



Hermits in High Society: Private Retreats in Late *Seicento* Rome

Visitors to eighteenth- and nineteenth-century landscape gardens in England and elsewhere are familiar with the phenomenon of the hermitage. This normally takes the form of a folly—a small building standing in a more or less secluded area of the park, where ladies or gentlemen could take their tea, or spend time alone with a book. In most studies, these buildings are considered to be the offspring of an increasing interest, from the Middle Ages onwards, in the anchorite lifestyle, which by the eighteenth century had been stripped of its original significance as a religious vocation involving a retreat from secular society and served a new function in the social life of the aristocracy.¹ Seclusion was the only element that remained of the original concept. This transition in the anchorite lifestyle took place in the late seventeenth century, and especially in Rome, where the concept of a hermitage or *romitorio*, as it was then called, was first introduced as separate rooms in private apartments. What triggered this inclusion of a religious space into a private one? Under what circumstances did an extreme religious practice become a fashionable attribute? And what were the non-religious reasons why members of the higher nobility incorporated hermitages into their palaces?

One coherent group of patrons, with members from the Chigi, Mancini, Rospigliosi, Altieri and Colonna families, will be considered here in order to find an answer to these questions. They all commissioned hermitages during this period, and it can be assumed that they influenced one another in this respect. All belonged to the highest echelons of the Roman nobility, and were related or otherwise on very good terms with each other. The correspondence of one member of this group, Maria Mancini Colonna (1639–1716) documents this.² Maria

Mancini, niece of Cardinal Mazarin, was married to the Grand Constable or *Contestabile* Colonna, and she was a regular guest of Cardinal Flavio Chigi, who was their neighbour on the opposite side of Piazza SS. Apostoli. She also was regularly received in Palazzo Altieri, by Cardinal Paluzzo Paluzzi Albertoni Altieri. The Altieri and Colonna families were united by the marriage between Egidio Colonna and Tarquinia Altieri, and, after her premature death, by his marriage with Altiera Altieri.³ And, from 1679 onwards, the Rospigliosi rented the palace owned by the Mancini situated on the slope of the Quirinal hill immediately behind the gardens of Palazzo Colonna, eventually buying it in 1704.⁴

The bonds between these four families were publicly displayed, for example by organising festivities. In 1668, a reception in the Villa Chigi at Quattro Fontane was staged for members of the Rospigliosi family to celebrate the election of Giulio Rospigliosi to the papacy as Clement IX (1667–1669).⁵ Rospigliosi himself, before and even during his papacy, was popular as a playwright, producing theatrical texts that were staged in the Colonna and Altieri palaces during Carnival.⁶ These contacts also led to visits to the respective properties. Maria Mancini Colonna was sumptuously entertained by Cardinal Flavio Chigi at his Sienese Villa Cetinale in 1668; and when her sister Ortensia Mazarin fled from her husband in France and came to Rome, she was received there as well.⁷ Both were also regular guests of the Cardinal in his Roman residence. It can therefore be assumed that members of these families visited each other in their Roman palaces, which were located within a circle of only a few hundred meters around Piazza SS. Apostoli.⁸ They would have been aware of new arrangements in the decoration of gardens and palaces, including the private hermitages made during the last decades of the seventeenth century. It can therefore be supposed that they created a fashion for this type of space.

Fig. 7. Villa Cetinale, Sovicille (Siena). View of the Villa with the Hermitage in the Background. (© David R. Marshall.)



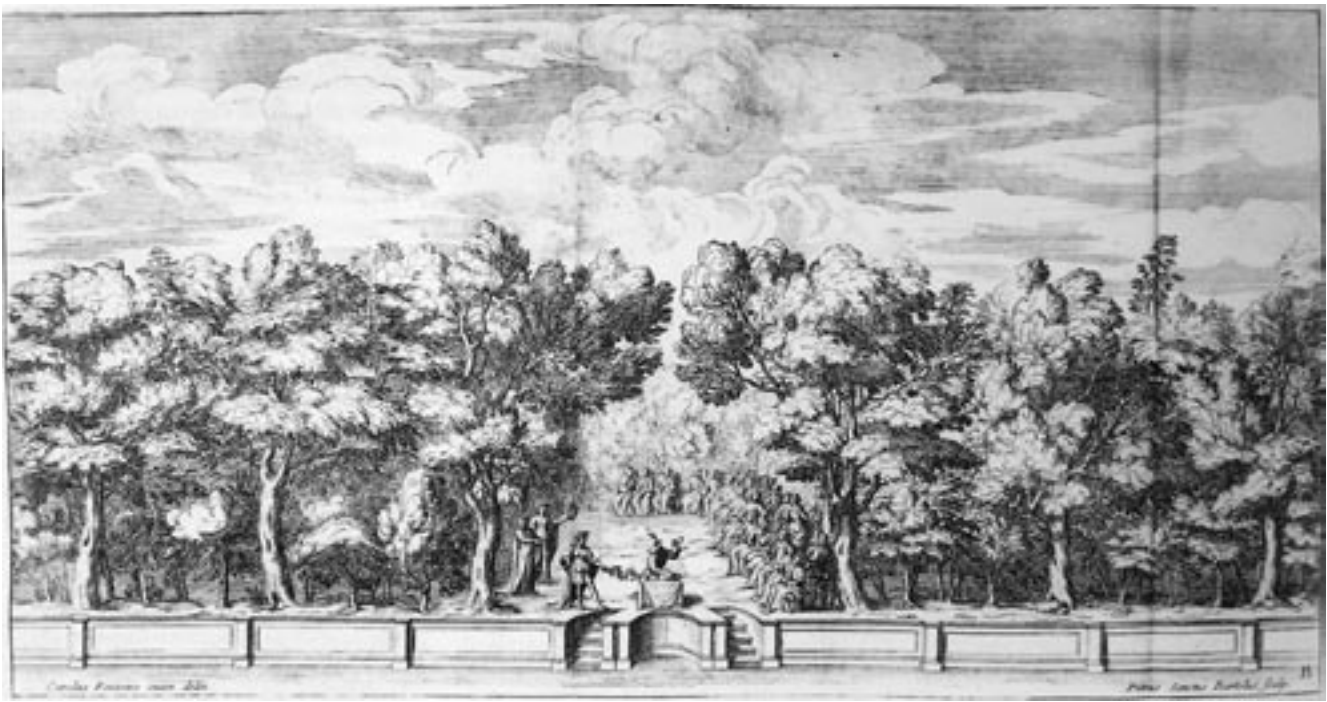
Fig. 1. Giuseppe Testana after Giovanni Maria Morandi, *Portrait of Flavio Chigi*, 1657. Engraving. Rome, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele.

The Cardinal's hermitages: three models

The most conspicuous member of the group, and also the earliest commissioner of such hermitages was cardinal Flavio I Chigi (1631–1693) (Fig. 2), nephew of Pope Alexander VI Chigi (reigned 1655–1667).⁹ During his lifetime, Flavio had constructed three *romitorii*—the term then generally in use—all different in form. The first of Flavio Chigi's hermitages was situated in Rome, in a corner of the Chigi villa near Quattro Fontane. The grounds, situated at the corner of the present-day Via Depretis and Via Nazionale, were bought in 1660 by the brother of Alexander VII, Don Mario Chigi, who donated it to his son Flavio in 1664. Other property was added to it in 1669.¹⁰ The project to embellish this garden with

several fountains and terraces around a central building or *casino* had been initiated by 1668, as the architect Carlo Fontana was paid for his designs that year.¹¹ The 1668 reception in honour of Clement XI—described as a *fiesta gastronomico musicale*—was held in this garden; a number of prints and descriptions were made to commemorate the event (Fig. 3).¹²

According to archival sources, there was a *romitorio* included in this garden. In 1675, Giuseppe Chiari was paid for the execution of frescoes showing Venus and a 'hermit', facing each other on opposite walls.¹³ These were located at the back of the grounds, in a walled-in part of the gardens planted with laurels and an oak tree. The painted decoration, in combination with *giochi d'acqua*



(water tricks) installed in the pavement in front of the Venus, was meant to teach visitors a moral lesson.¹⁴ In a contemporary guidebook to Rome, the abstinence of the hermit was contrasted with the attraction of the beautiful woman; too great an interest in the latter was punished:

L'Eremo ben disposto, e ben dipinto, che insegna la temperanza nelle delizie di questo mondo. Dall'altra parte si vede una figura di vaga Donna, che i troppo arditi si trovano ingannati dalla furia di acqua'.

The well arranged and well painted hermitage, which teaches temperance in the beauties of this world. On the other side one sees the figure of a beautiful woman, where the too eager will find themselves deceived by jets of water.¹⁵

This playful version of a hermitage was certainly not made for prolonged dwelling, but was aimed at the visitors invited to the garden. But Flavio I Chigi had other hermitages constructed which were indeed meant to facilitate longer sojourns. The palace on Piazza SS. Apostoli where the Cardinal lived from 1661 onwards—the present Palazzo Chigi-Odescalchi (Fig. 4)—contained a small hermitage directly connected to his private apartment, located in the mezzanine of the building.¹⁶ It was relatively small, measuring 3.35 x 6.25 m, and overlooked the elevated walled garden at the back of the palace (probably room C 16 on the plan in Fig. 4).¹⁷

The walls of this indoor hermitage were hung with painted landscapes populated with hermits, and the fur-

Fig. 3. Pietro Santi Bartoli after Carlo Fontana, Scene from the Festivities at Villa Chigi alle Quattro Fontane, 1668. Etching, 40 x 21 cm. Rome, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele.

niture consisted of two tables, a *prie-dieu* (prayer-stool), and a turn-box, evidently of the kind still to be found in closed convents.¹⁸ The latter functioned as a means through which food could be provided to the hermit without entering into his presence, and was a sign of his separation from human society. The presence of the turn-box suggests that Cardinal Chigi intended to spend more than the occasional hour there, and might have remained for the day. The hermitage was probably decorated by the painter Vincenzo Coralli in cooperation with Johann Paul Schor.¹⁹ Coralli was a specialist in the landscape genre, and worked on various projects for Cardinal Chigi, while Johann Paul Schor (1615–1674) was a German furniture-maker and interior decorator who assisted Bernini with, among other things, the design of Palazzo Chigi.²⁰

The last and most conspicuous hermitage for Cardinal Flavio consisted of a separate building placed in a real, but nonetheless planned and organised countryside, and so was closest to the eighteenth-century form of garden hermitage. Near the Tuscan village of Ancaiano, the Chigi family had possessed since the mid-seventeenth century a small villa with a *casino*. Around 1676, the architect Carlo Fontana was commissioned to enlarge, unify and



Fig. 4. Facade of Palazzo Chigi-Odescalchi, Rome. (ICCD.)

embellish the property. This project was only concluded in the first decade of the eighteenth century.²¹

The original *casino* of the villa, largely left untouched, was located between two hilltops that were connected by Fontana in one grand design (Fig. 1). One summit became the location of a large statue of Hercules; the other one was crowned by a small building (Fig. 6).²² The façade of this latter structure contained a large patriarchal cross with two crossbeams, at the end of which were medallions showing the figures of Christ and the four Evangelists. Its outside decoration, near-contemporary descriptions, and the *post-mortem* inventory of the possessions of Flavio Chigi prove that this building functioned as a real hermitage. In the iconography of the garden, it was the religious counterpart to the figure of Hercules, and a symbol of Virtue.

What makes the hermitage at Cetinale especially interesting is both the context created around it, and its internal disposition. The two hundred steps leading to the summit of the hill was clearly a metaphor for the spiritual ascent of the soul to heaven. After inheriting the villa from his uncle Flavio, Bonaventura Chigi Zondadari added a *Bosco* (wood) in the form of a 'Thebaid', a reference to the district around Thebes in Egypt inhabited by followers of the third and fourth-century CE hermit

St Anthony Abbott. The oration held at Flavio's funeral suggests that the plan for this *Bosco* had been conceived during Flavio's lifetime, around 1680.²³ With this *Bosco* the concept of the hermitage was extended to incorporate the rest of the park, and given the steep ascent between *casino* and *romitorio*, acquired some of the aspects of a *sacro monte* (holy mountain), such as are still to be found at Varallo and Varese.



Fig. 5. Plan of piano nobile of Palazzo Chigi, reconstruction of the situation 1664–1667. (After Waddy, 1990, fig. 204.)



Fig. 6. Villa Cetinale, Sovicille (Siena). Facade of the Hermitage. (© David R. Marshall.)

This religious theme park constituted a spiritual voyage through nature.²⁴ Its entrance was through an arch with the painted figures of Elijah and Saints Paul, Anthony Abbot, Mary Magdalene, Francis, and other famous exemplars of the solitary life (Fig. 7). An inscription on this arch referred to these saints as ‘Christ’s flowers’ in the desert, leading the thoughts of the wanderer from the real to the spiritual garden.²⁵ Then came a lingering path aligned with statues of praying monks and chapels with frescoed scenes from the life of Christ. At the end of the path, several statues of monsters represented the temptations that tormented the real hermit, which put the beholder in the place of the examples he had seen represented at the start of the journey (Fig. 8).²⁶

The Cetinale hermitage seems to have been more than a mere showpiece or ‘courtly hermitage’. Inventories of 1692 and 1705–1706 pointed out that it was a location for real devotional activities. The order of the rooms described in both inventories listed a ‘church, sacristy, room on the ground-floor of the hermitage, the room above on

the left-hand side of H[is] E[minence], the room of the Hermit, the room above of the *Palchetto* [presumably a terrace from which a view over the park and countryside could be admired], kitchen’.²⁷ The presence of a bed and mattresses in the Cardinal’s private room suggest that he would stay here for more than a few hours.²⁸ In the chapel of the hermitage all the necessary utensils for Mass were present, while a number of *prie-dieus*, several crosses and religious books in other rooms point to the religious function of the entire building.²⁹

The reference to the ‘room of the Hermit’ in the inventory also suggests that a hermit looked after the church and was able to stay overnight, to keep it prepared for the liturgical demands of the cardinal. Chigi may have asked monks to take care of the hermitage’s chapel on a temporary basis.³⁰ The Cardinal’s position as protector of



Fig. 7. Villa Cetinale, Sovicille (Siena). View of gateway in the Tebaide with a scene from the life of Christ. (© David R. Marshall.)

the Benedictine order of the Vallombrosiani and of the Minims of S. Francesco di Paola, both dedicated to the solitary and contemplative life, might have facilitated such arrangements.³¹ Nineteenth-century sources suggest that the Cetinale hermitage was permanently inhabited by as many as twelve monks who took care of the sick, officiated weekly in the church of S. Eustachio near the villa itself,

and assisted the inhabitants in the surroundings of the villa.³² In the seventeenth century, however, the use of the hermitage would have been restricted to the owner of the villa, in order to preserve it as a place of isolation and rest and to enable him concentrate on devotional practices.

Romitorii for the nobility

Around the same time as the projects undertaken by Cardinal Flavio I Chigi, three other hermitages were constructed in the Rospigliosi, Altieri and Colonna palaces. The present Palazzo Pallavicini-Rospigliosi was inhabited at the middle of the seventeenth century by the Mancini family, and after their departure for France it was rented out, initially to various persons, and then in the late 1680s to Giovanni Battista Rospigliosi and Maria Camilla Pallavicini, whose relatives would purchase the building in 1704.³³ According to inventories of 1708 and 1710, the



Fig. 8. Villa Cetinale, Sovicille (Siena). Monster in the *Bosco*. (© David R. Marshall.)

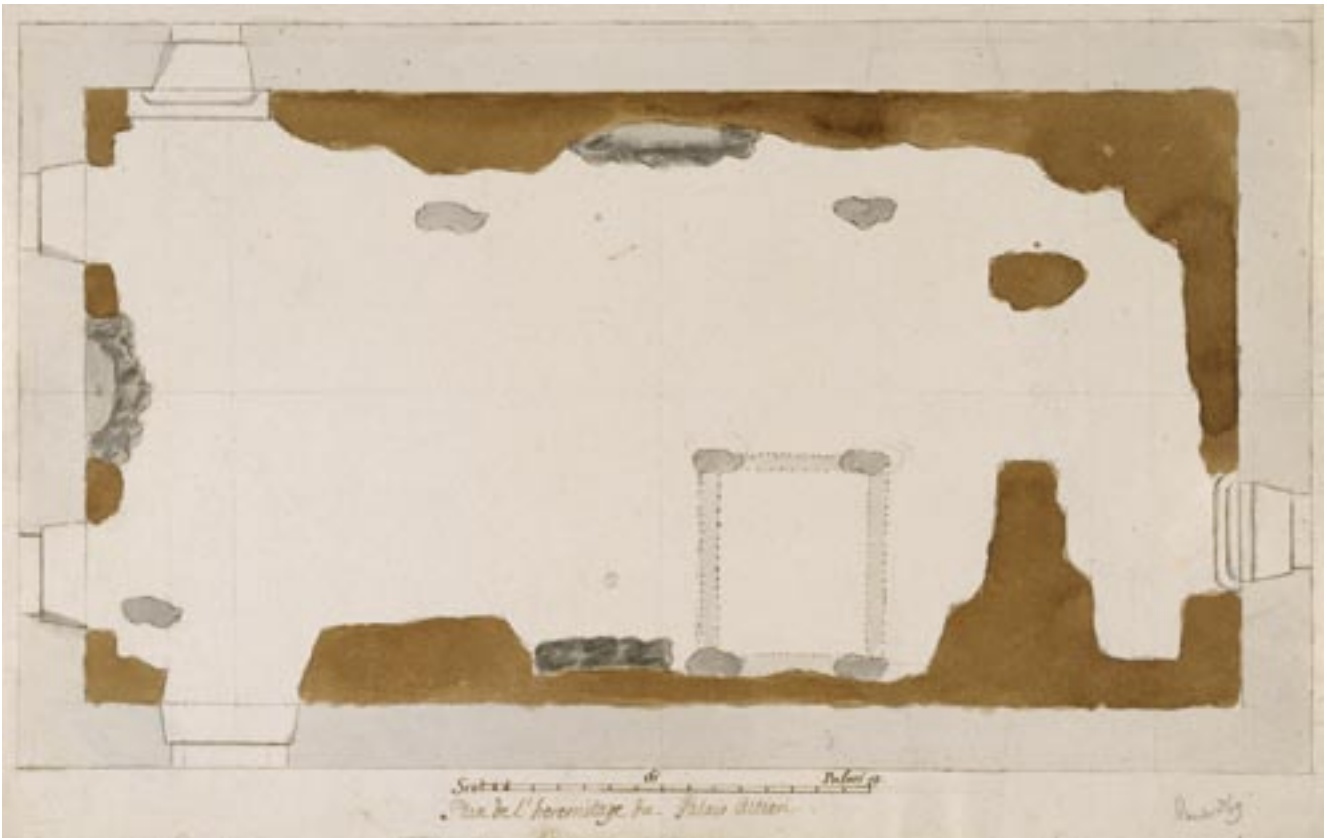


Fig. 9. Anonymous, plan of the Altieri Romitorio, c. 1687. Pen and wash. Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 369. (Nationalmuseum.)

palace contained a *romitorio*, situated in a mezzanine on the second floor.³⁴ Its furniture consisted of a *prie-dieu*, chairs, a bed and table, all designed to look as if they were constructed out of rustic tree-stumps or hewn out of the rocks, and painted fabrics were applied to the walls to simulate woodland surroundings. An adjacent room contained a collection of landscape paintings evoking outdoor scenery, and a second room was furnished with bookcases, suggesting that this small apartment was a place for study or reading.

Two other contemporaneous hermitages were located in the Colonna and Altieri palaces. The interior of both rooms was constructed with ephemeral materials—painted draperies and wood. The *romitorio* in Palazzo Altieri (Figs 9, 10) was designed by Johann Paul Schor. The Colonna *romitorio* (Figs 11, 12) has also been attributed to him, and indeed there is much that is similar in concept and realisation to the Altieri project.³⁵ As Schor had probably also been involved in the *romitorio* in Palazzo Chigi, this would have provided the inspiration for the two later examples.³⁶

What did the Altieri and Colonna hermitages look like? During his visit to Rome in 1687–1688, the Swedish architect Nicodemus Tessin the Younger (1654–1728) visited these *romitorii*, both only recently finished. Ac-

Fig. 10. Facade of Palazzo Altieri, Rome, c. 1680. (ICCD.)



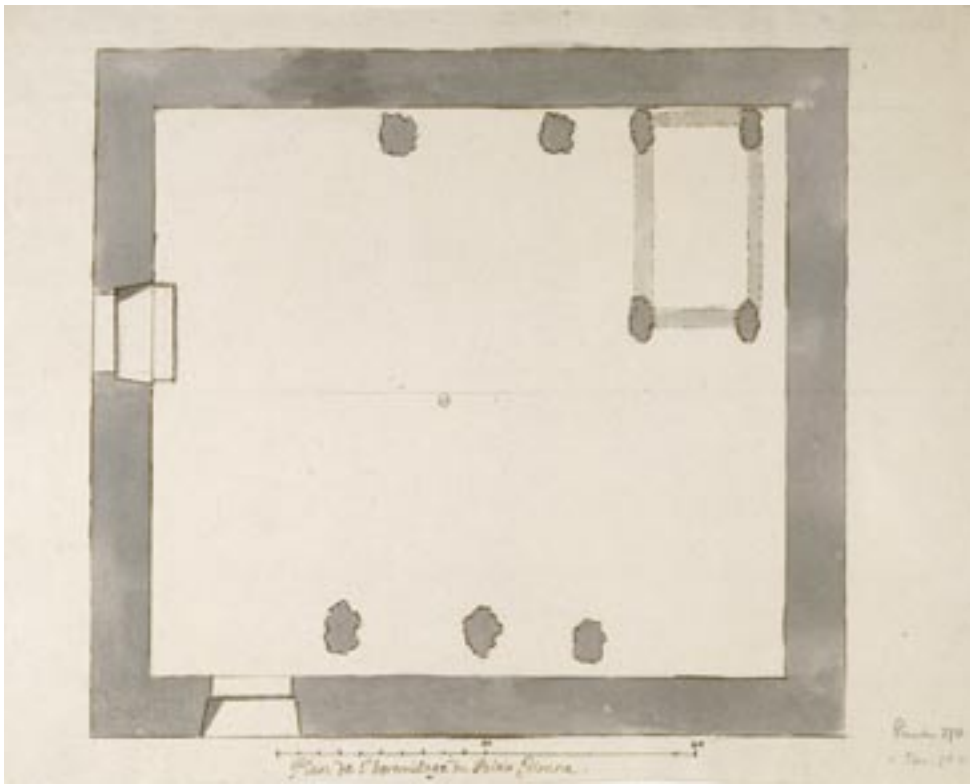


Fig. 11. Anonymous, plan of Colonna Romitorio, c. 1687. Pen and wash. Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 370. (Nationalmuseum.)

Fig. 12. Anonymous, section of Colonna Romitorio, c. 1687. Pen and wash. Stockholm, Nationalmuseum, THC 371.

cording to his account, the Altieri room (Fig. 9) had a cave-like appearance, which evoked a ‘bizarre and pleasing’ impression; he even used the word *affreux* (frightful) several times to describe its psychological effect on the beholder.³⁷ The room contained a bed, a number of chairs, a fountain between the windows, and a mirror, all in the guise of raw materials such as pieces of rock and tree-trunks, but actually made out of wood covered with fabrics painted to look like stone or straw; the walls and ceiling were irregular and covered by painted plants.³⁸ The ceiling was, according to Tessin, ‘here and there spanned by steel wires with leaves and roses cut out of tin at various places’³⁹ Notwithstanding its cave-like character, the Altieri hermitage contained an array of rich materials, such as a mirror actually made out of rock-crystal mounted on gold, and surrounded by diamonds and sapphires—its value was estimated by Tessin at the enormous amount of 60,000 *scudi*. With a keen eye he also noted that the fabrics used for the walls and furniture were satins and silks of the highest quality.⁴⁰

The second hermitage by Johann Paul Schor, in Palazzo Colonna, was a variation on the same theme, and likewise offered a display of sumptuous wealth.⁴¹ This hermitage was part of a small apartment, which also contained a room decorated with mythological scenes showing Apollo and Diana, the four seasons and fruits, and the second room had at the centre of its ceiling ‘Triumphing Truth’

surrounded by the ‘Four Monarchies’, while herms decorated the walls.⁴² The hermitage itself was constructed in 1668, since in that year the *intagliatore* Francesco Bergamo was paid for his work on the *romitorio*. He delivered ‘six stools carved as rocks and trunks [decorated] with leaves and animals, a small table, a prayer-stool and a day-bed with cloth painted with the same kind of work’.⁴³

According to Tessin’s description, these pieces of furniture were exactly like the Altieri example, covered in fine fabrics looking like humble materials such as straw.⁴⁴ The one difference from the Altieri grotto consisted in the use of paintings to form small openings in the rocky walls and to represent different kinds of animals and shepherds.⁴⁵ These are also visible in the drawing made by an anonymous artists for Tessin to document this *romitorio* (Figs 11, 12).

The Rospigliosi, Colonna and Altieri hermitages all consisted of a small number of rooms contained in a separate apartment, and all had the same kind of furniture. The day-bed, chairs, and prayer-stools were stock-elements of such rooms. Of all the Chigi examples, from which they must have been derived, they were closest to the hermitage in the Palazzo at Piazza SS. Apostoli in that they consisted of a secluded room in the palace itself within a self-contained part of the building. That Schor was probably involved in all of them affirms that this must have constituted a fashion inspired by the Cardinal’s ex-



ample, but spread by secular members of the high nobility. The main difference between the hermitages for Cardinal Chigi and the *romitorii* for the nobility lay in the secluded character of the decoration of the latter. Instead of looking out onto a real or feigned landscape, these noble *romitorii* were characterised by cave-like walls with relatively small openings in the form of barred windows or paintings,

or none at all. And most importantly, none contained hermit saints in their decoration, although the Colonna room showed pastoral imagery in landscape settings. In other words, the depiction of hermits had disappeared from these hermitages, and the interior decoration was intended to give the inhabitant of the room the sense that they were a hermit in seclusion.

Another feature of contemporary descriptions of both the Altieri and Colonna *romitorii* is that they included strange elements unrelated to the hermit. Mirrors, beds, and the number of chairs pointed more towards a life of sociability than harsh penitence. This suggests that these private *romitorii* for secular patrons should be interpreted as having abandoned the original function and meaning of hermitages, to become early examples of the courtly hermitage as a playful conceit.

Locations and users of *romitorii*

For which members of the noble families were these hermitages made? Their location inside a Roman *palazzo* gives some indication, as a Roman noble palace was habitually subdivided into separate apartments, one for each member (or couple) of the family. As these hermitages were only accessible from one of these apartments, it is possible to determine for whose use these Colonna, Altieri and Rospigliosi hermitages were intended.

In the Palazzo Pallavicini-Rospigliosi the hermitage was used by female members of the family. According to early eighteenth-century descriptions, the small apartment to which the room belonged was first at the disposal of the Duchessa Maria Camilla Pallavicini-Rospigliosi (after 1679), and after 1710 was refurbished by the painter Monsù Leandro for her daughter Maria Candida.⁴⁶ Whether this hermitage had been made for Maria Camilla remains uncertain without further information on the dating and attribution of the original project.

On the grounds of style and its general appearance, which has been likened to the hermitage in Palazzo Chigi, it might be supposed that the Palazzo Pallavicini-Rospigliosi *romitorio* was constructed earlier, around 1670. In that case, the *romitorio* was more or less contemporary with Maria Mancini's visits to Cardinal Flavio in the late 1660s. Who used the Rospigliosi palace during that period remains unclear—the premises were rented out a number of times, to Queen Christina of Sweden and the Duke of Nevers, among others—but the intriguing fact is that the festive bed designed by Schor for the occasion of Maria Mancini presenting the firstborn Colonna heir in 1663 (see Strunck article Fig. X) was located in 1664 in the Casino dell'Aurora, which was a dependency of the Palazzo Pallavicini-Rospigliosi.⁴⁷ This suggests that the palazzo was still being used by members of the Mancini family. Although there is as yet no proof, the hermitage might have been intended for either Maria Mancini Colonna or her sister Hortense. Maria, both before and after her marriage to Lorenzo Onofrio Colonna in 1661, was noted for her aversion to the constraints of the society life, especially in Rome, where the social etiquette for

women was so constraining that it was virtually impossible to have a personal social life. Maria did not acquiesce to the formal rules of female behaviour in polite conversations; she would, for example, intervene in the general discussion instead of talking to her husband only.⁴⁸ She even fled her husband's court in 1672 to join her former lover, Louis XIV, and only returned to Rome much later, in 1692, and then only for a brief period, and she never returned to her husband. Her influence on Roman society was thus restricted to the years between 1661 and 1672, precisely the period in which Schor was designing and executing hermitages in Palazzo Chigi, Palazzo Altieri and Palazzo Colonna. It is possible that Maria Mancini's hermitage was intended as an escape from the restraints of Roman society and its rules, and was constructed in Palazzo Rospigliosi, at that moment still the property of the Mancini, to provide a hideaway for Maria separate from her husband's palace. Palazzo Pallavicini-Rospigliosi was easily reached by crossing the road from the back garden of the Colonna palace, so Maria Mancini could have gone there without being noticed.

Another possibility is that Hortense Mazarin used the palace during the years she spent in Rome. After leaving her husband in 1668, she remained in Rome until she fled to Paris with her sister in 1672.⁴⁹ In these four years, she lived in the convent of Celles⁵⁰ and for a while in Palazzo Colonna, but because of her unorthodox behaviour, comparable to that of her sister, she was forced to go and live in the convent of S. Maria in Campo Marzio under the supervision of her aunt, the prioress Anna Maria Mazarin.⁵¹ She then deserted this convent and she attempted to get rooms in the Palazzo Mancini at the Via del Corso where her brother, Cardinal Mancini, had his apartment. This plan did not succeed, and she might well have arranged a temporary apartment in the future Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, which she had inherited from her uncle, Cardinal Jules Mazarin.⁵²

A third possibility is that the example of the Mancini sisters prompted Maria Camilla Rospigliosi to have the *romitorio* made when she had her apartment in Palazzo Pallavicini-Rospigliosi decorated after 1679. She was an ardent reader of religious and moralising books, as the inventory of her library adjacent to the *romitorio* confirms, and was very interested in French culture. However, she came to live in the palazzo only after her uncle Clement IX had died, so she would not have had pressing reasons to construct for herself a space outside the bounds of formal etiquette, as she was no longer constrained by the etiquette of a papal *famiglia*. But if indeed the *romitorio* was constructed contemporaneously with the Chigi example, in

the 1670s, she would have found it already present in the palazzo when she moved in.

Between 1670 and 1674, when the Palazzo Altieri *romitorio* was constructed, the palazzo (Fig. 10) was inhabited by two members of the family: the cardinal *nipote* of Pope Clement X, Paluzzo Albertoni Altieri, who lived on one side of the building, and his brother Gaspare Albertoni (who received the name Altieri following his adoption by Clement X) who lived with his wife Laura Caterina Altieri in the other half.⁵³ It was for her that the *romitorio* must have been intended; Tessin specifically mentioned that the solitary room was accessed directly through the audience room of the Princess.⁵⁴ This also accords with the lack of specific religious furniture, which one would have surely expected in the retreat of a cardinal, and the luxury that is rather to be associated with a lady's boudoir than with an ecclesiastic's cell. Again, the construction of the *romitorio* coincided with the period in which the family stood in the centre of attention, as Clement X had been elected pope in 1670, and reigned until 1676.

The Colonna *romitorio* was decorated between 1668 and 1674, when Cardinal Girolamo I Colonna had already died. The Cardinal's nephew, *Contestabile* Lorenzo Onofrio Colonna (1637–1689), had his apartments on the south-western part of the edifice, on the right hand side in the middle tract, close to where his wife Maria Mancini had her rooms. Lorenzo Onofrio had frequently commissioned Schor to design stage-settings for theatrical happenings during the 1660s; in 1663 he also ordered the already mentioned state bed from the artist for the public presentation of the newly-born Colonna heir.⁵⁵

Although Tessin did not indicate from which apartment he entered the Colonna hermitage, its location in the middle wing of the palace makes it clear that it belonged to the apartment of Lorenzo Onofrio. After all, his apartment was adjacent to the hermitage, Lorenzo was named after the hermit saint St Onuphrius, and he had a predilection for privacy and seclusion. His position as *Contestabile* meant that he was the main representative of the Spanish king in Rome, and as such had to conform to the severe etiquette of the Spanish court, as well as to that of the Vatican. The secluded character and rich display of the Colonna *romitorio* perfectly suited his position and requirements.

The period in which Lorenzo Onofrio's *romitorio* was constructed also coincided with a period of complications in his private and political life. Lorenzo had been humiliated by the Spanish king in matters of ceremonial precedence and titles; in the hierarchy of nobility, it was made clear to him that he was a feudatory of the Kingdom of Naples, and in ceremonial situations, he had to

give precedence to the Spanish ambassador.⁵⁶ At the same time, he had to confront a personal problem that severely affected his public image. Maria Mancini refused to have more children after 1665, and led a life separate from her husband. Their reciprocal infidelity beginning in that year increasingly led to gossip about secret lovers—especially in the case of Lorenzo Onofrio, who was accused of many adventures. Lorenzo Onofrio was thus publicly and disadvantageously subjected to correction in courtly matters, and he certainly needed a space where he could leave the constraints of society behind for at least a short while.

Noble anchorites and anchoresses

Concurrent with the growing popularity of the noble hermitage, there emerged a body of literature directed towards members of the upper classes that popularised the ideal of the hermit, stressing the aspect of seclusion from social life rather than religious meditation. For the reader who could or would not observe the strict regulations of the hermit's life, the example of the ancient hermits could be adapted to the etiquette of particular groups. The element of prayer was hardly mentioned in these books, and the practice of the social virtues and correct behaviour was given a great deal of attention. These publications illustrate the same shift from the religious to the secular that was taking place in the adaptation of Chigi's *romitorio* to the demands of Colonna, Altieri and Rospigliosi patrons.

Examples of the popularisation of the anchorite life appeared from the 1620s onwards, and a gradual shift in the audience to which they were addressed, from religious to secular, can be observed in them. At the same time, the readership appears to have shifted from male to female. Between 1621 and 1625, Paolo Bozzi published his two-volume *Tebaide Sacra*, which used male hermits to exemplify a number of important virtues for all sorts of readers.⁵⁷ Although he identified his public as 'especially the regulars', the introduction and contents encouraged all devout, but primarily male, persons to take the lessons in the *Tebaide* to heart. Its text did not offer any guidelines for prayer, but consisted of a story about a number of hermits gathering in the desert to discuss how the Christian Virtues could guide their lives. Another such book was, however, directed primarily at women, the *Eroine della Solitudine Sacra ovvero Vite d'alcune più illustre Romite*, written by the Dominican Father Girolamo Ercolani (Fig. 13).⁵⁸ The first edition of 1654 was followed by many more, attesting to its popularity. The book was divided into two volumes and was accompanied by engravings at the beginning of each chapter that presented the appropriate female saint. Ercolani's intended audience was evidently

women of the higher classes, as the dedications of the various editions reveal.

The dedication of the 1664 edition of the *Eroine della Solitudine* to Marieta Contarini—who came from a high-ranking Venetian noble family that counted several doges amongst its members⁵⁹—describes her native city of Venice as a metropolis of vices, in the midst of which she was able to lead a penitent life that was more severe than life in the desert of Egypt thanks to her determined retreat from this depraved urban society.⁶⁰ The introduction that follows explains that the reader should derive from these edifying examples the virtues to guide his or her own life. Drawing interesting parallels between his words and the accompanying prints, Ercolani counted the very act of retreat as one of the main virtues:

*n hò voluto segnare questi miei fogli ** imagini, che di Donne; perche vera** hò sempre ammirato, & inchinato le glorie di questo sesso; che benche porti il nome d'esser di vetro, lo trovo in fatti di tempera d'acciaio, anzi a colpi di martello, più saldo dello stesso Diamante: à confusione di noi altri huomini, che tanto ci lasciamo vincere dalle Donne nella pietà, e nelle virtù, quanto le avanziamo nell'empietà, e ne vizij. Mi sono compiaciuto solo de ritratte delle Solitarie, per dar à divedere; che la ritiratezza è il più nobil fregio d'una Dama. [Asterisks signal unreadable words as a result of paper damage.]⁶¹

I wanted to signal these pages with only images of women; because I have really admired and bowed to the glory of that sex; which, although said to be made of glass, I find in fact to have the temper of steel—or rather of hammer-blows, more steadfast than diamond itself—to the confusion of us men, who are vanquished by women in piety and in the virtues, as much as we surpass them in wickedness and in vices. I have satisfied myself with only portraying solitary women, in order to make clear that the retreat is the most noble ornament of a Lady.

With this clear reference to women, Ercolani may only have been making a point about the moral superiority of women, but he probably wanted to persuade his female readers to adopt these female anchorites as role models for those living a socially secluded life.⁶² By describing the life of female anchorite saints—many of whom were of noble birth—the book would have confirmed the severe social restrictions that applied to females of the higher classes in the second half of the seventeenth century.

The 1688 edition of Ercolani's book was dedicated to the Milanese nobleman Giovanni Carlo Visconti, who could hardly have applied the female virtues and examples

to his own life. Rather, it probably was meant to reconfirm the female role in sociable life, and thus the seclusion to which a male head of the family ideally should subject the female members of his household.

Another book of this genre, the *Santa Solitudine Overo Soliloquii dell'anima* (*Holy Solitude, or Soliloquies of the Soul*) by the French Jesuit Pierre Marie, published in Italian in 1658, contained an introduction to the reader which set out the main requirements for the acquisition of virtue: chastity, mortification, patience and humility.⁶³ In contrast to the former examples this book did not contain a selection of edifying stories about female or male solitary saints, but discussed simple methods for acquiring these virtues. The title and the proposed strategies were most appropriate in the context of the noble hermitage, and were applicable to both male and female users of *romitorii*.

Pierre Marie's book was well received in Roman noble circles, due to its dedication to Anna Maria Mazarin, prioress of the convent of S. Maria in Campo Marzio, and sister of Cardinal Jules Mazarin.⁶⁴ Until her death in 1669, Anna Maria played a pivotal role in the Mazarin and Mancini families, and held a salon where her nieces Maria Mancini Colonna and Hortense Mazarin came to visit, together with other female members of the Roman high society.⁶⁵ Visits to convents were in fact one of the few escapes from the tight rules of etiquette, and so were especially favoured by women of the highest nobility.⁶⁶ Through Anna Maria Mazarin, the precepts of Pierre Marie's *Santa Solitudine* would have been known in these noble circles; and Anna Maria might have proposed to her ill-regulated niece that she should create a suitable place—such as a *romitorio*—in her palace where she could escape from the social pressures of her class.

Another popularisation of the hermit theme for the nobility was Francesco Antonio Dolcetti's *Vite de'padri* of 1679, once again a collection of anchorite lives.⁶⁷ The dedication of this book to the Neapolitan noblewoman Cecilia Acquaviva Gaetana d'Aragona reveals that here, too, women of high social standing might have been the intended public. Dolcetti's text mixes two genres: the collection of instructive examples and the manual of practical advice—the introduction even stressed another relatively new pastime for noble ladies, the reading of novels.⁶⁸ This combination of activities is analogous to the combination of hermitage and private library that was found in the Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, and probably in other *palazzi* as well. By associating moral instruction with the reading of novels, Dolcetti turned the threat to morals presented by novels into lessons about virtue, to be absorbed during hours of solitary reading, preferably in a suitable setting

Fig. 13. Frontispiece of Ercolani, *Le Eroine della solitudine sacra* ..., 1654. Rome, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele.



like a *romitorio*, and to be discussed in private and sociable meetings of like-minded women.

Conclusion

During the late seventeenth century, the example of the hermit was adopted as a model for living by various social groups. A cardinal such as Cardinal Chigi followed the religious example of the hermit, as he was expected to practice devotion on a regular basis, and it also provided him an escape from the busy schedule that was a result of his position as papal nephew. Members of the families with which he had contact, especially noblewomen, adopted the example of the female solitary as it both expressed the restraint they were forced to maintain in public, and provided them an escape from the increasing social pressures of Roman high society. It is no coincidence that all of these *romitorii* were made for members of the highest echelons of Roman society, and some were for women, who were the group most constrained by rules of behaviour. In the case of Lorenzo Onofrio Colonna and other male 'inhabitants' of *romitorii*, the quasi-female seclusion of such retreats would have made them convenient places in which to escape from complex ceremonial life or troubled marital situations.

The occupants of these noble hermitages might have spent time reading books on the virtue of retreat, but they probably also received their friends there, as the stools in the Palazzo Colonna and Palazzo Altieri *romitorii* imply. Taken out of the context of the monastery, convent, or

woodland retreat, the hermitage became an indoor *romitorio*, set within the noble palazzo. Its function shifted from being primarily devotional to being a temporary hideaway from society; even a place where one could devote oneself to the reading of novels. The act of social restraint, the practice of virtue, and possibly even literary interests took the place of prayer and religious contemplation. In this respect it was like the quarters of the female members of a noble household, private and enclosed.

Whereas at the beginning of the century the hermitage was primarily a place of religious retreat, by its end the noble *romitorio* was a site for aristocratic role-playing. The role of the hermit was a liberating one for members of the nobility to play, so the *romitorio* became a shelter for private sociability away from courtly society.

University of Amsterdam

¹ See, for example, Ost, 1971 and Coffin, 1994, pp. 90–109.

² Perey, 1896.

³ See Tamburini, 1997, p. 65.

⁴ Magnuson, 1982, vol 1, p. 145, and vol 2, p. 153; Di Castro, Pedrocchi and Waddy, 1999, p. 271, and Tessin 2002a, p. 55. The palace was bought by Cardinal Mazarin in 1641; see Dethan, 1981, pp. 21–22.

⁵ Cangemi, 2000, p. 320.

⁶ D'Afflito and Romei, 2000.

⁷ Mancini, 1675, p. 172.

⁸ Perey, 1896, p. 79.

⁹ See Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 24, pp. 747–51 for biographical

details of Flavio I Chigi.

¹⁰ These grounds were rented from the adjacent Carmelite monastery. On the history of the garden, see Golzio, 1939, pp. 189–200; Coffin, 1991, pp. 137–38; and Cangemi, 2000.

¹¹ Golzio, 1939, pp. 191, 195–201. For Fontana, see Dictionary of Art, 1996, vol. 11, pp. 274–76.

¹² For these festivities and the prints made to commemorate them, see Golzio, 1939, pp. 191–92 and 195–96; Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 460–63; and Cangemi, 2000 pp. 318–20.

¹³ Golzio, 1939, pp. 193, 200, payment on March 1, 1675: 'Detto—a Voi med[esim]o scudi sette m[onet]a sono p[er] v[ost]ro rimb[orso] D'altr[im]en[te] da Voi pagato a Giuseppe Chiari Pittore p[er] haver dipinto una Venere et un Eremita nel n[ost]ro Giard[in]o alle 4 Font[an]e ...'. On Giuseppe Chiari, see Pascoli, 1992, pp. 287–301, and Allgemeines Künstlerlexikon, vol. 18, p. 500.

¹⁴ Coffin 1991, p. 138.

¹⁵ *Viaggio curioso dépalazzi e ville più notabili di Roma*, Rome, 1683, cited in Golzio, 1939, p. 190.

¹⁶ Waddy, 1990, pp. 291–320 and Metzger Habel, 2002, pp. 199–213.

¹⁷ Waddy, 1990, p. 313. The exact location of the hermitage is difficult to ascertain. It is puzzling that the *stima* of Palazzo Chigi-Odescalchi in BAV Arch. Chigi, 516, made up in 1669, refers to both a 'stanza detto il Romitorio' on fols. 11r and 49r, located near to the 'scala lumaca', a loggia and above the stables, and thus probably at the rear of the building, and a room described as the 'stanzino del Romitorio' on fols. 15r and 73r-v, which was close to the *guardarobba*, on the *piano nobile*.

¹⁸ The *stanzino* was furnished, with an 'ingenocchiatore di noce venata ...', a table, and again a complete wainscoting in wood; see BAV Arch. Chigi, 516, fols. 73r-v.

¹⁹ Di Castro 1999, p. 227. See also Mignosi Tantillo, 2000, p. 341 on the cooperation between Giovanni Paolo Schor and Coralli.

²⁰ For Schor (also called Giovanni Paolo Tedesco), see Fusconi, 1985; for a general biography see Pio, 1977, pp. 57–58; *Dictionary of Art*, 1996, vol. 28, p. 162; Walker, 2003; and Strunck, 2007.

²¹ On the Villa Cetinale and its planning see Golzio, 1939, pp. 203–27; Ree, Smienk and Steenbergen, 1992, pp. 49–53; Giusti and Fagiolo, 1996, pp. 162–87; Angelini and Montanari, 1998, pp. 224–47; Romagnoli in *Alessandro VII Chigi*, 2000, pp. 454–58, and especially Bach-Nielsen, 1997.

²² On the statue, see Angelini and Montanari, 1998, pp. 236–38; for a contemporary biography on Giuseppe Mazzuoli, see Pascoli, 1992, pp. 931–35.

²³ Bach-Nielsen 1997, pp. 119–20. See Angelini and Montanari, 1998, pp. 226, 246 for the reference to the funeral oration by Alfonso Marsili. The *Diario Senese* by Girolamo Gigli of 1723, vol. 2, p. 215, cited by Angelini and Montanari, 1998, p. 246, notes 335, 336 referred to some details of the Tebaide as already being visitable in September 1681, when Cosimo III de' Medici came and admired the Villa Cetinale.

²⁴ For a discussion of the Tebaide at Cetinale, see Bach-Nielsen 1997, pp. 119–22.

²⁵ Bach-Nielsen, 1997, p. 121.

²⁶ Bach-Nielsen, 1997, p. 122.

²⁷ GDLL, vol. 12, pp. 388–89. BAV Arch. Chigi, 700, fol. 286r: 'Chiesa, Sagrestia, Stanza à Pianterreno del Romitorio, Stanza di sopra mano manca di S.E., Stanza del Romito, Stanza del Palchetto di sopra, cucina'.

²⁸ BAV Arch. Chigi, 700, fol. 286r: 'Un letto, con Banchi, e Tavole da letto d'Albuccio, con dui materazzi di lana fina, con due traversiere, e tre cuscini/ Un Tavolino d'Albuccio con sua scanzietta sopra da libri/ Una trabacca di tela bianca, con suo Velo, sei Bandinelle, quattro guarda colonne, coperta, e tornaletto, con francette di filo bianco'.

²⁹ BAV Arch. Chigi, 18183, payments made in 1686: 'fattura d'un Armario, e diversi utensili sacri p[er] la Chiesa del romitorio 4.5.6.-'.

³⁰ Gigli, 1723, vol. 2, p. 215: 'fondandovi [in Cetinale] un romitaggio, e ordine di romiti...' seems to suggest that there was a group of regular hermits affiliated to Cetinale; see Angelini and Montanari, 1997, p. 246 note 335.

³¹ Ciacconi, 1677, vol. 4, p. 727.

³² Bach-Nielsen, 1997, p. 117.

³³ Magnuson, 1982, vol. 1, p. 145, and vol. 2, p. 153; Di Castro, Pedrocchi and Waddy, 1999, p. 271, and Tessin 2002a, p. 55. The palace was bought by

Cardinal Mazarin in 1641; see Dethan 1981, pp. 21–22.

³⁴ Di Castro, Pedrocchi and Waddy, 1999, p. 227 describes the room on account of these two inventories of 1704 and 1710.

³⁵ Roma Ampliata, 1725, p. 118, on the interior of Palazzo Colonna: 'è una Camera dipinta in guisa di Romitorio con disegno di Gio. Paolo Scor'.

³⁶ The payments to Schor for works in the Palazzo Chigi are published in Golzio, 1939, pp. 70, 73.

³⁷ Tessin, 2002a, p. 318: 'Von hie wurden wir hinunter geführt, undt passirten erstens unten durch ein zimber so mit büsten orniret wahr, undt kahmen so in einem andern, dass wie eine eremitage sehr bizzarre undt artig vom Giov. Paolo Todesco wahr aussgeführt'. The project of enlarging the palace was begun in 1670 and Schor died in 1674; for the edifice and its successive phases see Schiavo, 1963, pp. 52–70.

³⁸ Tessin, 2002a, p. 318 and Tessin, 2002b, pp. 94, 260.

³⁹ Tessin, 2002a, p. 318: 'Dass gantze gewelb wahr hie undt dar überhenget mit stahltrahten undt von bleck aussgeschnittenen blättern, undt rosen an etzlichen stellen so hernacher angestrichen wahren ...'.

⁴⁰ Tessin, 2002b, pp. 251, 257: 'Au Palais Altieri l'on voit dans la piece, nommée l'Eremitage, un Miroir fort Magnifique de cristal de Montagne, orné sur un fond d'or, du poid de douze livres, avec des Diamants, Zaifres et Topasses, qu'on debite dela valeur de soixantemille Scudi'. Tessin, 2002a, p. 318, seems to indicate that this was an integral part of the design: 'hinter der klippen wahr wie ein Spiegel im felssen darin ...'.

⁴¹ See Picozzi, Safarik and Valeriani, 1999, pp. 80–81. There is no extant information on the dating of this hermitage, other than that it was executed before the death of Schor in 1674.

⁴² These payments are in the Archivio Colonna, Libro mastro I. B. 28, fols. 146, 150, 163. See Strunck, 2000 for the decoration of Palazzo Colonna and these payments to Mariani and Bergamo. I am indebted to Christina Strunck for so kindly sharing with me this information on the Colonna *romitorio*.

⁴³ Archivio Colonna, I.A.49, payment of 150 *scudi* to Francesco Bergamo, 1668: 'per havere fatto l'intaglio del romitorio che sono sei sgabelli intagliati a scogli et a tronchi con foglie et animali con un tavolino et un inginocchiatore et una lettiera con il telaro finto con detto lavoro'.

⁴⁴ Tessin, 2002b, pp. 94–95.

⁴⁵ Tessin, 2002a, pp. 311–12: 'In den mezzanilen unten wahr eine alcove wie eine eremitage gemahlet, mit eitel grossen felsen über dem gantzen gewelb, undt darzwischen hie undt dar einsichten, dass bett herum wahr von holtz wie von einem felssen gemacht undt braunartig angestrichen, imgleichen die stühle, undt die bettdecke wahr wie von stroo gelochten, beijm fenster wahr das gewelb gantz irregulier'.

⁴⁶ Di Castro, Pedrocchi and Waddy, 1999, p. 227.

⁴⁷ Di Castro, Pedrocchi and Waddy, 1999, p. 271.

⁴⁸ Borello, 2003, p. 40.

⁴⁹ Natoli and Petrucci, 2003, p. 123.

⁵⁰ Mancini, 1675, pp. 86–87.

⁵¹ Mancini, 1675, p. 179.

⁵² Natoli and Petrucci, 2003, p. 123.

⁵³ *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, pp. 561–64.

⁵⁴ Tessin, 2002a, p. 318: 'Von hie kahme man wieder oben in der Printzessin audientzkammer, worinnen ess mit tappeten meubliret wahr ...'.

⁵⁵ For Colonna as patron of Schor, see Tamburini, 1997, especially pp. 57, 182–83. The state bed was illustrated in a print; see Tamburini, 1997, pp. 33–34.

⁵⁶ *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, p. 355.

⁵⁷ Bozzi, 1621–1625.

⁵⁸ Girolamo Ercolani O.P. (1618–1668) wrote another book on the model behavior of women, *La reggia delle vedove sacre* of 1663.

⁵⁹ Scarabello, 1982, p. 178 relates that the wife of doge Carlo Contarini (1655–1656), Paolina, restrained from all public ceremony and pomp, thus following the same ideal of social restraint.

⁶⁰ Ercolani, 1664, Dedication: 'per appunto posso chiamare Venezia, col mezzo d'una singolare ritiratezza, praticare le piu inhospiti, & incolte solitudini dell'Egitto'.

⁶¹ Ercolani, 1664, unpaginated introduction.

⁶² For the function of the lives of saints as exemplary role-models, see Sallmann, 1996, pp. 334–42.

⁶³ For Pierre Marie (1589–1645) and the editions of the *Sainte Solitude* see Sommervogel, 1960, cols. 575–77. The French original appeared in 1636, with reprints until at least 1675, and an Italian translation of 1658.

⁶⁴ See Dethan, 1981, pp. 30–32 for a short biography of Anna Maria Mazarin.

⁶⁵ Dethan, 1981, p. 42. Queen Christina of Sweden and others were known to have visited Anna Maria.

⁶⁶ See, for example, Hills, 2004.

⁶⁷ In 1700, a second edition appeared of this book in Rome, under the title *Istoria degl'eroi solitarii cioè Vite, e successi memorabili de ss. padri eremiti e di sante vergini ... In questa impressione corretta, ordinata, notabilmente accresciuta, e restituita alli suoi veri autori*.

⁶⁸ During the Catholic Reformation there was a polemic about the moral threat of the chivalric romance, offering only diversion and no education; see Fumaroli, 1985.

Bibliography

Allgemeines Künstlerlexikon: Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Munich: K.G. Saur, 1992–.

Angelini and Montanari, 1998: Alessandro Angelini and Tomaso Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo (Milano): 1998.

Bach-Nielsen, 1997: Carsten Bach-Nielsen, 'Cetinale: A Chigi Villa near Siena', *Analecta Romana Instituti Danici*, 24, 1997, pp. 113–27.

BAV: Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Borello, 2003: Benedetta Borello, *Trame sovrapposte. La socialità aristocratica e le reti femminili a Roma (XVII–XVIII secolo)*, Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

Bozzi 1621–1625: Paolo Bozzi, *Tebaide sacra, nella quale con l'occasione di alcuni Padri Eremiti si ragiona di molte, & varie virtù; et altre cose appartenenti al Cristiano...*, Venice, 1621–1625.

Cangemi, 2000: Lidia Cangemi, 'Villa Chigi a Roma' in Alessandro Angelini, Monika Butzek and Bernardina Sani (eds.), *Alessandro VII Chigi (1599–1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, Siena: Maschietto and Musolino and Protagon Editori Toscani, 2000, pp. 318–21.

Ciacconi, 1677: Alfonso Ciacconi, *Vitae, et res gestae pontificum romanorum et S.R.E. Cardinalium*, 4 vols, Rome: De Rubéis, 1677.

Coffin, 1991: David Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Coffin, 1994: David Coffin, *The English Garden: meditation and memorial*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

D'Afflitto and Romei, 2000: Chiara d'Afflitto and Danilo Romei (eds.), *I teatri del Paradiso: la personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Florence: Maschietto and Musolino and Protagon Editori Toscani, 2000.

Dethan, 1981: Georges Dethan, *Mazarin, un homme de paix à l'âge baroque 1602–1661*, Paris: Imprimerie Nationale, 1981.

Di Castro, Pedrocchi and Waddy, 1999: Daniele di Castro, Anna Maria Pedrocchi and Patricia Waddy, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Turin: Umberto Allemandi, 1999.

Dictionary of Art, 1996: Jane Turner (ed.), *Dictionary of Art*, London: Macmillan, 1996.

Dizionario Biografico degli Italiani: *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960–.

Ercolani, 1664: Girolamo Ercolani, *Le eroine della solitudine sacra ovvero vite d'alcune delle più illustri romite sacre*, Venice, 1664.

Fagiolo dell'Arco, 1997: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La Festa barocca*, corpus delle feste a Roma, vol. 1, Rome: De Luca, 1997.

Fumaroli, 1985: Marc Fumaroli, 'Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel', *Renaissance Quarterly*, 38, 1985, pp. 22–40.

Fusconi, 1985: Giulia Fusconi, 'Disegni decorativi di Johann Paul Schor', *Bollettino d'arte*, 52, nos 33–34, 1985, pp. 159–80.

GDLI: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, ed. Salvatore Battaglia, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961–2004.

Gigli, 1723: Girolamo Gigli, *Diario sanese ... con la notizia di molte nobili famiglie di essa*, Lucca: Venturini, 1723.

Golzio, 1939: Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul seicento nell'archivio Chigi*, Rome: Palombi, 1939.

Habel, 2002: Dorothy Metzger Habel, *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Hills, 2004: Helen Hills, *Invisible City: the architecture of devotion in seventeenth-century Neapolitan convents*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Magnuson, 1982: Torgil Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, 2 vols, Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1982.

Mancini, 1675: Hortense Mancini, *Memoires D.M.L.D.M.*, Cologne: Pierre du Marteau, 1675.

Natoli and Petrucci, 2003: Maria Natoli and Francesco Petrucci, *Donne di Roma dall'Impero Romano al 1860. Ritrattistica romana al femminile*, Rome: De Luca, 2003.

Ost, 1971: Hans Ost, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich: Rheinland Verlag, 1971.

Pascoli, 1992: Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Perugia: Electa Editori Umbri, 1992. (First ed., Rome 1730).

Perey, 1896: Lucien Perey, *Une princesse romaine au XVII^e siècle. Marie Mancini Colonna d'après des documents inédits*, Paris: Callmann Lévy, 1896.

Picozzi, Safarik and Valeriani, 1999: Maria Grazia Picozzi, Eduard A. Safarik and Roberto Valeriani, *Palazzo Colonna*, Rome: De Luca, 1999.

Pio, 1977: Nicola Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti [Cod.ms.Capponi 257]*, Studi e Testi 278, Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977.

Roma Ampliata, 1725: *Roma ampliata e rinovata, o sia Nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa, cioè basiliche, chiese, monasterj ...*, Rome: Ferri, 1725.

Sallmann, 1996: Jean-Michel Sallmann, *Santi Barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Lecce: Argo, 1996.

Scarabello, 1982: Giovanni Scarabello, 'Le Dogaresse' in Gino Benzoni (ed.), *I Dogi*, Milan: Electa, 1982, pp. 163–82.

Schiavo, 1963: Armano Schiavo, *Palazzo Altieri*, Rome: Associazione Bancaria Italiana, 1963.

Sommervogel, 1960: Carlos Sommervogel (ed.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, vol. 5, Paris and Brussels: Oscar Schepens and Alphonse Picard, 1960.

Strunck, 2000: Christina Strunck, 'Berninis unbekanntes Meisterwerk. Architektur und Programm der Galleria Colonna in Rom (1661–1700)', Ph.D., University of Berlin, 2000.

Strunck, 2007: Christina Strunck (ed.), *Ein Regisseur des barocken Welttheaters: Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, Munich: Hirmer, 2007.

Tamburini, 1997: Elena Tamburini, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659–1689)*, Rome: Bulzoni Editori, 1997.

Tessin, 2002a: Merit Laine and Börje Magnusson (eds), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, Stockholm: Nationalmuseum, 2002.

Tessin, 2002b: Patricia Waddy (ed.), *Nicodemus Tessin the Younger, Traicté de la décoration intérieure 1717*, Stockholm: Nationalmuseum, 2002.

Waddy, 1990: Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces: use and the art of the plan*, New York, Cambridge Mass., and London: MIT Press and The Architectural History Foundation, 1990.

Walker, 2003: Stefanie Walker, 'Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor', *Konsthistorisk Tidskrift*, 72, 2003, pp. 103–12.



2 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La façade de la grotte

Le Vieux Château de l'Ermitage à Bayreuth

L'iconographie du pouvoir au temps
de l'absolutisme et des Lumières

Peter O. Krückmann

A environ huit kilomètres à l'est du vieux centre historique de Bayreuth se niche, dans les contreforts vallonnés du massif du Fichtel, le vaste parc de l'Ermitage. Dans un jardin composé d'éléments ornementaux et paysagers se dressent deux châteaux – le « Vieux » et le « Nouveau » – ainsi qu'un théâtre romain, un nymphée et plusieurs autres bâtiments. Cet ensemble architectural d'une concentration inhabituelle est représentatif des dispositions d'esprit de deux des souverains les plus marquants qu'ait connus Bayreuth au XVIII^e siècle, à savoir le margrave Georges-Guillaume et la margravine Wilhelmine, l'illustre sœur du roi Frédéric II de Prusse. Cet essai est exclusivement consacré au Vieux Château, l'édifice le plus remarquable du parc de l'Ermitage. Il fut construit entre 1715 et 1722, vraisemblablement d'après des plans de l'architecte de cour Johann David Rantzsch le Jeune. Son agrandissement, réalisé d'après des plans de la margravine Wilhelmine, débuta une vingtaine d'années plus tard, sans doute vers 1737.

L'histoire de l'architecture castrale fut longtemps l'un des parents pauvres de l'histoire de l'art ; c'est tout particulièrement vrai de ce singulier édifice. Les rares auteurs qui se sont intéressés à ce dernier se sont le plus souvent contentés de le décrire et d'esquisser l'histoire de sa construction. Stefanie Gansera-Söffing est la seule à avoir étudié le Vieux Château en le replaçant dans le contexte plus vaste des réalisations architecturales du margrave Georges-Guillaume. Les deux registres symboliques de cet édifice, mis en œuvre chacun au cours de deux phases de son édification et totalement indépendants l'un de l'autre, n'ont été découverts que récemment par l'auteur de ces lignes, qui les a brièvement exposés¹.

1. *Paradies des Rokoko*, éd. par Peter O. Krückmann, 2 vol, cat. exp., Bayreuth, 1998, t. I, *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, p. 24-67.

Plus on s'interroge sur la signification précise qu'il convient de donner aux motifs architecturaux et ornementaux du Vieux Château, plus on comprend la logique qui a gouverné son édification. Dans cet essai, nous interrogerons donc sa structure et sa portée symbolique, la forme architecturale résultant ici d'une volonté délibérée de donner à entendre divers messages.

Georges-Guillaume conçut vraisemblablement cet édifice comme un parcours initiatique destiné aux hommes désirant devenir membres de son ordre, ce qui n'empêcha pas ce château de servir aussi de maison de plaisance. Wilhelmine ajouta un autre registre symbolique, sans nuire à celui précédemment mis en place par Georges-Guillaume : elle procéda en effet à une auto-allégorisation complexe et peu conventionnelle. Une conception spécifique du pouvoir sous-tend chacun des deux registres symboliques.

Cet édifice, dont il n'est possible de prendre conscience de la structure symbolique qu'en le traversant, est en cela caractéristique de l'époque de l'absolutisme autour de 1700, puis de celle des Lumières au milieu du XVIII^e siècle. On ne connaît aucun édifice comparable.

Le margrave Georges-Guillaume

Avant de régner sur la marche de Brandebourg et de choisir Berlin pour résidence, les Hohenzollern résidaient en Franconie. C'est là que débuta l'histoire magnifique de cette famille, lorsque Frédéric I^{er} se vit confier en 1192 l'administration du château impérial de Nuremberg. Les Hohenzollern portent depuis lors le titre de burgrave. Mariages et acquisitions leur permirent de régner finalement sur un territoire considérable autour de la ville impériale de Nuremberg. Le margrave Georges-Guillaume, qui vécut au cours des décennies ayant précédé et suivi l'année 1700, appartenait à cette famille, qui compte de nombreuses figures marquantes. Il ne fait certes pas partie des très fortes personnalités ayant régné à l'époque de l'absolutisme. Cet homme, parfaitement représentatif des souverains allemands, a su cependant s'assurer, à travers ses étonnantes réalisations architecturales, une place indéniable dans l'histoire de la Franconie. Ceci confirme une fois de plus l'objectif de l'architecture princière : rien de mieux en effet, pour passer à la postérité, que de construire de somptueux bâtiments.

Le prince héritier, né en 1678, fut dès son enfance préparé à régner en souverain absolu. Cette éducation passa entre autres par une formation complète dans tous les domaines militaires et dans les disciplines susceptibles d'être utiles au futur margrave. Dès l'âge de dix-sept ans, il s'illustra par son courage dans la guerre de Succession du Palatinat, ce

qui lui valut une reconnaissance précoce. Suite à une blessure, il quitta les champs de bataille et commença immédiatement un Grand Tour, qui le conduisit dans de nombreux pays protestants alliés, souvent dirigés par des souverains appartenant à sa famille. Georges-Guillaume fut durablement impressionné par les toutes dernières tendances de l'architecture des châteaux tant aux Pays-Bas et en Angleterre qu'à Wolfenbüttel ou à Hanovre.

De retour, Georges-Guillaume, encore prince héritier, entreprit immédiatement de multiples projets architecturaux, et ce, tant à Bayreuth que dans les environs. En trente ans, il démultiplia les châteaux de cette ville et de sa région : il créa en effet un ensemble fascinant d'édifices conformes à l'esprit de l'absolutisme, présentant une variété de facettes quasiment inédite en Europe.

Cette vaste campagne de travaux s'initia avec deux bâtiments princiers déjà existants et de dimension imposante, à savoir la résidence de Bayreuth et le château de Plassenburg à Kulmbach, l'un des châteaux-forts les plus impressionnants de toute l'Allemagne². Elle offrit à Georges-Guillaume l'occasion de se consacrer à des tâches inhabituelles, comme la transformation d'un étang situé dans les environs de Bayreuth en un lac navigable. Avec des bateaux de quatre à dix-huit mètres manœuvrés par des matelots hollandais, il réussit à organiser sur ce lac de véritables naumachies. Le prince, qui s'était marié en 1699, fit ériger sur les lieux un petit château, autour duquel s'édifia une ville idéale conçue de manière symétrique. Georges-Guillaume donna son nom à celle-ci, qui devint Saint-Georges. Bien que cette ville n'ait été qu'en partie réalisée, elle a conservé jusqu'à nos jours sa structure d'origine. Le projet était en parfaite adéquation avec l'image de souverain absolu que Georges-Guillaume entendait incarner. La symétrie devait évoquer un ordre harmonieux supérieur, que garantissait le margrave en tant que représentant sur terre du maître de l'univers, en tant qu'intermédiaire entre le ciel et la terre investi par Dieu lui-même sur le territoire placé sous son autorité.

Il existe un lien étroit entre la fondation de cette ville idéale et la création par le prince, en 1705, de l'ordre de la Sincérité³, que Georges-Guillaume désirait placer sur un pied d'égalité avec les grands ordres de chevalerie de l'Empire, pour la plupart créés au xv^e siècle.

2. Depuis la construction du bâtiment suivant – le Nouveau Château –, l'ancienne résidence porte le nom de Vieux Château. Ces édifices, situés dans la ville de Bayreuth, ne doivent pas être confondus avec les deux bâtiments du parc de l'Ermitage, également appelés Vieux Château et Nouveau Château.

3. Rudolf Trabold, « Adler und Mops. Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts », dans cat. exp. Bayreuth, 1998 (note 1), t. II, *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, p. 30-43.

Cependant, le véritable objectif du prince était moins de renforcer la puissance politique de la maison Hohenzollern au sein de l'Empire que de donner naissance à un prestigieux attribut du pouvoir, dont le souverain absolu pourrait se parer.

La même année, le prince héritier agrandit Saint-Georges. Il y fit en effet construire l'église Sainte-Sophie, ajoutant ainsi à cette ville en devenir un élément qui lui donnait encore plus le caractère d'une résidence. La création d'un centre séculier et d'un centre spirituel doit aussi être mise en relation avec le fait que Georges-Guillaume était appelé, en tant que futur souverain, à devenir le chef de l'Eglise protestante à l'intérieur de son margraviat. L'ordre nouvellement créé faisait figure de lien entre les deux, puisqu'il avait sa place tant au château qu'à l'église. Quasiment toutes les réalisations architecturales postérieures à l'accession au pouvoir de Georges-Guillaume (1712) furent systématiquement subordonnées à la philosophie de l'ordre de la Sincérité, de sorte que le margraviat (protestant) de Brandebourg-Bayreuth fut à cette époque pour ainsi dire un Etat de l'ordre.

C'est ce qu'indique le petit pavillon de chasse inachevé du Thiergarten (1715-1720), dont le plan est de même forme que la croix de l'ordre, mais aussi le château de l'Ermitage érigé à la même époque (1715-1722). Au sein de ce dernier, le fait d'être admis dans l'ordre de la Sincérité est ingénieusement présenté comme l'aboutissement d'une évolution transformant l'homme barbare en un chrétien civilisé. Enfin, le margrave fit ériger, un an avant sa mort, à la place du petit château de Saint-Georges, un édifice très imposant, dont l'iconographie était aussi entièrement dévolue à la philosophie de l'ordre de la Sincérité.

Avec Georges-Guillaume, une nouvelle tendance se faisait jour : en fondant un ordre, il ne se contentait pas d'adopter l'attitude d'un grand prince ; il entourait son règne d'une dignité déjà presque sacrée. Un recueil d'œuvres architecturales idéales imaginées à l'époque en Allemagne, que Georges-Guillaume avait commandé alors qu'il était encore prince héritier, montre à quel point la dimension sacrée qu'il prêtait à sa fonction transparaissait dans l'image princière qu'il cherchait à donner de lui-même. Dans le recueil de Paul Decker intitulé *Fürstliche Baumeister*, on trouve en effet des projets de chambre à coucher et de salle du trône empruntant une kyrielle de motifs à l'architecture sacrée de l'Eglise catholique qui s'ajoutent à une conception un rien fantastique. Si l'on veut identifier le principe des efforts déployés par Georges-Guillaume, on pourrait dire que le futur margrave avait recours à un système complexe de symboles du pouvoir afin de compenser la modestie de son rôle politique en regard de son immense ambition.

Le château de l'Ermitage de Georges-Guillaume

De tous les bâtiments que le margrave Georges-Guillaume fit construire, le château de l'Ermitage – «le Vieux Château» – est incontestablement le plus original (ill. 1). Ce château était bien évidemment appelé à prendre une dimension particulière suite à la sacralisation de la fonction du souverain à laquelle œuvrait Georges-Guillaume. Le baron de Pöllnitz en fit du reste état dans un récit de voyage :

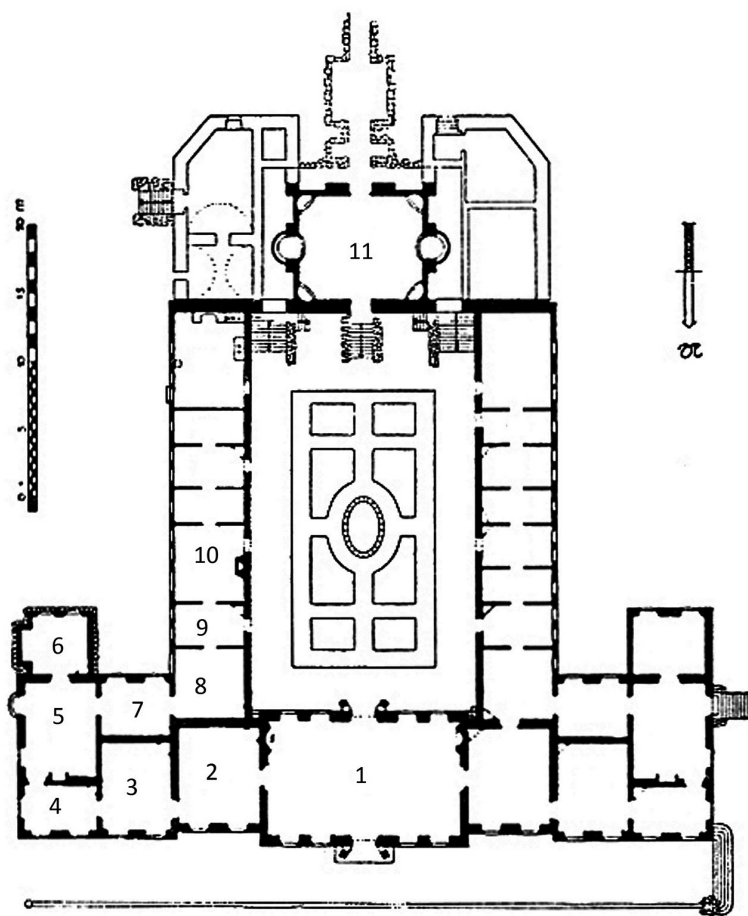
«[...] Lorsque le feu Margrave venoit à l'Hermitage, ce Prince & toute sa Cour étoient habillés en Hermites. Il y avoit des heures auxquelles les Frères Hermites alloient rendre visite aux Soeurs Hermites [...] ils étoient soumis à de certaines Règles, dont ils ne pouvoient être dispensés [...]»⁴.

Ce petit château, composé de quatre ailes, s'élève sur un seul niveau. Au milieu de l'aile nord se situe une salle des fêtes à l'architecture classique eu égard aux autres éléments architecturaux, qui font l'effet d'avoir été encastés dans des crevasses de rocher. On en a inféré que la salle des fêtes avait peut-être été édifiée plus tôt. On a même cru voir dans la disparité architecturale l'incidence d'une inspiration bourgeoise. Renvoyant à l'ouvrage de Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance*, Gansera-Söffing a en effet rappelé que l'hétérogénéité des façades est une caractéristique de la maison de plaisance⁵. Il est intéressant de noter que les édifices passés en revue dans cet ouvrage présentent une façade raffinée du côté du jardin et une façade de style rustique du côté de l'entrée, deux façades permettant d'accéder au château par les deux côtés. C'est également vrai dans le cas du Vieux Château. L'entrée officielle par la salle des fêtes ne présente aucune spécificité et va de soi pour le visiteur actuel.

Si l'on s'intéresse à la mise en scène baroque élaborée à partir de la façade sud – la façade arrière – et plus précisément de l'emplacement de la grotte, on remarque que cet accès n'était sans doute utilisé qu'assez rarement. C'est en tout cas la conclusion qui s'impose lorsque l'on reconstitue le trajet qu'il fallait parcourir pour entrer dans le château. Cet accès était probablement avant tout réservé aux postulants à l'ordre de la Sincérité – à ses futurs membres.

4. Karl Ludwig von Pöllnitz, *Lettres et Mémoires du baron de Pöllnitz*, 5 vol., Amsterdam, 1737, t. I, p. 223.

5. Stefanie Gansera-Söffing, *Die Schlösser des Markgrafen Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth. Bauherr, Künstler, Schlossanlagen, Divertissements*, Bayreuth, 1992 (Bayreuther Arbeiten zur Landesgeschichte und Heimatkunde, 10), p. 97.



1 Bayreuth, Plan du Vieux Château de l'Ermitage

1. Salle de marbre (*Marmorsaal*)
- Appartement de la margravine (*Damenflügel*)
2. Antichambre (*Vorzimmer*)
3. Salle d'audience (*Audienzzimmer*)
4. Cabinet japonais (*Japanisches Kabinett*)
5. Salle de musique (*Musikzimmer*)
6. Cabinet des glaces chinois (*Chinesisches Spiegelkabinett*)
7. Cabinet de bureau (*Schreibkabinett*)
8. Chambre (*Schlafzimmer*)
9. Cabinet de toilette (*Toilettenkammer*)
10. Cabinet de travail de la margravine (*Arbeitskammer der Markgräfin*)
11. Grotte

Venant de la ville, c'est-à-dire de l'ouest, l'allée par laquelle les voitures arrivaient traverse le parc de l'Ermitage. Elle est bordée d'arbres et conduit tout droit au pied d'un mont Parnasse constitué de blocs de tuf. Sur celui-ci se dressaient autrefois des statues d'Apollon, de Pégase et des neuf muses, œuvres d'Elias Röntz, sculpteur à la cour de Bayreuth.

Une conduite approvisionnait en eau une source évoquant la fontaine delphique de Castalie, consacrée aux muses et censée procurer l'inspiration à ceux qui buvaient ses eaux sacrées. Cet édicule attire certes le regard parce qu'il constitue un point de vue pittoresque. Mais sa véritable fonction apparaît dans le soubassement : s'élevant au-dessus d'un passage cruciforme, il abrite une sorte de grotte qu'il est possible de traverser. C'est ici qu'apparaît le thème directeur du château, c'est-à-dire le clivage entre la nature sauvage et le raffinement culturel, qui étaient respectivement considérés, à l'époque baroque, comme l'état initial et ce vers quoi devait tendre tout être humain au cours de son évolution.

Si, passant sous le Parnasse, on continue tout droit en restant dans l'axe de l'allée, on n'est guère avancé puisqu'on aboutit finalement aux communs. Le fait que le chemin conduisant au château bifurque brusquement vers le nord, presque à angle droit, est typique de l'art de la mise en scène baroque. A cette époque, on avait en effet le sens des effets dramatiques, et ce changement de direction soudain avait pour objectif de faire émotionnellement ressentir au futur membre de l'ordre que ce chemin allait le faire sortir du quotidien et le plonger dans une situation nouvelle. Dans le même esprit, on s'engouffre ensuite dans un sombre berceau de verdure, on ne voit plus le ciel et on perd lentement le sens de l'orientation. On se trouve dans un espace indéfinissable, entre extérieur et intérieur. L'objectif est en réalité de mettre en place un parcours semé d'embûches, symbolique de celui auquel tout être humain doit faire face.

A la sortie du berceau de verdure se développe progressivement une curieuse formation rocheuse, qui s'avère finalement donner accès à un bâtiment tout à fait singulier et guère assimilable à un château (ill. 2). Il s'agit d'une cavité ménagée, loin de toute civilisation, à l'intérieur d'un logement constitué de pierres grossièrement empilées. Deux escaliers, qui, par leur aspect, rappellent davantage l'architecture des châteaux, conduisent à un niveau supérieur du bâtiment. Ces deux escaliers étaient réservés aux courtisans, qui pouvaient, de là, accueillir et guider le nouvel arrivant, car celui-ci devait franchir l'espace entre les deux escaliers et entrer dans le bâtiment par l'entrée plongée dans l'obscurité. Il se retrouvait dans une situation analogue à celle qu'il avait connue sous le mont des Muses. Si l'espace encadré par les escaliers extérieurs se présente tout à fait comme s'il s'agissait d'une cour d'honneur, il ne pouvait pas vraiment prétendre à un tel statut, car le nouvel arrivant n'avait pas précisément droit à un accueil destiné à l'honorer. Pour poursuivre son chemin, il devait en effet se glisser sous les escaliers extérieurs et franchir une sorte de porte qui n'était en réalité qu'une ouverture pratiquée dans la paroi rocheuse : il s'agissait du chemin le conduisant sous terre. Dès lors, il était fort loin de l'atmosphère familière du parc et se retrou-

vait dans un passage sombre, entouré de rochers, sans être certain de la configuration de celui-ci ni de l'endroit où il allait le conduire.

Des visages grotesques, aux traits grossiers, taillés dans la pierre bosselée de la maçonnerie, rappellent le caractère tout aussi grossier de la face sud du bâtiment. Ces visages font l'effet d'effrayants génies de la nature, de créatures n'ayant pas été touchées par la grâce et destinées à terrifier le nouvel arrivant, car c'est dans leur royaume qu'il s'apprête à entrer !

Au cours de sa descente dans les profondeurs chthoniennes, le futur initié se trouvait confronté à une nouvelle épreuve. En effet, dans les formations rocheuses situées sous les escaliers latéraux se trouvent dissimulées d'innombrables buses d'arrosage. Quiconque s'aventurerait jusque-là pouvait se retrouver complètement trempé, à sa grande surprise et probablement pour le plus grand plaisir des spectateurs. Il ne restait plus au futur membre de l'ordre qu'à se prêter à ce jeu avec le sourire et à chercher activement à tâtons, dans l'étroit réduit situé sous les escaliers, le chemin qui le projetterait dans un univers incertain et insolite.



3 Bayreuth, Vieux
Château de l'Ermitage,
Les jeux d'eau à
l'intérieur de la grotte

Plongé dans une profonde obscurité, le futur initié était un instant tout à fait désorienté, tout comme il l'avait été sous le sombre berceau de verdure situé entre le mont Parnasse et le château. Mais à peine avait-il parcouru quelques mètres que l'espace autour de lui changeait brusquement. Il pénétrait en effet dans une salle de plan centré, très haute et coiffée d'une coupole (ill. 3). Les murs sont aujourd'hui encore tapissés, de haut en bas, de morceaux de verre, et décorés d'inquiétants monstres fabuleux, composés en coquillages, coraux et pierres diverses. Le futur initié avait à peine pénétré dans cette grotte qu'il était aspergé d'eau de tous côtés comme il l'avait été juste après avoir quitté le sous-bassement du mont Parnasse. Près de deux cents buses d'arrosage sont en effet dissimulées entre les pierres des murs et du sol.

Dès l'entrée dans cette salle, la croix servant d'emblème à l'ordre de la Sincérité saute aux yeux. Cette croix devait être perçue par le pauvre visiteur qui se faisait tremper de la tête aux pieds comme la promesse d'atteindre le monde supérieur du prince. Du haut de deux galeries latérales, les courtisans pouvaient se distraire en assistant au spectacle des jeux d'eau. La présence de la croix de l'ordre dans cette grotte primitive renvoie à cette bipolarité déjà évoquée à propos du mont Parnasse. À cela s'ajoute probablement l'idée d'une purification par l'eau. L'eau est un élément qui symbolise aussi tout ce qui est de l'ordre de l'instinctif. L'idée de métamorphose véhiculée ici se trouve reprise dans les décors figuratifs et métaphoriques. Ils sont tous inspirés de l'œuvre d'Ovide et liés au thème de l'eau.

Les ouvrages d'alchimie, tels que le célèbre traité de Heinrich Kunrath publié pour la première fois en 1595 à Hambourg, *Amphitheatrum Sapientiae aeternae solius verae, christiano-kabalisticum, divino-magicum, nec non physico-chymicum...*, nous livrent une des clés permettant de saisir dans toute sa diversité l'ensemble des idées dont procède cette succession de lieux. Dans son traité, Kunrath, originaire de Leipzig, décrit le chemin conduisant à la connaissance et à la sagesse éternelle. Dans une gravure, il montre la «grotte de la connaissance» et la quête d'un individu en train de traverser un passage sombre – symbolisant l'obscurité de l'ignorance –, avant d'atteindre l'amphithéâtre de la sagesse éternelle et du véritable soleil : *per aspera ad astra* («par des sentiers ardu jusqu'aux étoiles»). La sagesse passe, selon la légende de la gravure, par la connaissance de Dieu. Que Georges-Guillaume ait ou non connu ce traité lorsqu'il décida de doter de pareil aménagement le Vieux Château qu'il s'apprêtait à faire ériger, importe peu. Il ne fait aucun doute que ces idées lui étaient extrêmement familières. Le modèle théologique sur lequel repose sa construction faisait partie tant de la cosmologie de l'époque baroque que de celle de la franc-maçonnerie, qui allait un peu plus tard faire siennes des formes de pensée similaires. Mais le fait de



4 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La cour intérieure avec vue sur l'aile de la salle des fêtes

mêler gravité et légèreté peut aussi être considéré comme une des caractéristiques de l'époque.

Le futur initié qui traversait le château ne trouvait cependant pas la «sagesse éternelle» en Dieu. Son objectif n'était autre que de parvenir jusqu'à Georges-Guillaume, le margrave de Bayreuth ! Le fait de se substituer à Dieu dénotait de la part du souverain une conception absolutiste du pouvoir, celle sur laquelle reposait de toute évidence son règne. Si l'on fait abstraction des moments de divertissement, on peut voir dans le chemin conduisant jusqu'à la salle en forme de grotte un parcours initiatique, à l'issue duquel le futur initié avait accès à la plus grande des connaissances, la nature divine du souverain.

Ce parcours singulier à travers le château se poursuit, à la sortie de la grotte, par un escalier qui monte jusqu'à une cour intérieure, une sorte de cloître (ill. 4). On est certes toujours au cœur de cet environnement rocheux auquel on est désormais habitué, mais ce lieu semble moins angoissant et moins hostile. Après être passé sous le mont Parnasse, avoir franchi le berceau de verdure, emprunté le passage souterrain menant à

la grotte et traversé la grotte, c'est la première fois que l'on se retrouve directement sous le ciel. A l'origine, il y avait, devant les deux ailes construites dans la longueur de la cour, des berceaux de verdure encadrés de plantes. Au calme, isolé du monde extérieur, on pouvait méditer en toute tranquillité. Ces deux ailes comportent une série de portes étroites, derrière lesquelles se situent des cellules d'ermite. Les membres de l'ordre pouvaient y séjourner afin de se pénétrer, au cours de cette retraite monacale, des desseins supérieurs de l'ordre. L'espace habitable comprend, dans chacune des cellules, une garde-robe et une pièce avec un lit.

Le long d'un des petits côtés de la cour, en face de la grotte, la salle des fêtes contraste à tout point de vue avec les cellules des ermites. Le mur, soigneusement édifié, est rythmé par un somptueux portail flanqué, de chaque côté, de deux fenêtres. On peut y reconnaître l'Amphitheatrum Sapientiae Aeternae, présenté par Heinrich Kunrath comme l'aboutissement du cours de l'existence.

Lorsqu'un membre de l'ordre sortait de sa cellule, il avait immédiatement sous les yeux deux figures allégoriques qui, bordant à gauche et à droite le fronton situé au-dessus de la porte, représentaient les deux commandements les plus importants de l'ordre. A gauche, l'homme tenant un livre à la main incarne la *Meditatione* («la méditation»). Il s'est arrêté de lire afin, selon Cesare Ripa, de «fai[re] diverses reflexions sur la connoissance des choses, pour en former de bons sentiments, qui ne sont pas moins glorieux que profitables à l'homme⁶.» A droite, la femme incarne la *Secretezza* («le secret ou le silence») et se présente, toujours conformément aux indications de Ripa, sous les traits de la déesse romaine Angerona⁷. Bâillonnée, elle symbolise la discrétion. Son vêtement ample suggère métaphoriquement le voile qui recouvre toutes les choses confiées. Qu'un prince ait tenu à s'entourer d'individus dotés de ces deux vertus est aisé à comprendre. Dans son *Fürstliche Baumeister* qui venait tout juste d'être publié, Paul Decker avait placé ces deux figures de part et d'autre de Minerve, la déesse de la Sagesse, dans un plafond peint présenté comme parfaitement adéquat à un palais royal. Ici, c'est le margrave Georges-Guillaume qui occupe la place de Minerve. Comme chacun sait, la sagesse est la plus grande des vertus chez un prince.

Entre les deux figures, sur l'entablement de la porte, une tête, qui, à première vue, paraît énigmatique et semble n'avoir aucune raison d'être, fait saillie. Ses plumes ornementales stylisées pourraient laisser entendre qu'il s'agit de la tête d'un Indien; et ses traits confirment cette première

6. Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1603, p. 309-310; Edition française : Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1643/1644, I^{re} partie, p. 110.

7. Ripa, 1603 (note 6), p. 446-447; Edition française 1643/1644 (note 6), I^{re} partie, p. 179-180.

impression. L'expression de son visage est celle d'un être en proie au malheur et à la souffrance. Cet « Indien » représente, tout comme les figures grotesques visibles précédemment entre les pierres bosselées des murs extérieurs, l'être humain n'ayant pas été touché par la grâce. On soutenait à l'époque l'idée que les païens d'Amérique, considérés comme appartenant à une culture tout à fait primitive, aspiraient au Salut via le christianisme et la civilisation. On retrouve cette idée, par exemple, à la résidence de Wurtzbourg, dans la fresque peinte par Giambattista Tiepolo dans la cage d'escalier.

Dans le cas de Bayreuth, le Salut au sens chrétien du terme se trouve garanti par le margrave, qui fait figure d'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Au centre du fronton brisé, un cartouche, surmonté de l'aigle de Brandebourg, arbore son monogramme. Cette porte marque, avec son décor sculpté, le passage du milieu non civilisé des créatures terrestres à un autre monde, le monde supérieur de la lumière divine.

Le « parcours initiatique » dans l'univers du monde terrestre peut donc être résumé ainsi : après la purification opérée dans la grotte et la « révélation » de la nature supérieure du margrave s'imposait, dans la nature encore sauvage, une phase de méditation et de silence pour l'aspirant transformé en véritable ermite, mais il ne faut pas perdre de vue que le but de tout ce parcours était de pénétrer dans le « sanctuaire » du souverain, c'est-à-dire l'aile de la salle des fêtes. Passer la porte de la salle des fêtes, c'est entrer dans un autre monde, ce qui déterminait la dimension hautement symbolique de son franchissement.

Le « sanctuaire », pour reprendre ce terme, cache en son sein une salle des fêtes majestueuse, qui s'oppose en tout point aux aménagements abordés jusqu'ici. Quiconque y pénétrait à l'issue de son parcours laissait définitivement derrière lui la nature sauvage. Un simple coup d'œil au plafond permet de comprendre que la salle est consacrée à l'ordre de la Sincérité : sur les murs en largeur plane l'aigle de Brandebourg associé à la croix de l'ordre. La salle compte de nombreuses autres références à l'ordre. Mais ce qui frappe quand on entre, c'est l'élégance discrète du décor mural. Les pilastres, qui reposent sur un socle continu, ne font guère saillie par rapport à l'alignement des murs. Le camaïeu de gris, qui domine, résulte de l'emploi d'un matériau rare, le marbre de Bayreuth.

Au-dessus des fenêtres et des portes latérales ont été peintes, entièrement en ocre, des scènes extraites des *Métamorphoses*. La voûte, percée sur les côtés de balcons réservés aux musiciens, comporte en son centre une grande fresque représentant le dieu du Soleil, Apollon⁸, qui permet au futur membre de l'ordre de comprendre qu'il est parvenu à son

8. Cette fresque, attribuée à Gabriel Schreyer, fut fortement endommagée pendant la Seconde Guerre mondiale, mais a pu être reconstituée à partir de photographies.

but, ce lieu qui était son but quand il s'était glissé, dans le parc, sous le mont Parnasse et où, aspergé par l'eau inspiratrice, il avait commencé son parcours initiatique. Apollon symbolise le souverain au pouvoir absolu, et donc le fondateur de l'ordre, le margrave Georges-Guillaume. Quiconque s'en remet à lui est « éclairé » par la lumière qui émane de sa personne, semblable à celle du soleil. Apollon a été utilisé pour incarner l'absolutisme, certes parce qu'il est le dieu du soleil, le soleil étant source de vie, mais aussi et surtout en raison de l'évolution que lui prête le récit mythique. Alors qu'il avait provoqué la colère de son père quand il était jeune, il professa par la suite la modestie et la modération. Il adopta comme devises : « Nulle démesure » et « Connais-toi toi-même ». Il finit par dompter l'impétuosité des muses et devint leur premier danseur au sein de chorégraphies solennelles. Platon a mentionné dans *La République* l'effet moral de la musique apollinienne. Lorsque les arts fleurissent en Europe ou comme ici à Bayreuth, ils prouvent implicitement qu'est atteint le plus haut niveau de civilisation. Comme l'affirme le poème dithyrambique placé au début de l'Evangile de Luc dans le *Codex Aureus Epternacensis* (vers 1030) : « Ô être humain ! Tu es constitué des quatre premiers éléments. Si tu ne parviens pas à dépasser ce stade, à devenir fils de la Lumière, tu sombreras dans la mort. »

En quittant cette salle par la porte nord, on découvre une autre tête sculptée à vocation spéculaire, aussi judicieusement placée que celle que l'on aperçoit dans la cour intérieure. Ce n'est cependant plus un visage d'Indien marqué par la souffrance qui vous regarde, mais celui d'un homme hilare, sauvé par la civilisation du margrave. De manière à montrer de nouveau le rôle joué par celui auquel on doit ce bonheur, ce sont les armes du margrave qui apparaissent cette fois-ci sur le fronton. Elles sont flanquées de deux figures : à gauche, Hercule, symbolisant la force vertueuse du souverain ; et, à droite, Pan. Vivant et jouant de la flûte dans une nature arcadienne, ce dernier renvoie à une tout autre perception de la nature que les créatures monstrueuses représentées sur les murs de la grotte. Si celles-ci souffraient parce qu'elles n'avaient pas été touchées par la grâce, Pan vit en parfaite harmonie avec la nature, comme lors de l'âge d'or, pensait-on.

Même la végétation autour du château se faisait et se fait encore aujourd'hui en partie l'écho de ce que l'architecture exprime. Devant le château et le long de ses deux grands côtés, c'est-à-dire du mont Parnasse jusqu'à la hauteur de la façade de la salle des fêtes, se dressaient autrefois des tilleuls plantés en quinconce. A l'époque baroque, ils représentaient la nature et son désordre. Au nord de la salle des fêtes se situe en revanche un petit parterre baroque, qui ouvre au loin sur le paysage environnant. Ce parterre fait lui aussi allusion, par sa symétrie, à l'ordre fondé par le margrave. Et l'eau est de nouveau présente. Une mince cascade, qui dévale

le versant avant de se jeter dans le Main Rouge (*Roter Main*), fait en effet entendre son clapotis. La sagesse du prince rayonne dans le monde, ce jardin passant, aux yeux des contemporains de l'absolutisme, précisément pour l'image du monde.

Le château de l'Ermitage du temps de la margravine Wilhelmine

La princesse Wilhelmine, fille du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume I^{er}, était âgée de vingt-deux ans lorsqu'elle épousa Frédéric, l'héritier du margraviat de Bayreuth. Il serait plus exact de dire qu'elle fut mariée à ce dernier, car leur union fut politique. Leur mariage devait mettre fin aux querelles des parents relatives au choix des époux. En outre, le margraviat de Bayreuth présentait pour la Prusse un intérêt stratégique. Wilhelmine, qui ne connaissait pas son futur époux, céda sous la pression. Elle perçut à vrai dire ce mariage comme un sacrifice, et son départ de Berlin à destination de la Franconie comme un exil. Ce fut pourtant un mariage heureux et les deux époux, qui avaient des goûts communs, réalisèrent ce que nous appelons aujourd'hui «le Bayreuth de la margravine Wilhelmine».

Frédéric fit cadeau de l'Ermitage à son épouse dès 1735, c'est-à-dire juste après son arrivée au pouvoir. Cette date allait marquer une rupture dans l'utilisation traditionnelle de l'Ermitage, car Wilhelmine avait en



5 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La façade de la salle des fêtes

tête un plan extrêmement ingénieux, destiné à transformer le château de l'ordre en une petite résidence d'été.

A l'aile de la salle de marbre fut ajouté à chaque extrémité un pavillon comptant cinq salles, et les deux pièces situées entre la salle de marbre et ces extensions furent remaniées. Etant donné que les extensions doublèrent quasiment la longueur de l'aile nord, le château prit un tout autre aspect. Ainsi fut-il possible de créer de chaque côté une aile pour le margrave et une aile pour la margravine. En face des salles construites du temps de Georges-Guillaume virent le jour deux véritables appartements officiels avec, entre autres, une antichambre, une salle d'audience, une chambre à coucher et un cabinet. Il est vrai que l'ordre de succession des pièces ne correspond pas toujours à l'ordre traditionnel en raison des dimensions limitées du bâtiment.

La nouvelle façade, large et très rythmée, fit du château un édifice beaucoup plus représentatif que ne l'avait été le petit bâtiment d'origine (ill. 5). Avec la création d'une nouvelle façade principale, la façade de la construction en forme de grotte se trouva reléguée à l'arrière du bâtiment. Wilhelmine ne toucha cependant absolument pas à la structure que Georges-Guillaume avait donnée à l'édifice et dont le symbolisme ne lui échappait pas. Ainsi se trouve-t-on face à un cas unique, à savoir la coexistence (jusqu'à nos jours) de deux programmes iconographiques de signification différente, totalement indépendants l'un de l'autre, ce qui fait du château l'un des édifices les plus singuliers du XVIII^e siècle.

Dans le cadre de cet essai, il n'est pas possible d'examiner dans le détail l'ensemble du programme iconographique. Nous laisserons donc complètement de côté l'aile du margrave et étudierons brièvement l'aile de la margravine.

L'aile de la margravine

De la salle des fêtes datant de Georges-Guillaume, que Wilhelmine n'a absolument pas modifiée, on passe dans l'antichambre. Là, c'est essentiellement le décor du plafond que Wilhelmine a renouvelé. Encadrée par un stuc poli d'un bleu extravagant, une peinture de Wilhelm Wunder représente des femmes romaines remettant à l'ennemi des bijoux et de l'argent afin d'empêcher le pillage de leur ville. Un soldat pèse ces richesses tandis qu'un autre tient à la main un étendard romain. Cette scène illustre un terrible épisode des guerres entre Romains et Etrusques sous Camille en l'an 395 av. J.-C. Cette conduite exemplaire fait référence à Wilhelmine elle-même, en particulier à une des vertus des souverains qu'elle s'attribue, à savoir l'abnégation. Dans l'intérêt de l'Etat, elle sacrifierait tous ses biens comme les Romaines le firent.

Quand on cherche dans cette peinture allégorique, au-delà de la simple évocation morale, un rapport concret avec la biographie de Wilhelmine, on peut y voir une allusion à la situation qu'elle connut à Berlin : pour mettre fin aux querelles de sa famille, Wilhelmine fut prête à n'importe quel sacrifice.

Dans la même salle, une peinture de Rymer Nickelen enchâssée dans le lambris du trumeau de la cheminée constitue pour ainsi dire une pièce unique. Elle représente Timoclée qui, issue d'une famille thébaine distinguée, fait tomber dans un puits un général macédonien qui vient de la violer et de la contraindre à lui donner tout son or et son argent. Alexandre, qui voulait en conséquence la punir sévèrement, fut si impressionné par sa majesté et son récit qu'il la gracia. Cet épisode est relaté par Plutarque dans ses *Mulierum virtutes* (Conduites méritoires de femmes) ! Que Wilhelmine ait consulté ce traité consacré aux vertus des femmes pour élaborer le programme iconographique est fort révélateur de sa posture.

Nous quittons maintenant la partie du bâtiment construite sous Georges-Guillaume pour entrer dans la salle d'audience. Quiconque y pénètre remarque immédiatement la plus grande exubérance des formes ornementales, qui signale le statut supérieur de cette salle. Celui-ci se trouve d'ailleurs confirmé, au registre inférieur, par les médaillons de style rocaille dans lesquels figurent, en buste, Junon, Diane et Vénus. La quatrième déesse, Minerve, est évoquée au travers de son bouclier en peau de chèvre, l'égide. En dehors de ces allégories traditionnelles, Wilhelmine a choisi pour le reste du décor peint des thématiques très personnelles.

Tiennent lieu de dessus-de-porte deux peintures ayant respectivement pour thème la mort de Lucrèce et les adieux d'Hector et d'Andromaque. Dans les deux cas, il s'agit de femmes qui ont sacrifié leur bonheur personnel à une cause plus noble. L'une renonce à son époux, qui part au combat en sachant qu'il n'en reviendra pas vivant. L'autre se donne la mort après avoir été violée par un des fils du roi de Rome. Même si le visiteur peut être surpris de voir le thème de la mort traité dans une salle d'audience, il perçoit avant tout le statut d'exemples de vertu des deux femmes dont l'histoire est ici évoquée avant de faire le lien avec Wilhelmine.

La peinture du plafond lui semblera en revanche totalement énigmatique (ill. 6). Ce décor peint est, avec son cadre en stuc doré, le décor de plafond le plus important de tout le château. Il est signé et daté « Stephanus Torelli Pinxit Anno 1740 ». Cette œuvre est inspirée de modèles berlinois que Wilhelmine connaissait pour les avoir vus aux châteaux de Charlottenbourg ou de Köpenick. Il pourrait s'agir de la première représentation picturale de l'histoire de Chilonis et Cléombrotos, telle que l'a rapportée Plutarque dans la biographie d'Agis. Si Wilhelmine



6 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, Le plafond de la salle d'audience de la margravine, *Chilonis et Cléombrotos* de Stefano Torelli (1740)

n'avait pas précisé dans ses mémoires le sujet de cette peinture, nous aurions eu beaucoup de mal à identifier la scène.

L'histoire est la suivante : le roi de Sparte Léonidas II, qui commença à régner au milieu du III^e siècle av. J.-C., fut chassé de Sparte pour s'être montré résolument hostile à toute réforme, et fut remplacé par son gendre Cléombrotos. Peu de temps après, ses partisans réussirent cependant à le replacer sur le trône. Pendant son exil, sa fille avait porté des habits de deuil et s'était brouillée avec son époux. Au retour de Léonidas, elle demanda cependant à celui-ci de gracier son époux, alors en danger en tant qu'opposant, et suivit ce dernier dans son exil. Il est assez facile d'imaginer le plaisir que Wilhelmine devait ressentir intérieurement quand un invité regardait, l'air immanquablement gêné, la peinture du plafond. Sans trop savoir ce qu'il devait en penser, il paraît toutefois certain que la ressemblance indéniable entre la figure principale et la margravine supposait une relation entre celle-ci et l'héroïne difficilement identifiable.

Cette peinture représente très précisément le moment où le couple sort du temple de Neptune, dont il vient d'être chassé par le roi. Certains détails mettent en lumière le fait que le couple banni renvoie effectivement au couple que Wilhelmine formait avec son époux. Ainsi, un petit chien assez amusant est curieusement assis sur la deuxième marche du

haut. Par l'intermédiaire d'une ligne reliant la lance du soldat, située dans le bas de l'œuvre, à la hampe de l'étendard, ce chien est mis en relation avec Chilonis, et donc Wilhelmine, car il s'agit très clairement de Folichon, le cavalier King Charles auquel la margravine était très attachée. Le casque de dragon de Cléombrotos renvoie, quant à lui, à la personne de Frédéric. Le margrave s'était fait plusieurs fois peindre en commandant d'un régiment de dragons prussien, pourvu d'un casque de ce type.

La scène est donc la suivante : Wilhelmine et Frédéric sont envoyés en exil par le Roi-Sergent, le père de Wilhelmine ! Il n'y a pas plus original. Pour comprendre pourquoi c'est précisément le moment le plus douloureux de l'existence de Wilhelmine qui occupe une place éminente dans le décor de sa salle d'audience, il faut se reporter à sa biographie : il lui fut ordonné d'épouser Frédéric afin de mettre fin, par son départ de Berlin, aux querelles de ses parents. Wilhelmine avait toute raison de se sentir envoyée en exil. Il ressort de ses mémoires qu'elle accepta son destin en adoptant une attitude correspondant à l'idée que



7 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, Le Cabinet japonais

son frère se faisait d'un souverain, c'est-à-dire en véritable serviteur de l'Etat. Le sujet de cette peinture est donc, là encore, la vertu.

L'absence de résignation chez Wilhelmine et sa façon de prendre son exil comme un nouveau départ dans la vie montrent la grandeur et la force de sa vertu. Quelle forme revêtit ce nouveau départ ? Quand on ouvre les portes de la pièce suivante, le précieux Cabinet japonais (ill. 7), on découvre une pièce ornée de panneaux laqués, soit un monde totalement différent, un univers extrême-oriental empreint de sérénité. Situé dans une enfilade de pièces traditionnelle, le cabinet constitue le somptueux point d'orgue de cette enfilade, qu'il clôt. Le fait que la chambre à coucher ne précède pas le cabinet, et n'arrive qu'après, est certainement lié à la configuration du plan.

Les deux principaux panneaux sont deux authentiques bas-reliefs est-asiatiques, que Frédéric le Grand avait offerts à sa sœur. Les autres sont de superbes imitations, répertoriées dans un inventaire comme étant « l'œuvre de son Altesse Royale »⁹. Un des panneaux, représentant une scène d'hommage chinois, est monogrammé et daté de 1739. Les lettres « F » et « W », auxquelles on a donné l'aspect de caractères chinois, sont les initiales de Frédéric et de Wilhelmine.

L'intérieur des battants de porte est orné de motifs floraux afin de donner au visiteur l'impression d'entrer dans un parc. Les scènes chinoises peintes au plafond, qui comportent des figures et des plantes, ont aussi pour toile de fond un espalier. La scène principale représente une cérémonie du thé féerique. Nombreux sont ceux qui ont déjà souligné la ressemblance entre la souveraine qui boit le thé et la margravine. Et voilà Wilhelmine transformée en impératrice de Chine !

Wilhelmine avait grandi en un temps où battait son plein la mode des chinoiseries. En 1709, date de sa naissance, Berlin en était devenu l'un des principaux centres. A la suite de cet engouement décoratif, à partir de la fin du xvii^e siècle, la philosophie chinoise s'était également répandue en Europe. On admirait alors tout particulièrement la pensée de Confucius. Sa théorie des vertus en harmonie avec les lois de la nature rejoignait des conceptions occidentales similaires. La sagesse, la bonté, la fidélité, le respect et le courage étaient présentés comme les préalables indispensables à l'établissement de rapports raisonnables entre les êtres humains. Et seul le « Sage » – un concept clé chez Confucius –, c'est-à-dire l'élite, l'homme de qualité, était perçu comme véritablement capable de devenir un être en soi parfaitement accompli et de réaliser son destin au travers de son action pour la communauté. Cet aspect moral doit avoir rencontré un écho tout particulier dans le Berlin protestant de ces années-là. *La*

9. Inventaire après décès de 1758, l'année de la mort de la margravine, Bamberg, Staatsarchiv, Titulus XXV.



8 Bayreuth, Vieux Château de l'Ermitage, La salle de musique

Morale de Confucius. Philosophe de la Chine (Amsterdam, 1688), qui figure aujourd'hui encore dans la bibliothèque de Wilhelmine, fut vraisemblablement pour elle une grande source d'inspiration. Mais on peut aussi considérer la question sous un autre angle et se demander si la margravine ne prêta pas ses traits à l'impératrice de Chine parce qu'elle se percevait comme quelqu'un qui avait fait siennes toutes ces qualités morales.

C'est sans doute la clé qui permet de comprendre l'Ermitage de Wilhelmine : la princesse considérait son ermitage comme une cour idéale au sens où l'entendait Confucius, et c'est cette cour qu'elle a représentée sur les panneaux muraux. Là se trouve en effet représentée la vie de cour sous ses aspects les plus variés, aussi bien la chasse que la cérémonie du thé, le cérémonial que les parties de campagne.

Lorsque le visiteur arrivait dans la salle suivante, il retrouvait le monde européen. Dans la somptueuse salle de musique (ill. 8), un des points d'orgue de l'art décoratif allemand de style rococo, la décoration a pour thèmes la musique et l'amitié. Les murs sont subdivisés en compartiments, ornés chacun d'un trophée de musique stuqué et du portrait d'une dame proche de la margravine, une parente ou une dame de la cour. Ces portraits sont de la main d'Antoine Pesne, peintre à la cour de Prusse, et de son atelier. On est en droit de se demander pourquoi un tel cycle a été déployé dans une salle de musique, et ce, dans une composition murale aussi riche.

Les reliefs stuqués du plafond l'expliquent. Le relief central représente Orphée assis sur un nuage. Avec son chant et les sons qu'il tire de sa lyre, il charme les plantes et les animaux. Devenues dociles, les bêtes sauvages sont allongées près du troupeau. Le ciel semble empli de musique ; c'est en tout cas ce que suggèrent les merveilleux décors à base d'ornements fantastiques, constitués de putti, d'instruments de musique, de rocailles et de guirlandes de fleurs se fondant les uns dans les autres. Il est fait ici allusion à l'idée que l'harmonie de la musique apaise les passions. Cette idée, appliquée aux personnes qui faisaient de la musique dans cette salle sous la direction de la margravine, sous-entend que celles-ci connaissaient, dans l'harmonie céleste du royaume de Wilhelmine, une paix paradisiaque.

Replacée dans ce contexte, la galerie de portraits de la salle de musique prend un sens qui va bien au-delà de celui que peuvent avoir les séries de portraits comparables. En effet, nous n'avons pas affaire ici uniquement à des portraits de dames de la cour ou d'autres femmes de haut rang faisant partie de l'entourage de Wilhelmine, mais à un cercle d'amies. Le plus connu de ces portraits est celui d'Albertine de Marwitz, à laquelle Wilhelmine vouait une profonde amitié. A l'Ermitage, celle-ci avait fait graver sur un des piliers du théâtre romain l'inscription suivante : « ALBERTINE DE / MARWIZ / MIEUX GRAVEE DANS MON / COEUR QUE SUR LA PIERRE. W. »

C'est là que s'arrête notre visite du Vieux Château. La salle suivante, le cabinet chinois aux miroirs brisés, dans laquelle Wilhelmine écrivit ses célèbres mémoires – rédigés aussi en partie dans le cabinet d'étude, qui fait suite à cette salle –, mériterait un examen approfondi. Sa décoration est cependant plus tardive et n'entre pas dans le cadre de cet essai. C'est également le cas des salles suivantes : outre le cabinet d'étude, citons notamment la chambre à coucher et le cabinet de travail, dans lequel la margravine peignait des tableaux et réalisa probablement les panneaux laqués que nous avons mentionnés plus haut. Ces salles font partie de ses appartements privés, décorés différemment.

En conclusion

Guère plus de deux décennies séparent la partie du château datant de Georges-Guillaume de celle datant de la margravine Wilhelmine. Elles sont pourtant aux antipodes l'une de l'autre, bien que procédant d'un fondement commun, à savoir le besoin de légitimation du pouvoir.

La mise en scène imaginée par Georges-Guillaume est liée à l'idée de la grâce divine. En tant qu'Elu, le souverain garantit sur Terre le maintien de l'ordre divin. Pour ce faire, il s'entoure d'un cercle de repré-

sentants de la noblesse soigneusement sélectionnés. Il en fait ses obligés en les nommant membres de l'ordre qu'il a fondé. L'iconographie choisie par Georges-Guillaume est tout à fait conventionnelle. Ce qui ne l'est absolument pas, en revanche, c'est la forme architecturale conférée au château pour les besoins de la mise en scène. On ne connaît aucun édifice comparable. Le célèbre Trianon de porcelaine et le château de Marly, que Louis XIV avait faits construire respectivement en 1670 et 1676, ne se présentent à cet égard que comme de très vagues modèles.

L'idée originale de créer un parcours initiatique traversant l'édifice est probablement tributaire d'une conception empruntée à l'alchimie et très répandue à cette époque en Allemagne. Les alchimistes pensaient qu'on pouvait transformer une matière (*hylè*) en lui transférant les principes nobles de l'or et de l'argent. L'être humain devait, lui aussi, être soumis à un tel processus d'ennoblissement pour pouvoir être admis dans l'auguste cercle de l'ordre de la Sincérité.

En tant qu'adepte convaincue des Lumières, Wilhelmine prit une voie diamétralement opposée. Elle chercha en effet à rendre légitimes les choix qui lui avaient été imposés au cours de sa vie à travers la transposition décorative de son tempérament vertueux. Les diverses scènes de suicide représentées dans le château permettent de penser que Wilhelmine faisait même de sa vertu une question de vie ou de mort – une question avec laquelle on ne saurait transiger. Ainsi Wilhelmine s'émancipe-t-elle des thématiques traditionnelles, auxquelles elle substitue un univers iconographique totalement personnel, dont le thème est son propre destin.

La margravine a brièvement décrit, dans ses mémoires, les salles de l'Ermitage. Quand on songe cependant à quel point elle s'est étendue sur toute sorte de choses insignifiantes, on est étonné qu'elle ait consacré si peu de pages au château. Elle s'est uniquement contentée de le décrire. On cherche en vain des explications permettant de comprendre pourquoi elle a choisi des scènes et des sujets si originaux, qui ne furent quasiment jamais représentés ailleurs qu'ici. Ce choix était en fait délibéré :

« On trouvera peut-être singulier, écrivit-elle dans ses mémoires, que j'aie choisi tous ces sujets d'histoire pour en orner mes plafonds, mais j'aime tout ce qui est spéculatif, et tous ces sujets d'histoire que j'ai choisis, représentent autant de vertus, qu'on auroit pu peut-être mieux habiller à la moderne par des emblèmes, mais qui n'auroient pas tant réjoui la vue¹⁰. »

10. *Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, Margrave de Bareith, sœur de Frédéric le Grand, depuis l'année 1706 jusqu'à 1742, écrits de sa main*, Leipzig, 1888, année 1736, p. 250.

Par ces quelques mots, qui formulent de façon laconique une théorie de l'art très charpentée, elle fit comprendre qu'elle ne souhaitait nullement parler du sens qu'il convient de donner aux peintures. Wilhelmine était parfaitement au courant des idées des Lumières, telles qu'elles allaient être formulées autour de 1760 par Algarotti, qu'elle connaissait personnellement, et trente ans plus tard par Sulzer. Du point de vue de ces théoriciens, il fallait instaurer un mode d'approche sensoriel de l'histoire, et le spectateur d'une œuvre d'art devait être à la fois saisi et instruit. C'est exactement ce que Wilhelmine réussit à faire avec la décoration des salles de l'Ermitage. Deux paradigmes allaient dès lors coexister au château de l'Ermitage : celui de l'absolutisme et celui des Lumières.