

Portretten van het vroegmoderne Rome, antiek en modern

Maarten Delbeke

Sinds de stichting van Constantinopel zijn veel steden ooit een ‘nieuw Rome’ geweest.¹ Daarnaast hebben allerlei politieke, religieuze of artistieke programma’s in de loop van de westerse geschiedenis vorm gekregen door ze te spiegelen aan een min of meer imaginair of feitelijk beeld van de *Urbs*. Dat Rome zo een belangrijk model van de stad vertegenwoordigt, hangt samen met het historische feit dat alleen Rome de hoofdstad is geweest van zowel een wereldrijk als van een wereldgodsdienst. Het centrum van het christendom is in de huid van het antieke Rome gekropen, en de hoofdstad van Italië op haar beurt in de huid van dat amalgaam. Precies omdat Rome zelf bestaat uit een opeenvolging van ‘oude’ en ‘nieuwe’ Romes, belichamen weinig (of geen) westerse steden zo krachtig de noties van centrum en oorsprong. Niet alleen de materiële stad biedt een model voor een programma van renovatie, maar ook haar geschiedenis.

De uniciteit van Rome bestaat er dan ook in dat de stad – en alleen deze stad – steeds tegelijkertijd een oud en een nieuw Rome is. De historische of geografische afstand, die andere steden toelaat zich aan haar te spiegelen, is er tot een absoluut minimum gereduceerd. Een treffende verbeelding van dit onderscheid tussen Rome en elke andere stad is in de vroegmoderne periode terug te vinden in het katholieke ritueel van de jubileumjaren. Tijdens het vijftiengjaarlijkse jubileum wordt Rome de figuur van een nieuw Jeruzalem. Pas aan het einde van het Roomse heilige jaar vangt in elke andere bisschopsstad het jubileum aan. Alleen na de rituele herstichting van de moederstad kan ze worden gekopieerd.

Wat Rome dus karakteriseert, is niet zozeer dat elk ‘nieuw Rome’ er een specifieke en betekenisvolle verhouding construeert tot de ‘oude’ stad, maar dat die nieuwe stad zich noodzakelijkerwijze op dezelfde plaats bevindt als (op, naast, tussen,

¹ Zie bijvoorbeeld R. Krautheimer, *Tre capitali cristiani. Topografia e politica*. Turijn 1987; G. Labrot, *Roma caput mundi. L'immagine barocca della città santa 1534-1677*. Napels 1997; Christine Smith, *Architecture in the culture of early humanism*. Oxford 1992, 150-170, over Manuel Chrysolaris' *Vergelijking van het oude met het nieuwe Rome* (1411).

tegen) het oude Rome. Of, anders uitgedrukt, al wat in Rome staat, behoort steeds het oude en het nieuwe Rome toe. Elk bouwsel, kunstwerk, overblijfsel is steeds de ruïne van een *Roma antica* en het model voor een *Roma moderna*. Niets in Rome is één, en precies daarom onttrekt de stad zich (vaak in weerwil van zichzelf) aan de verdenkingen waaraan bijvoorbeeld Brugge blootstaat. Net als in Rome construeert de ervaring van Brugge zich rond een dialectiek tussen een heden en een verleden - dit verleden is even amorf als imaginair. Maar Brugge lijkt te weigeren rekenschap af te leggen van het proces van transformatie, dat aan deze dialectiek ten grondslag ligt. In Brugge staan er geen ruïnes, alleen de modellen van een stad die, hoezeer ze ook het verleden evoceert, zonder geschiedenis lijkt te zijn. Brugge schijnt er alles aan te doen om elke interventie in de stad en haar beeld naar één project te laten convergeren. Daarom is de kritische beschouwer er snel toe geneigd Brugge ‘onecht’ te verklaren. Brugge lijkt ons te dwingen om te kiezen welke stad we willen zien, en duwt ons zo in de rol van medeplichtige of aanklager.

Rome biedt zelden de gelegenheid om de hele stad vanuit één gezichtspunt waar te nemen. De stad kan tot beschouwing uitnodigen zonder een volledige identificatie toe te laten; er blijft doorheen het ene Rome altijd een ander schemeren.² Zo is het onmogelijk om naar het pauselijke Rome te kijken zonder het antieke Rome te zien en vice versa; Jennifer Montagu heeft bijvoorbeeld treffend ‘de invloed van de barok op de beeldhouwkunst van de klassieke oudheid’ beschreven.³ Met andere woorden, de verhouding tussen *Roma antica* en *Roma moderna* is niet die tussen ‘een’ heden en ‘een’ verleden, maar tussen twee toestanden, of misschien beter tussen twee interpretaties van de stad zoals ze zich aandient. Daarom ook stroomt de ‘veelheid’ of de ‘veelvuldigheid’ van Rome samen in de twee polen *Roma antica* en *Roma moderna*. Hoewel Rome ongetwijfeld ‘vele steden’ is (om Mil de Kooning over Gent te parafaseren), is het vooral, altijd en onvermijdelijk, twee steden, twee soorten stad, een rest en een ideaal.

Die unieke situatie legt bijzondere voorwaarden op aan de voorstelling van de stad. Als Rome, op elk moment van zijn bestaan, inderdaad een amalgaam is van ruïne en model, lijkt het passend om die voorwaarden uit te drukken in termen van de theorie van de imitatie, het model bij uitstek om de verhouding tussen ‘antiek’

² Bart Verschaffel, *Rome. Over theatraliteit*. Mechelen 1990.

³ Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. New Haven 1989.

overblijfsel en nieuwe creatie te conceptualiseren. In een van de *loci classici* van de imitatie-theorie definieert Seneca de succesvolle verhouding tussen een nieuwe creatie en haar voorbeeld als de gelijkenis tussen vader en zoon.⁴ Het merendeel van Rome is tot stand gekomen volgens dat imitatie-principe, dat een soms minimale maar steeds noodzakelijke afstand tussen model en kopie impliceert, en tegelijkertijd een genealogie suggereert. Precies daarom is de metafoor ook van toepassing op de verbeelding van de stad. In vergelijkbare termen geformuleerd, elke afbeelding van Rome is als een portret waarop in dezelfde persoon tegelijkertijd de vader en zijn zoon, de moeder en haar dochter te zien zijn. Als op een devotieprentje dat, afhankelijk van de inclinatie van het beeld, de gekruisigde of verzezen Christus toont, peilt elke afbeelding van Rome – elke registratie van een of ander ‘heden’ – tegelijkertijd naar een verleden en een toekomst, als getroffen door een zinding die bepaalde aspecten afwisselend vervaagt en scherp stelt.

De gravure, de belangrijkste representatietechniek in de periode die ons hier aanbelangt, is een medium dat zijn auteur en beschouwer dwingt die zinding te lokaliseren, of tenminste er rekenschap van af te leggen. Tot diep in de zeventiende eeuw neigt de gravure immers naar het project. Weinig ondernemingen maken dat beter duidelijk dan het boekvoorstel dat Raffaël rond 1519 in een brief aan paus Leo X formuleert.⁵ De brief licht het plan toe om van op de zeven heuvels van Rome de volledige antieke stad gedetailleerd op te meten, om ze vervolgens op te delen in de 14 *rioni* of wijken die door keizer Augustus waren ingesteld. Binnen elke zone zou Raffaël voor alle gebouwen een plan tekenen. Uitzonderlijke, ‘exemplarische’ bouwwerken zouden bovendien worden weergegeven in plan, aanzicht en snede. Een plattegrond van het hele grondgebied zou vervolgens toelaten om het antieke met het moderne Rome te vergelijken. Kortom, op basis van de nog bestaande overblijfselen in de ‘moderne’ stad zou een volledige, getekende reconstructie van het keizerlijke Rome worden gemaakt, die vervolgens als een traktaat zou worden gepubliceerd. Raffaëls project is uitdrukkelijk bedoeld om volwaardige en systematisch uitgewerkte

⁴ Zie M. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*. Oxford 1995.

⁵ I. Rowland, ‘Raphael, Angelo Colocci, and the genesis of the architectural orders’, in: *Art Bulletin* 76 (1994), 81-104; Raphaël en Baldassar Castiglione, *La lettre à Léon X*. Francesco Paolo di Teodoro (ed.), Françoise Choay en Michel Paoli (trans.). Parijs 2005.

voorbeelden te formuleren voor de eigentijdse bouwpraktijk. Deze verregerende radicalisering van het antiquarische onderzoek, dat vanaf de vijftiende eeuw in Rome werd gevoerd, heeft als consequentie dat in het proces van het meten en het tekenen de afstand tussen het antieke en het moderne Rome wordt opgeheven of, misschien beter geformuleerd, herijkt: het onvolmaakte, ruïneuze heden wordt afgezet tegen het volmaakte project van een ‘modern’ Rome, dat ooit heeft, en later opnieuw zal bestaan. In het meten van de ruïnes en het tekenen en later reproduceren van de reconstructies wordt de net omschreven zinding, die een bepaald gebouw of zelfs een hoop stenen steeds weer heen en weer schuift tussen verschillende toestanden van het project ‘Rome’, door haar neutralisering productief gemaakt: de ruïne wordt tegelijkertijd een herinnering aan en een voorafspiegeling van *Roma moderna*.

Hetzelfde proces, het aflijnen van een project op basis van een nog onvolkomen, zelfs ruïneus heden, valt af te lezen van de gravure uit 1569 van Michelangelo’s ontwerp voor de nieuwe Sint-Pieters, vervaardigd door Etienne Dupérac. Op een moment dat het project van de inmiddels overleden Michelangelo, net als de restanten van de oude kerk en de gebouwdelen die zijn voorgangers architecten hadden opgericht, gedegradieerd dreigt te worden tot een naar believen af te breken of te imiteren ruïne (een proces dat Maarten van Heemskercks voorstellingen van de bouwwerf treffend illustreren), codificeert de gravure (samen met aanzetten van verschillende gebouwdelen die stringent elke toekomstige interventie bepalen) het beeld van de nieuwe Sint-Pieters. Veel succesvoller dan Sangallo’s monumentale maquette, die – ook in de ogen van tijdgenoten – eerder fungeerde als een substituut dan als een project voor een nieuwe kerk, roept de gravure het gebouw in het leven, en markeert daarmee het moment waarop het bouwproces ontsnapt aan de cyclus van ‘creatieve destructie’ (Horst Bredekamp) en het nieuwe gebouw een ‘realiteit’ wordt.⁶

Hoewel voorstellingen van de stad of van een stuk stad zoals ze aan een waarnemer verschijnen in de regel minder expliciete uitspraken doen over een toekomstige, wenselijke toestand, doen ze nochtans hetzelfde als de gravure van Dupérac. Het beeld organiseert de relatie tussen *Roma moderna* en *antica*. Die functie

⁶ H. Bredekamp, *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*. Turijn 2005.

kan worden afgelezen van de reisgids.⁷ Onder de titel *Le cose maravigliose* circuleerde er sinds circa 1540 een Italiaanse vertaling van de Latijnse *Mirabilia en Indulgentiae*, een lijst van kerken, met telkens het verhaal van hun stichting en een beknopte beschrijving van hun indulgenties en staties. Een gelijkaardige titel, *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma. Dove si tratta delle Chiese [...], che sono in essa [...] Con un breve trattato delle antichità, chiamato La guida romana*, sierde vanaf 1557 ook de heruitgaven van Andrea Palladio's *Descrittione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Santi in la Città de Roma* (1554), een ongeïllustreerde, bondige en vulgariserende gids, die voor elke kerk het verhaal vertelt van haar stichting en een beschrijving geeft van haar kruisweg, relieken, indulgenties. Palladio concipieerde zijn *Descrittione* uitdrukkelijk als een tegenhanger van zijn *Antichità di Roma*, een beschrijving van het antieke Rome, die eveneens in 1554 voor het eerst verscheen. Dit laatste werk is opgevat als een thematische reconstructie van de antieke stad en is opgedeeld in hoofdstukjes met onderwerpen als de stichting van Rome, de ommuring, de stadspoorten, toegangswegen en bruggen, de paleizen, standbeelden, publieke instituties en de verschillende wijken. Het Vaticaanse paleis is het enige eigentijdse gebouw waaraan een kort artikel wordt gewijd.

Vanaf de uitgave van 1557 verscheen *Descrittione* als *Le cose maravigliose*, ook Palladio's naam verdween van de kaft. De tekst werd voortaan samen uitgegeven met *Le antichità*, waarmee Palladio wel nog als auteur verbonden bleef. De editie van 1588 – het samengestelde werk kende talloze uitgaven - betekende pas werkelijk een keerpunt. Terwijl deze uitgave grotendeels de indeling van de vorige edities volgt, neemt ze voor het eerst houtsneden op. Die afbeeldingen, die de kerken van Rome tonen, werden vervaardigd door de Romeinse uitgever en boekenverkoper Girolamo Franzini en vormden een onderdeel van het uitgebreide corpus illustratiemateriaal waarover de familie Franzini beschikte. Ze werden overigens ook in andere publicaties gebruikt. Franzini's uitgave van Fra Santi's *Stationi delle chiese di Roma* bevat nagenoeg dezelfde gevelgezichten van kerken. In zijn uitgave van Bartolommeo

⁷ Zie L. Schudt, *Le guide di Roma: Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie*. Wenen 1930; *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma: ornato de molte figure, nel quale si discorre de 300. & più chiese. Composto da F. Pietro Martire Felini [...]*. Bartolomeo Zannetti, Rome 1610. Anastatische herdruk: Berlijn 1969; E. D. Howe, *Andrea Palladio and The Churches of Rome*. Binghamton (New York) 1991; A. Caldana, *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Letteratura critica e Catalogo ragionato*. Rome 2003.

Mariani's *Topographia urbis Romae* en van Andrea Fulvio's *Antichità di Roma*, allebei uit 1588, zijn naast houtsneden van antieke monumenten, ook een aantal illustraties van moderne gebouwen en standbeelden opgenomen.

In de eerste geïllustreerde edities van de *Cose maravigliose* komen er enkel houtsneden voor in het deel dat het 'moderne' Rome voorstelt, de stad die tot het midden van de zeventiende eeuw samenvalt met het christelijke Rome. Op een paar markante uitzonderingen na, zijn de houtsneden uniforme, gestileerde voorstellingen van kerken. Alle gebouwen worden frontaal voorgesteld, en zeker de eigentijdse gevels verschijnen als gearticuleerde vlakken (soms met een minimale suggestie van diepte door schaduw), die los in het beeldvlak staan. In het beeldvlak zelf komen geen andere objecten of personages voor; hoogstens suggereert wat arcering een wolk. De nadruk komt te liggen op het profiel van de façade en de interne geleiding in kolommen, pilasters, architraven, pedimenten,... , kortom, op de specifieke toepassing van de 'moderne' architectuur op de vormgeving van de kerken, die in het tekstgedeelte in een lange en ononderbroken geschiedenis worden geplaatst. Op die manier herhalen de houtsneden op een uiterst efficiënte manier het effect van deze nieuwe gevels in de stedelijke ruimte: ze fungeren als 'markers' van een moderne orde, die structuur aanbrengt in het amorf weefsel van de oude stad. Maar in het beeld wordt er weinig ondernomen om die orde ook werkelijk aan dat weefsel te hechten. Als schermen, die los gedacht en gezien kunnen worden van het gebouw dat ze signaleren, benadrukken de houtsneden de tweedimensionaliteit van de gevels. Precies door die geschematiseerde voorstelling van de eigentijdse stad ontstaat in de gids het 'moderne Rome': rond de schematische beelden zit geen zinding, geen twijfel, geen polariteit: ze zijn samen, als een groep, nieuw. De harde lijn van de houtsnede grenst *Roma moderna* haarscherp af.

In de loop van de zeventiende eeuw vervaagt in de reisgids het scherpe onderscheid tussen de voorstelling van de antieke en de moderne stad. De overschakeling op de kopergravure speelt hierin een belangrijke rol. Deze gravures laten, ondanks het noodzakelijkerwijze beperkte formaat van de gidsboekillustratie, meer verfijnde en complexe afbeeldingen toe. Een belangrijke consequentie is de vervanging van de frontale, schematische, 'vlakke' aanzichten hetzij door het soort perspectieven dat op dat moment al langer in grotere *Vedute* wordt aangewend, hetzij door meer gedetailleerde gezichten, die door diepte ook een context suggereren. Met

andere woorden, de randvoorwaarden die de voorstelling oplegt (of de mogelijkheden die de voorstelling in zich draagt), laten toe dat de ambigue, gepolariseerde ‘realiteit’ van de stad het beeld binnensijpelt.

Tegelijkertijd wordt die stad zelf nog steeds gekarakteriseerd door het programma van ‘renovatie’, dat ten grondslag ligt aan de dialectiek tussen het antieke en het moderne Rome. Het is precies dit programma dat de geïllustreerde gidsen willen laten zien. Zoals treffend geïllustreerd door het bouwproces van de nieuwe Sint-Pietersbasiliek, gaat de realisatie van de *renovatio Romae* echter uiterst traag en moeizaam, niet in het minst omdat het programma zich moet realiseren in een uiterst complex en conflictueus veld van belangen en actoren. Hoezeer de paus of de pauselijke families ook streven naar de homogenisering van de stad en haar beeld, hun project kan alleen tot stand komen, wanneer ze erin slagen zowel zeer lokale actoren, zoals huiseigenaars, als machtigere partijen, zoals religieuze ordes en vertegenwoordigers van naties, voor hun zaak te winnen. Het gaat mijns inziens te ver om te beweren dat deze conflicten rechtstreeks ingeschreven worden in afbeeldingen van de stad,⁸ maar het is ongetwijfeld zo dat door zijn voorstelling van Rome de reisgids zich bijvoorbeeld onvermijdelijk aan de zijde van het ‘moderne Rome’ kan scharen, en dus (volstrekt in de lijn van contemporaine ideeën over waarachtigheid als fundamenteel criterium voor elke voorstelling, in tekst of beeld) min of meer subtiele operaties van uitsluiting en projectie uitvoert. Dergelijke projecties waren ongetwijfeld eveneens een commerciële strategie om de houdbaarheidsdatum van het beeld te verlengen: gravures van een ‘feitelijke toestand’ zijn snel gedateerd. Om precies dezelfde reden draagt de steeds nadrukkelijkere weergave van contingenties in de stadsgezichten (zoals voorbijgangers of andere personages) weinig of niets bij tot wat het beeld te tonen heeft. Wanneer echter historische contingenties daadwerkelijk ingrijpen in het project van de stad, is de gravure niet meer dan een schaduw of fantoom. Zo stellen verschillende gidsboeken uit de jaren 1630-40 de nieuwe Sint-Pieters voor met de twee klokkentorens die er sinds de voltooiing van het schip, in 1609, voorzien waren (Matthias Greuter’s gravure van de façade uit 1613 toont de *campanili*). In de jaren 1630 wordt inderdaad aangevangen met de bouw van de torens naar een ontwerp van Gianlorenzo Bernini, maar bekommernissen over de stabiliteit van de portiek van de basiliek leiden tot de afbraak van de half voltooide

⁸ Zie R. M. San Juan, *Rome. A City out of Print*. Minneapolis en Londen 2001.

bouwsels.⁹ Hoe afgewerkt de kerk vandaag ook lijkt, de optimistische gravures herinneren ons eraan dat de basiliek, ondanks alle onnoemelijke inspanningen van bouwers en pausen, nog steeds een ruïne is.

Omdat het gegraveerde minder door zijn voorkomen dan door de keuzes die aan zijn creatie ten grondslag liggen, een project definieert, ook in de bestaande stad, wordt de promulgatie van het beeld een belangrijk attribuut van autoriteit. Het verbeelden van de ‘toestand’ van Rome is niet alleen een act van tonen en laten zien, maar – misschien zelfs vooral – van tonen te kunnen tonen. Als de gravure zich onvermijdelijk allieert met een project voor een ‘modern’ Rome, dan patroneert de opdrachtgever of uitgever dat project, en bevestigt hij dat het tevens ‘reëel’ is, en op een zinvolle manier met de hedendaagse stad kan worden verbonden.

Weinig pauselijke regeringen hebben een zo grote proliferatie van stadsgezichten gekend als die van Alexander VII (1655-67). In een nog geenszins volledig gereconstrueerde of zelfs maar getraceerde productie van stadsgezichten, die reisgidsen, losse prenten, bundels, en zelfs poëziebundels en religieuze traktaten, medailles en schilderijen (de recente restauratie van de Galleria di Alessandro VII in het paleis op de Quirinaal heeft een reeks stadsgezichten blootgelegd) ten toon spreiden, wordt het beeld van het alexandrijnse Rome gecodificeerd.¹⁰ Een bekend en belangrijk voorbeeld van dergelijke gezichten zijn Giambattista Falda’s *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna*, uitgegeven in drie delen in 1665, ’67 en ’69. In deze gravures verschijnen de ‘moderne’ ingrepen, als gevels of als massieve blokken, niet langer als haast zwevende abstracties binnen het beeldveld van de houtsnede, maar als krachtdadige interventies in het weefsel van de stad. Hoewel de ingrepen, mede door de manier waarop ze zijn ontworpen, vaak blijven verschijnen als relatief autonome vlakken met een minieme dikte, kiest Falda ervoor om hun scherpte of ‘nettezza’ over te dragen op de gebouwen – oude en nieuwe, antieke en moderne, belangrijke en banale – die mee in het beeldvlak komen te liggen. De potentiële aantasting van het ‘nieuwe beeld’ dat van de bestaande stad

⁹ S. McPhee. *Bernini and the Bell Towers: Architecture and Politics at the Vatican*. Yale University Press, New Haven 2002.

¹⁰ Zie bijvoorbeeld A. Angelini, M. Butzek, en B. Sani (eds.), *Alessandro VII Chigi (1599–1667). Il papa senese di Roma moderna*. Siena 2000.

zou kunnen uitgaan, wordt geneutraliseerd door letterlijk alles wat in het door Alexander VII gewenste perspectief valt voor te stellen als een onderdeel van zijn *Roma moderna*. De dialectiek tussen het oude en het nieuwe Rome vindt niet meer plaats tussen het afgebeelde en hetgeen uit het beeldkader is gefilterd, zoals in de houtsneden van Franzini, maar tussen al wat in de gravure kan en mag terechtkomen – en daar ‘behandeld’ kan worden – en hetgeen geen afbeelding waard wordt bevonden. Verschillende auteurs hebben daarbij gewezen op de nauwe samenhang tussen Falda’s gezichten en de routes van pelgrims maar vooral ook toeristen doorheen de stad. De reeks gravures spiegelt op die manier de (uiterst waarachtige) illusie voor van een stad waar het project het heeft gewonnen van het fragment, de rest en de ruïne.

Die strategie (of ontwikkeling, zo men wil), die nog steeds aan de orde is in bijvoorbeeld het werk van Giuseppe Vasi, vormt waarschijnlijk een voedingsbodem voor de operaties die Giambattista Piranesi in zijn *Vedute* van Rome uitvoert. Die zichten thematiseren onverbidde de ongemakkelijke verhouding tussen de ‘moderne’ gevels, aanbouwsels, herstellingen of zelfs gebouwen en het oude vlees dat ze omringt. In tegenstelling tot Falda, wiens afbeeldingen door de conventionele inclusie van toekomstige bouwwerken en gave stadsgezichten vooruitkijken, blikt Piranesi steeds naar het verleden. *Roma moderna* is hier altijd reeds *Roma antica* geworden, zoals de huid van een psoriasispatiënt steeds verveld is nog voor ze volwassen is. Piranesi presenteert het onvolmaakt uitgevoerde model van een toekomstige ideale stad, een eerste gooi die meteen ook al de vervolmaking en aftakeling met zich meesleurt, zoals Raffaëls keizerlijk Rome. Het staat nog te bezien of Piranesi’s gezichtspunt inderdaad een afscheid betekent van het project of het programma van de *Renovatio urbis*; de etsers plaatst zichzelf immers in een heden dat nog buiten beeld ligt, en creëert zich zo de vrijheid om het amalgaam van antiek en modern Rome, dat in de gravures wordt geconstrueerd, naar eigen goeddunken te manipuleren. Door die vrijheid – die afhankelijk van de historiografische agenda als een onuitputtelijk potentieel of een totaal failliet kan worden gelezen – onderscheidt Piranesi zich waarschijnlijk fundamenteel van Falda, en zeker van Franzini of Raffaël. Het programma van de voortdurende hernieuwing deint niet langer mee op het ritme van de pauselijke regeringen en hun al dan niet ambitieuze projecten, maar openbaart zich steeds opnieuw in het beeldvlak van de ets.

