel, « Giorgio Vasari et gli artisti del Cinquecento a Venezia : limiti e aporie di un critico moderno », *Il Vasari stonografo e artista*, actes du colloque, Arezzo-Firenze 2-8 sept. 1974, Firenze, 1976, p. 457-467 ; L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, 1977, p. 98-99, 101, 198, 321-322 et suiv. ; D. McTavish, « Speculation on Two drawings Attributed to Giorgio Vasari », *Bulletin of the National Gallery of Canada*, 28, 1976, p. 20-28 ; A. Cecchi, « Nuove acquisizioni per un catalogo dei disegni di Giorgio Vasari », *Antichità Viva*, 1, 1978, p. 52-61 ; E. Povoledo, « Origini e aspetti della scenografia in Italia », *Li due Orfei*, N. Pirrotta (éd.), Torino, 1981, p. 387-400 ; D. McTavish, « Apparato dei Sempiterni », *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari, Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, L. Corti et Ch. Davis (éd.), catalogue d'exposition, Firenze, 1981, p. 112-116 ; D. McTavish, « Giorgio Vasari », *Da Tiziano a El Greco per la storia del Manierismo a Venezia : 1540-1590*, R. Pallucchini (éd.), Milano, 1981 ; G. Scocchera, « Il programma e l'apparato. Contributo allo studio dell'allesamento della Talanta », *Teatro e storia-Cultura teatrale*, 17, 1995, p. 365-402 ; C. Cairns, « Teatro come festa : la scenografia per la Talanta del 1542 e l'influenza del Vasari », *Pietro Aretino nel cinquantenario della nascita*, actes du colloque, Roma, 1995, p. 231-243 ; L. Vertova, « Vasari at Venice : an addendum », *The Burlington Magazine*, CXXI, 1999, p. 105-106 ; A. T. Pallen, *Vasari on Theatre*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1999 ; L. Cheney de Girolami, « Vasari's Early decorative Cycles : the Venetian Commissions. Part I », *Explorations in Renaissance Culture*, 28, 2, 2002, p. 239-284 ; S. Pierguidi, « Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni" di Giorgio Vasari », *Arte Veneta*, 60, 2003, p. 156-164 ; M. Hochmann, 2004, *op. cit.* à la note 5 ; A. M. Testaverde, « Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari », *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, M. Spagnolo et P. Tortù (éd.), Arezzo, 2004, p. 63-75.
17. Ni le programme ni le contrat passé avec les Sempiterni n'ont survécu, toutefois, leur contenu est résumé dans un *ricordo* rédigé par le peintre ; G. Vasari, 1938, *op. cit.* à la note 8, p. 38. Vasari semble affirmer, d'ailleurs, que l'auteur du programme iconographique de l'apparato serait Pietro Aretino : « Che per essere tutte cose invocate da M. Pietro, lascerò che lui ne dia minuto ragguaglio a Vostra Signoria, come so che farà al sicuro ; a me basta solo averli accennato quello che ho fatto... » ; G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, G. Milanesi (éd.), 9 vol., Firenze, 1906, VIII, p. 287.
18. « Essendo poi, per mezzo di Messer Pietro Aretino, chiamato Giorgio a Venezia a ordinare e fare per i gentiluomini e signori della Compagnia della Calza l'apparato d'una sontuosissima e molto magnifica festa e la scena d'una commedia, fatta dal detto Messer Pietro Aretino per i detti signori, egli, come quello che non poteva da sé solo condurre una tanta opera, mandò per Cristofano e Battista Cungi sopra detti, i quali arrivarono finalmente a Venezia dopo essere stati trasportati dalla fortuna del mare in Schiavonia, trovarono che il Vasari non solo era là innanzi a loro arrivato, ma aveva già disegnato ogni cosa, e non ci aveva se non a por mano a dipingere. » ; *ibidem*, VII, p. 670.
19. *Ibidem*, VIII, p. 283-287.
20. *Ibidem*, VI, p. 223-225.
21. J. Schulz, 1961, *op. cit.* à la note 16.
22. À la convaincante proposition de reconstruction de la structure générale, proposée par Schulz (*ibidem*), s'est ajoutée celle plus récente mais beaucoup moins probante de L. Cheney de Girolami (L. Cheney de Girolami, 2002, *op. cit.* à la note 16).
23. « Si les apparats dressés par les compagnies della calza étaient souvent somptueux, c'était la première fois qu'on voyait à Venise un théâtre entièrement peint avec un système décoratif aussi élaboré. Vasari reprenait ici certaines des idées les plus neuves que les Florentins avaient mises en pratique dans ce domaine. » ; M. Hochmann, 2004, *op. cit.* à la note 5, p. 275.
24. *Ibidem*, chapitre III, p. 94-135.
25. Sur cette interprétation de la posture de l'Aretino dans les années du Concile de Trente : C. Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice : researches on Aretino and his circle in Venice (1527-1556)*, Florence, 1985, p. 162-178.
26. Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 291A. Le célèbre projet pour un décor en perspective centrale, une vue idéalisée de Rome, a influencé considérablement les expériences scénographiques successives et notamment celles de Serlio (1545). Ce dessin a été récemment reconsidéré et inséré dans le contexte artistique vasarien ; A. M. Petrioli-Tofani, « La scena teatrale », *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milan, 1994, fiche 166, p. 533.
27. « La scena era la città di Fiorenza : e rappresentava un particolare luogo di quella : e questo era il canto degli Antellesi con la facciata del Ducale palazzo [...] » ; F. Giunti, *Raccolto delle feste fatte in Fiorenza*, Florence, 1569, p. 10.
28. Ch. Cairns, 1995, *op. cit.* à la note 16.
29. « La scena, cioè la prospettiva, figurata per Roma, dove era l'Arco di Settimio, Tempium Pacis, la Ritonda, il Culiseo, la Pace, Santa Maria Nuova, il Tempio della Fortuna, la Colonna Traiana, Palazzo Maggiore, le Sette sale, la Torre de' Conti, quella della Milizia, ed in ultimo Maestro Pasquino, più bello che fussi mai » ; G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 284.
30. P. Aretino, 1541, *op. cit.* à la note 1, p. 372-373 ; « [...] intanto indatevene in capella a vedere il di del giudiuo, che ha dipinto Michelagnolo ; che dice fra Sebastiano dal Piombo, pittore illustre, che è difficile a comprendere quali siano più vive, o le geni che ammirano le figure, o le figure che sono ammirate da le geni » (II, 3).
31. *Ibidem*, p. 398 : « Hor trasferiamoci a San Pietro, dove intendo che hoggi si mostra il Sudario a non so qual signore : e giunti là disponiamo i nostri cunri a supplicare Iddio [...] » (III, 11 et aussi 22).
32. *Ibidem*, p. 414 et 432 (III, 21-22 et IV, 21).
33. « Ma poi, che quella quivi è la Ritonda, entriamoci, che dopo il vedere la sua sepoltura, darò anco uno sguardo a si mirando edificio ». Et aussi : « [...] elle [les Sybilles] sono di mano di Raffaello d'Urbino, con l'affabilità del quale tenni strettissima conversazione, peroche egli, che era genile di maniere, nobile di presenza e bello di spirito, haveva gran piacere nel mostarmi de le sue opere ; avvenga che solo colui che non è pittore & non ha giudicio nel dipingere, giudica senza scrupolo, conciossia che la passione de la invidia non gli toree il giudicio. Ma poi, che quella quivi è la Ritonda, entriamoci, che dopo il vedere la sua sepoltura, darò anco uno sguardo a si mirando edificio. » ; *Ibidem*, p. 421 (IV, 21).
34. Avec quelques exceptions : naturellement, Pasquino qui se trouve sur la Piazza di Parione, aujourd'hui piazza di Pasquino (P. Procaccioli, « Pasquino genius loci », dans *Il localismo nell'economia e nell'analisi del territorio, nella lingua e nella letteratura, nella gestione degli archivi e delle biblioteche*, Sant'Oreste 13-14 octobre 1995, L. Osbat (éd.), 1996, p. 125-140). Toutefois, il faut considérer la figure de Pasquino comme une sorte d'*alter ego* de l'Aretino. Ensuite, le Panthéon. Enfin, l'évocation de l'obélisque surmonté par la sphère contenant les cendres de César (« M. Vergolo : *Quella boia lunga di pietra strana octantonaia, e' aguzza in punta, come ha nome ? Pontio : La guglia, e ne la palla indorata, che gli vedete sopra, son le cenere di Giulio Cesare.* » ; P. Aretino, 1541, *op. cit.* à la note 1, p. 350 [I, 3]) porte à penser que Vasari/l'Aretino aient fusionné ce dernier – l'obélisque vaticanus, invisible du point de vue choisi – et l'obélisque capitolinus.
35. « La porta era fatta con bella architettura, la quale era in forma d'arco trionfale » ; G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 287.
36. « Studiò poco dopo [vers 1532] in Roma Marùno Emskerck, buon maestro di figure e paesi, il quale ha fatto in Fiandra molte pitture e molti disegni di stampe di rame, che sono state, come s'è detto altrove, intagliate da Ieronimo Cocca, il quale conobbi in Roma mentre io serviva il cardinale Ipolito de' Medici. » *Ibidem*, VII, p. 582. Il n'est pas clair si Vasari, à Rome, avait connu Heemskerck ou Cocca.
37. Au XVII^e siècle, les dessins de paysages romains d'Heemskerck ont été réunis dans un recueil conservé aujourd'hui au Staatliche Museen de Berlin.
38. Mais Vasari aurait pu simplement réélaborer l'œuvre de Heemskerck, s'en inspirant. Cette hypothèse plus vraisemblable n'est toutefois pas prise en compte par Cairns.
39. Ch. Cairns, 1995, *op. cit.* à la note 16, p. 241.
40. Plusieurs de ces « lieux » étaient aussi praticables par les acteurs. Selon E. Povoledo, les entrées praticables dans la scénographie de ce spectacle devaient être au moins sept, parmi lesquelles le Panthéon. Ainsi le Panthéon n'aurait pas fait partie des monuments peints sur la toile de fond mais aurait été parmi les architectures semi-praticables de la zone médiane de la scène. E. Povoledo, 1972, *op. cit.* note 16, p. 84-85.
41. Nous renvoyons à notre thèse de doctorat : A. Fenech Kroke, *Culture et fonction de l'allégorie dans l'œuvre de Giorgio Vasari*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008.
42. J. Schulz, 1961, *op. cit.* à la note 16.
43. G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 285.
44. Ph. Morel, « L'état médical au XVI^e siècle : de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie Méditerranée*, 1993, 105, 1, p. 93-131.
45. *Ibidem*, p. 97 ; C. Couforti, « Il giardino di Castello come immagine del territorio », *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, M. Fagiolo (éd.), Roma, 1980, p. 152-161 ; G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VI, p. 72-85.
46. Ph. Morel, 1993, *op. cit.* à la note 44, p. 96-102.
47. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, n° 15260, 251 x 324 mm, dessin à la plume, encre brune rehaussée de blanc sur papier bleu. Inscriptions : Liven./za ; Timavo ; Tal[?]ia./mento.
48. Copie d'après G. Vasari, (attr.) Cherubino Alberti, *Arno, Tevere e Appennino*, Florence, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, N° 92184 F, dessin à la plume, encre brune rehaussée de blanc sur papier gris-jaune. Inscriptions : Arno ; Tevere ; Apenino. Une autre version ou plus probablement une copie de ce dessin est conservée au Worcester Art Museum, MA (Illustration reproduite dans L. Cheney de Girolami, 2002, *op. cit.* à la note 16, p. 260, fig. 17).
49. Ludworth Manor, Coll. Colonel J. Weld, *Divinités fluviales*, 243 x 325 mm, dessin à la plume, encre brune rehaussée de blanc sur papier bleu. Inscriptions : Mencia ; Benaco ; PO/F.
50. On en conserve deux dessins : 1) Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2168 ; 250 x 338 mm, plume et encre brune, lavis brun, traits à la pierre noire, rehauts de blanc sur papier bleu. Annotations

à la plume et à l'encre brune : *Tetide, Nereo, Adria, Glauco* (fig. 4). 2) Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet, n° 1958 : 42; 108 x 159 mm, plume et encre brune, lavis brun, traits à la pierre noire, rehauts de blanc sur papier crème. Annotations vasariennes à la plume dans la partie basse des niches (*fama et pallias*) et, d'une autre main du XVI^e siècle, à la base de la feuille (*vasari. fecit et nereo adria tetida galata glauco*).

51. G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 287.

52. Chypre est présente seulement dans la description contenue dans la lettre de 1542. G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 287.

53. L'Areuno déjà en 1537 identifie Venise à Chypre au travers de ce mythe de Vénus. P. Aretino, *Il primo libro delle lettere*, P. Procaccioli (éd.), coll. « Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino », Roma, IV, 1, 1997, p. 346.

54. Nous ne savons pas si au tournant entre 1541 et 1542 les reliefs sculptés de la Loggetta avaient été déjà exécutés. Un dessin de Francisco de Holanda datant de 1540 semble montrer qu'ils n'étaient pas encore en place. Voir plus loin les notes 91-93 : J. B. Bury, « The Loggetta in 1540 », *The Burlington Magazine*, 122, 930, 1980, p. 631-635.

55. « Nella prima nicchia era una Prudenza con due facce, una di vecchio, l'altra di giovine, con una spera, mostrandovisi dentro, con queste parole [...] Dirimpetto vi era la Giustizia con una spada e le Pandette aperte, con abito succinta e sciolta, come si vede usarsi, e aveva queste parole sopra il capo [...] Sotto la Giustizia vi era la Religione in un'altra nicchia, la quale aveva a' piedi il Testamento vecchio, e in mano il Testamento nuovo, tentando aperto le pistole di S. Paolo, e mostrando la crocaccia di S. Iacopo, con accennare a una croce che era sul regno del papa; con questi due versi [...] Dirimpetto a questa vi era la Fama, con un piede in terra e l'altro in aria, posato con l'altro, cioè con quello di terra, in sur un mondo in moto; sonando due trombe con una bocca medesima, d'una usciva fuoco per il male, e l'altra gettava fuori uno splendore per il bene; con queste parole [...] Sotto la fama stava la Fortuna con aspetto fisso, ed aveva nella destra uno scettro, e nell'altra una gonfiata vela tenendo il crine innanzi sparso all'aria, e sedeva sur una ruota, la quale era posata sur un delfino; con queste lettere [...] Dirimpetto a questa vi era la Pace ornata con vari panni succinti, alzando la testa al cielo, faceva atto di ringraziarlo, e sotto aveva pure assai armi e trofei, li quali abbruciava con una face; con queste lettere [...] »; G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 285-286.

56. Malgré l'absence d'indications concernant la niche et l'aspect plus ramassé de la personification, Alessandro Cecchi reconnaît dans un dessin conservé à Kassel la *Concordia* de l'apparato de 1542 (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Livre dit de Raphaël, p. 78, inv. 9629 recto : *Allégorie de la Concordia*, plume, encre brune, lavis rehaussé de blanc de plomb sur papier bleu, 309 x 185 mm); A. Cecchi, « Nuove acquisizioni per un catalogo dei disegni di Giorgio Vasari », *Antichità Viva*, 1, 1978, p. 52-61, en particulier p. 54.

Bien qu'il existe certaines affinités techniques avec les dessins pour *La Talanta*, cette personification est bien trop trapue pour faire partie des figures incluses dans les niches du théâtre. Par contre, ce qui n'a pas été observé jusqu'à présent est que ce dessin correspond en tout point à la *Concordia* peinte à Naples dans la voûte du réfectoire de Sant'Anna dei Lombardi en 1544.

57. Sansovino dans la Loggetta utilise cette même divinité pour représenter la Sagesse et la Prudence du gouvernement de Venise.

58. Il existe trois dessins représentant cette vertu dont deux sont conservés à Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. 1) plume, encre brune rehaussée de blanc de plomb, traces de plume noire, 298 x 105 mm, inscription : Giorgio (inv. 13411F); 2) plume, encre brune rehaussée de blanc de plomb, traces de plume noire, sur papier bleu, 361 x 123 mm (inv. 13560F). Le troisième est conservé à Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 17917, plume, encre brune et lavis, rehauts de blanc, pierre noire, sur papier bleu, 295 x 105 mm.

59. Trois dessins reproduisent la Paix : 1) Vienne, Graphische Sammlung Albertina, plume, lavis et pierre noire sur papier bleu, 347 x 211 mm, inv. n° 462. 2) Charlottesville (Virginia, USA), Collection O'Neal, plume, encre brune et lavis, 298 x 146,3 mm) Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, plume, encre brun, lavis rehaussés de blanc sur papier vert, 395 x 123 mm, inv. 13560F.

60. Ceux de Charlottesville et de l'Albertina. 61. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 13560F.

62. Selon le célèbre exemple michélangélesque de la Sacrestia Nuova à San Lorenzo (1520-1534).

63. G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 286-287.

64. Pour une analyse de ces représentations : S. Pierguidi, 2003, *op. cit.* à la note 16.

65. On en connaît un dessin : Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. 130.674 (plume, encre brune rehaussée de blanc, traces de pierre noire, sur papier jaune, Ø 280 mm). Il existe une autre version de ce dessin qui se trouve à la Yale (Yale University Art Gallery, New Haven, inv. 1975.47, 92 x 113 mm, plume, encre brune et lavis; reproduit dans *Yale University Art Gallery Bulletin*, XXXVI, 1976, N° 1, p. 46). Ce dessin explique comment le format ovale ou en *tondo* des études devait être intégré aux panneaux rectangulaires du plafond. L'espace entre les *tondi* et le cadre rectangulaire était occupé par des grotesques.

66. Le dessin préparatoire est conservé à Munich à la Staatliche Graphische Sammlung (inv. 8825, plume et aquarelle, Ø 260 mm).

67. G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 284-285. Toutefois, dans la biographie de Gherardi, Vasari substitue le Soir avec la représentation un peu confuse du Temps entouré d'Éole, Junon et Iris.

68. S. Pierguidi, 2005, *op. cit.* à la note 16.

69. Cette feuille, une fois encadré, fut intégrée au *Libro de' Disegni* (Paris, Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3499, plume,

encre brune rehaussée de blanc, lavis brun, traces de pierre noire, sur papier beige, 388 x 583 mm).

70. Il faut souligner que la peinture de Giulio Romano est très sombre d'un point de vue luministe que l'invention contient deux « chutes » mythiques superposées, celle de Phaéton à l'arrière-plan à droite et celle d'Icare au premier plan. C. Monbeig-Goguel, « Giulio Romano et Giorgio Vasari : le dessin de *La chôte d'Icare* retrouvé », *Revue du Louvre et des Musées de France*, XXIX, 1979, p. 273-276; S. Pierguidi, 2005, *op. cit.* à la note 16.

71. Deux dessins ont été reconnus comme étant les esquisses préparatoires pour la III et la XIX Heure. 1) Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, « Livre dit de Raphaël », Fol. 1 45, p. 77 recto, inv. 9628, plume et encre brune, lavis brun, rehauts blancs, papier bleu, 283 x 188 mm. Une copie de ce dessin se trouve au Louvre (Département des arts graphiques, *La Modération [sic]*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, inv. 8760 recto, 225 x 189,2 mm) Giorgio Vasari, *XVIII Heure*, plume, encre brune, lavis brun rehauts de blanc, sur papier bleu, traces de pierre noire, 172 x 185 mm (repr. T. Clifford, « Old Masters Drawings in Albemarle Street », *The Burlington Magazine*, CXVII, 1975, p. 319, fig. 52).

72. G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 284.

73. « I quali quadri erano in tutto venturè, senza uno che n'era doppio sopra la scena, che faceva il numero di ventiquattro »; *ibidem*, VI, p. 225.

74. « Fra i quattro quadri, come io dissi erano figurate le Ore, le quali il Tempo sparava in ventiquattro [...] talchè la duodecima lo abbracciava con ispirazione d'esser consumato »; *ibidem*, VIII, p. 285.

75. Deux décennies plus tard, dans le théâtre de la Salle des Cinq Cents Vasari répètera cette expérience en plaçant sur l'arc de scène les armoiries médicéennes.

76. G. Vasari, 1906, *op. cit.* à la note 17, VIII, p. 284.

77. « Appresso ordinò con molto ingegno una lanterna di legname a uso d'arco dietro a tutti i casamenti, con un sole alto un braccio fatto con una palla di cristallo piena d'acqua sùlata, dietro la quale erano due torchi accesi, che la facevano in modo risplendere che ella rendeva luminoso il cielo della scena e la prospettiva, in guisa che pareva veramente il sole vivo e naturale; e questo sole, dien, avendo intorno un ornamento di razzi d'oro che coprivano la cortina, era di mano in mano per via d'un arganetto che era tirato con sé fatt'ordine, che a principio della commedia pareva che si levasse il sole, e che, salito infino al mezzo dell'arco, scendesse in guisa che al fine della commedia entrasse sotto e tramontasse »; *ibidem*, VI, p. 442.

78. À cette occasion, Vasari reprend le motif des Heures. Placées tout autour de la salle, elles portaient des sphères de verre remplies d'eau et s'illuminaient graduellement rythmant la progression temporelle de la fête.

79. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (Vienne, 1570), W. Romani (éd.), 2 vol., Rome-Bari, 1978-1979, I, p. 241.

80. L'action de la comédie se déploie au

cours d'une journée, vraisemblablement du matin au coucher du soleil. Mais les dialogues font allusion souvent au futur, dans une conception cyclique de la journée : d'une part, le protagoniste fait référence à plusieurs reprises aux trois jours à venir (temps nécessaire à l'acquisition de l'esclave et du Sarrasin qu'elle réclame de deux amoureux), de l'autre, la comédie s'achève sur l'allusion au jour suivant, quand les trois mariages auront lieu.

81. À noter que Ruzante dans son *Anconitana* (1521-1524 ou 1535) appelle la figure allégorique du Temps qui, après avoir récité le prologue, se retire d'un côté de la scène pour signifier l'arrêt, ou plutôt le ralentissement provisoire, de son cours pendant la durée de la représentation.

82. Dans le sens général de l'expression, nous entendons ici le produit d'une culture, réalisé dans un espace et en fonction d'un événement spécifique qui comprend « lo spazio della liberazione fantasma, destinato alla rappresentazione e ai suoi interpreti, dall'altro lo spazio del vincolo della realtà, riservato all'udienza del pubblico »; L. Zorzi, 1977, *op. cit.* note 16, p. 52. Et aussi : « Par lieu théâtral on entend le lieu d'une représentation, c'est-à-dire les espaces réservés au jeu des acteurs et aux spectateurs. Ces deux espaces sont considérés dans leur interdépendance fonctionnelle »; *Le lieu théâtral à la Renaissance*, actes du colloque, CNRS, Paris, 1964, p. VII.

83. Un cadre extrêmement précis et détaillé du milieu culturel et politique où s'inséraient la commande et la représentation de cette comédie et, plus en général, la présence et l'œuvre de l'Aretino à Venise a été tracé par M. Hochmann, 2004, *op. cit.* à la note 5.

84. *Ibidem*, p. 129-135; Ch. Cairns, 1985, *op. cit.* à la note 25, p. 16.

85. « La fortune, mais aussi les goûts et les comportements des familles *populitici* les distinguèrent fortement au sein du *Pauciat* [véténien]. Elles cherchaient à montrer le faste le plus extraordinaire, souvent, d'ailleurs, en violant les lois de la République [...] »; M. Hochmann, 2004, *op. cit.* à la note 5, p. 117.

86. Sur les membres florentins et vénitiens de cette *compagnia*, leur rôle politique et social à Venise, ainsi que sur leur rapport avec Vasari, nous renvoyons à *ibidem*, p. 271-274.

87. « Credamisi pure che quegli, che non veggon Roma e Venezia, son privi de l'obietto de la maraviglia, benchè differentemente, perchè ne l'una pazzeggia l'insolentia de la fortuna e ne l'altra passeggia la gravità de la monarchia. È strana cosa il vedere la confusione di cotai corte, e bello spettacolo il contemplar l'unione di così fatta republica. Egli si può imaginare fino al paradiso, per modo di dire; ma niuno potrà fabbricarsi ne la mente gli aggiramenti di questa né gli andamenti di quella, per esser tutte due una macchina immensa di travaglio e quiete [...] Or deliberativi di visitarla [Venise] senza forse, se volete che l'altre terre vi paiano spedrali [...] E che visi ci si baccia e che carti ci si tocchi Grande ignoranza fu quella di chi prima locò Venere e Cupido in Cipri : ella regna qui con tutta la brigatella de suoi figliuoli. »; P. Aretino, 1997, *op. cit.* à la note 53, p. 345-346. Je tiens à remercier Michel Hochmann de m'avoir aidé à la compréhension et à la traduction française de cette lettre.

88. «Se nelle pareti della sala teatrale gli spettatori veneziani potevano contemplare figurazioni che ricordavano l'estensione del dominio della Serenissima, sulla prospettiva potevano invece vedere l'immagine cristallizzata di un'altra città, emblema figurativo di una cultura classica e archeologica»; G. Ferroni, 1977, *op. cit.* à la note 6, p. 210.

89. B. Boucher, *The sculptures of Jacopo Sansovino*, New Haven, 2 vol., 1991, I, p. 73-88.

90. F. Sansovino, *Delle cose notabili della città di Venezia*, Venise, 1587, p. 56.

91. *Ibidem*, p. 56 : «[...] fu fatto per esprimere che si come Apollo significa il Sole, et il Sole è veramente un solo, et non più, et però si chiama Sole, così questa Repubblica è una sola nel mondo senza più, sapientemente et giustamente regolata. Oltre a questo, ogn'huomo sa che la nostra natione si diletta di musica, et però Apollo è figurato per la Musica. Ma perché dalla unione de' Magistrati, che son congiunti meravigliosamente insieme, n' esce inusitata harmonia, che perpetua questo governo immortale, però si ha figurato Apollo, che significa l'Armonia ch'io vi ho detto.»

92. Dès 1536, les travaux que le gouvernement vénitien commande à Jacopo Sansovino (la Libreria, la Zecca, la Loggetta) sont chargés d'une connotation clairement politique visant à l'idéalisation de la République. Ces œuvres sont destinées à donner une nouvelle apparence à la Piazza San Marco, le lieu le plus emblématique de Venise; ils sont entrepris sous le gouvernement d'Andrea Gritti, à un moment où la ville cherche non seulement de se redresser après la défaite de Agnadello mais promettre aussi son image comme nouvelle Rome.

93. Il faut rappeler que la commande pour la Loggetta est passée en 1537, quatre ans avant l'arrivée de Vasari à Venise. Ce que Vasari voit de la Loggetta au tournant entre 1541 et 1542 ne correspond probablement pas à l'état définitif actuel. Nous ne savons pas, en effet, si les thèmes de l'ornementation sculptée étaient fixés à cette date. Si la structure architecturale était déjà achevée en 1539, un dessin de la Loggetta exécuté par Francisco de Holanda lors de son séjour vénitien de 1540 montre, d'une part, quatre statues placées à l'emplacement des niches qui ne correspondent pas à celles qui décorent de la Loggetta aujourd'hui (il s'agissait vraisemblablement de sculptures éphémères); de plus, aucun des reliefs en marbre n'avait été installé à cette date. B. Bury, 1980, *op. cit.* à la note 54, p. 631-635.

94. Sur la Loggetta et la mnémotechnique : L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, 1995, p. 230-234.

95. Sur les répercussions artistiques de ce premier séjour vasarien à Venise : J. Schulz,

1961, *op. cit.* à la note 16; J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1968; M. Hochmann, 2004, *op. cit.* à la note 5, p. 283-285.

ABSTRACT

Antonella Fenech Kroke: A theater for *La Talanta*: Giorgio Vasari, Pietro Aretino and *l'apparato* of 1542

Giorgio Vasari sojourned in Venice for the first time in 1541–1542, having been convoked by his compatriot Pietro Aretino, in order to create a provisional theater for the performance of the comedy *La Talanta*, commissioned by the *Compagnia della Calza* of the Sempiterni. In the theatrical *apparato* developed by Vasari and Aretino in Cannaregio, two political and cultural powers meet face to face in a confrontation, which is more astonishing than polemic. Rome whose power and organic vitality, sometimes capricious, is measured in the quantity of the vestiges of its history, confronts the Venetian Republic, which federates its territories by the deployment of all its characteristic virtues and by the presence of water, element of salvation and of prosperity.

To explain and to “frame” these contents, Giorgio Vasari conceived a theatrical scene capable of supporting the substance of the play and of amplifying its range by articulating the plurality of the relations between the text, the theatrical space, and the “natural” exterior space: a theatrical scene also capable of making the spectator marvel at its novelty, its *inventione*, its ingeniousness.

Antonella Fenech Kroke, membre du Centre d'histoire de l'Art de la Renaissance, Inha, 2, rue Vivienne, 75002 Paris